الموسوعة الادبية

الكتابات الأدبية والفكرية

أنور غني الموسوي

الموسوعة الأدبية

نقد، ترجمة، شعر، فكر، سير

أنور غني الموسوي

الموسوعة الأدبية

نقد، ترجمة، شعر، فكر، سير

أنور غني الموسوي

دار أقواس للنشر

العراق 1445

المحتويات

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين. اللهم صل على محمد واله الطاهرين. ربنا اغفر لنا ولإخواننا المؤمنين.

بعد تأليفي عدد كبير من الكتب في الشعر والنقد والفكر والترجمة، رأيت انه من المناسب جمعها في مكان واحد موسوعي، فكانت هذه الموسوعة الأدبية والفكرية، والتي اشتملت على والنقد والترجمة والشعر والفكر والسير.

المقدمة

انّ الأدب اشراقة على بعد نقي و ناعم من الروح الانسانية، وهو بذلك شكل من المعرفة، و ليس وسيلة امتاع و ابهار فقط. و من هنا ولأجل حقيقة أنّ النصّ ظاهرة انسانية و ليس فقط انجاز فردي، و لأنّ النصّ اضافة تعبيرية، و توسعة في مجال التعبير و المعنى كانت لنا متابعة للنصوص و استفادة الكثير من الأساليب التعبيرية متجاوزين الشكلانية الأسلوبية نحو أبحاث أدبية أكثر عمقاً و شمولا، بتناول الظاهرة الأدبية بنصها و ما وراء النصّ.

ففي كتاب " التعبير الأدبي" هذا محاولة لتبين طرق التعبير الأدبي و الاجابة عن السؤال المهم ؛ ما سبب أدبية الأدبية؟ فالتناولات و الابحاث هنا كلها أسلوبية، و اختلاف موضوعات المقالات انما يقع في نظام فسيفسائي يرتبط بالغاية الأم و الهدف المركزي، الا هو بحث أاساليب التعبير الأديب. وهذا هو الجزء الأول منه و ستأتي ان شاء الله الاجزاء الباقية.

القسم الاول : المعادلات التعبيرية

تجليات العوامل و المعادلات التعبيرية في الشعر الصوري

لقد بينا في مواضع سابقة ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه.

و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر ، و لقد نجح النقد التعبيري و بأدواته الواقعية من تحقيق نهج مدرسي يعتمد الرسوخ المعرفي و قابلية التجريب مما يفتح الباب امام علم نقدي ادبي مختص بالتعبير الادبي الأبداعي.

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري.

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.

بعد أن صار الكتّاب يكتبون السرد الشعري و القطعة الواحدة ،و القصيدة التي تكون بشكل النثر و فقراته ، صار في مقابل الشعر الصوري المعهود نظام الشعر السردي المعتمد على السرد التعبيري بالسرد الممانع للسرد ، والسرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و الرمز . و لقد تناولنا مظاهر العوامل و المعادلات التعبيرية في الشعر السردي في مناسبات سابقة وهنا سنتناول مظاهر المعادلات و العوامل التعبيرية في الشعر الصوري كأدوات تحليلية و اجرائية للنقد التعبيري.

الشعر الصوري يعتمد تقنيات خاصة و معروفة بمعادلات تعبيرية نصية و شكلية متداولة تتجلى بواسطتها عوامل تعبيرية عميقة ، أهم تلك التقنيات هي الصورة الشعرية و الايقاع اللفظي بالتشطير و التقسيم و نحو ذلك . وهنا سنتناول وفق منهج النقد الثيمي نماذج شعرية تعتمد

الصورة الشعرية و الايقاعات اللفظية و تقنياتهما كمعادلات تعبيرية لأنظمة العوامل التعبيرية التي تتجلى بواسطتها.

يقول عادل قاسم

في بوح شفيف وصور شعرية عالية

)خِلسَةً....

نَتَسَللُ خارجَ السِربِ

نُرَددُ نَشيَدَ.....

خَرافَتَنا.......

نحنُ المولعونَ...

بالأقفالِ الحكيمةِ

وبالمفاتيحِ التي...

تَضحكُ من سباتِنا

كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ(

ان النص يحقق بوحا عاليا بواسطة عمق و نفوذ المعاني و بواسطة التوظيفات و الاستعارات التي توسع و تعظم طاقة اللغة بشكل واضح ، فما بين مجالات الدلالة للخلسة و الخروج و بين مجالات الخرافة و الوهم وقاموس السبات و الكهفية يتحقق مزاج ظاهر وقوي للنص يحضر القارئ اليه و يجعله يعيش اجواءه . ان النص يحقق غاياته الابداعية من جهة الفنية باستعارات

و مجازات فذة و من جهة الجمالية بلغة صادمة و مثيرة و من جهة الرسالية بخطاب و بوح رفيع . و بهذا التكامل الابداعي يحقق نموذج النص الكامل و الشعر الرسالة و القضية و نموذج الأدب الرفيع.

نَتَسَللُ خارجَ السِربِ

نُرَددُ نَشيَدَ.....

خَرافَتَنا.......

نحنُ المولعونَ...

بالأقفالِ الحكيمةِ

وبالمفاتيحِ التي...

تَضحكُ من سباتِنا

كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ

يقول هاني النواف

بمعادل تعبيري يتمثل بالرمزية التعبيرية في نص (الشُّرفةُ الفارغة)

))هَدهدةٌ على ماءِ الهَمسِ

تَمسحُ جنازةَ الكلامِ

تتلقَّعُ ضَراوةَ الهلعِ الممِضِّ

لعرائشِ الشُّرفةِ الفارغة((..

ان التعبيرية العميقة تتجلى في علو الانزياح و المجاز الذي تتصف بها الكلمات فهنا (ماء الهمس ، جنازة الكلام ، حمرة النواح ، حوائك النار) . ان هذه التعبيرية المفهومية تتجلى بالمجاز العالي المتجاوز لماهية الاشياء و فكرتها فهنا للهمس ماء و للكلام جنازة ، استعارات و مجاز يحتاج الى توسع في فهم الاشياء بفهم جديد للهمس و للكلام ، مع توسيع لطلقات اللغة و نقل فذ للعواطف و الاحاسيس ، فماء الهمس اكبر طاقة من الهمس و جنازة الكلام اكبر طاقة منه .

و تقول هالا الشعار

بنص دافق و معبأ بالعاطفة في قصيدتها (برهة عشق)

)يا أيها الربان المجهدُ

أنا الشجرة زفير الأرض

تتوضأ الريح تفاحاً على غصني

وسط قافلة سراب

يشهقُ الترابُ جذري

أتكحّلُ خضار شمس صبح

تمررُ أشعتها ضفائر ضفائر

على وجَنات الثمار

لتوقظ الدفء

وتؤجج اللهيب(

ان هذه الصور الشعرية ، استطاعت ببناء مبحر في مستويات خيال عالية ان تخلق عالما نصيا موازيا ، وهو اقصى ما يمكن ان تحققه الشعرية الصورية ، حيث انه في واقعه حالة مستمرة من الصورة الشعرية المتعددة و المتجاور مما ينقل القارئ الى ذلك العالم و يجعله يعيش ذلك الخيال كعالم مستقل وهذه الحالة يمكن ان نسميها العالم او الواقع الموازي المحقق بلغة الشعر الصوري المستقيمة في قبال وقعنة الخيال لغة الشعر السردي المتموجة . تكمن الطاقة التعبيرية في نظام الصورة الشعرية المستمرة و العالم او الواقع النصي الموازي في ان التعبير هنا يكون كتليا و ليس جزئيا فقط ، فتكون الرسالة النصية محمولة وسط ذلك النظام النصي و ليس فقط وسط الكلمات و الجمل كما هو معهود في التعابير الابداعبة.

و تقول حسنة اولهاشمي

بلغة تعبيرية في (مَرَاكِبُ الْغُرْبَةِ)

)حُفَاة فِي دُرُوبِ الرُّوحِ

يَلُوحُونَ بِأَعْلاَمِ الشَّقَاءِ وَ وِشَاح الْهَزِيمَة

لِمَرَاكِبِ الْغُرْبَة

وَآخِر مَسَاءٍ يَعْبُرُ شِفَاهَ الحَلْمِ..

سَقَطَتْ خَارِطَة الْجَسَدِ سَهْواً

تَعَطَّلَتْ لُغَة الأَعْضَاء

وَغَفَا سِرُّ الإِشَارَة

تَلَعْثَمَ نَبْضُ الْقُرُنْفُلَة عَلَى صَدْرِ

ذَاكَ الْجَبَل الرِّيفِي

مَالَ سَاقهَا جِهَةَ النَّهْرِ الْقَدِيم

لَمْ يَعُدْ لِلْمَكَانِ رَائِحَة(

من المعادلات التعبيرية المهمة و العالية هي القاموس اللفظي للنص و المزاج العام للقصيدة ، لقد نجحت الشاعرة هنا في خلق مزاج النص و فضائه الكئيب و المعبأ بالحرمان و الفقدان بقاموس الفاظ تحضر ذلك المجال المعني و الدلالي (حُفَاة الشقاء ، وِشَاح الْهَزِيمَة ..، سَقَطَتْ خَارِطَة الْجَسَدِ ، تَعَطَّلَتْ لُغَة الأَعْضَاء ، وَغَفَا سِرُّ الإِشَارَة ، تَلَعْثَمَ نَبْضُ الْقُرُنْفُلَة ، مَالَ سَاقهَا ، لَمْ يَعُدْ لِلْمَكَانِ رَائِحَة) . كما ان من العناصر الاسلوبية الاخرى التي تحقق نفوذا في النفس بكل هذه العاطفة و الاحساس هو استخدام الفاظ حميمية و مقربة (دُرُوبِ الرُّوحِ ، شِفَاهَ الحَلْمِ.. ، خَارِطَة الْجَسَدِ ، لُغَة الأَعْضَاء ، صَدْرِ ذَاكَ الْجَبَل الرِّيفِي ، النَّهْرِ الْقَدِيم) بصور شعرية كاشفة و مبرزة لعامل تعبيري وجداني و عاطفي وهذا ما يمكن ان نسميه العامل التعبيري الوجداني.

و يقول اسماعيل عزيز

في ((أتساءل...كيف؟) بنص بوح رفيع يشتمل على الايقاع العميق

أيُّها البحر..

أيُّها....

أتساءل.....

أ لأننا ينابيع طافحة بالأخطاء

تحاصرنا الرياح

محملة بغموض الصحارى..

فماذا لو..

غادر عن معجم الأرض

...................................تقويم الفصول؟

وأستوطن الخريف بأزلية المكان

فكيف ستكون..

لعبة الأنشاء؟

والشهداء؟(

يبتدأ الشاعر كتابته بعنوان (أتساءل... كيف) بعنصر نصي مقرب وهو السؤال وهو من مجال الطلب ، ثم يبدأ النص بعنصر حميمي و مقرب وهو النداء ، و يوجه بوصلة النص نحو البوح و العاطفة ، و بالتساؤل و البيان و الكشف الكامل يكون الاعتماد كبيرا على عمق الفكرة و لمعانها و على علو الصورة الشعرية و توهجها ، بتساؤلات و بوح رفيع يحقق معادلا تعبيريا صوريا لعمق و نظام عوامل تعبيري انساني و انتمائي و وجودي ، وهذا ما يمكن ان نسميه العامل التعبيري الفكري.

و يقول صلاح حسنية

في (سجادة نور)

تلاعبني الكلمات

تفرش لي سجاجيد الحروف

ثرثرة فم قواميس في أقاليم الورق

وعلى مداخل القلب

ستائر صوت تبعثرها غابات الندى(.

بنص تعبيري عميق يرتكز على الصورة الشعرية و البوح ، بنص من فن (الميتاشعر) يسطر المشاعر و الانفعالات الذاتية تجاه الكتابة و الشعر ، و يكشف عن المعاني الشخصية للالفاظ و الحروف و الكتابة . لقد حمّل الشاعر كلماته طاقات تعبيرية تفوق المعاني العادية لها ، فان الاستعارات هنا جاء بنظم مجازية تعبيرية واضحة فعبارة (تلاعبني الكلمات) كشف قوي و معبر عن الحالة التي يريد الشاعر الحديث عنها و عبارة (تفرش لي سجاجيد الحروف) بيان راق لحالة الكتابة و عملية ولادة النص . و من خلال تعبير (أقاليم الورق) و قواميس ينقل الشاعر و بكفاءة عالية القارئ الى مجال معنوي و فكري حول الكتابة و الابداع , بهذه الصورة الشعرية الفذة يتجلى عامل تعبيري عميق فكري و شعوري و خاص جدا يتعلق بالابداع و الكتابة.

و تقول غيداء الحاج حسين

في تجربة شعرية عميقة في نص (اختلاس)

)تختلسين

بحة الصوت البعيد

لتقلقي هذا الفراغ الراكد

كحلكة ليل شتائي طويل

يتمترس في كل ركن

يعشش في الزوايا

و يستتب في التفاصيل الدقيقة

حياتك التي تمضي كعادتها

رتيبة(

لقد نجحت الشاعرة في تحقيق نظام (البوح الاقصى) ، اذ انها لم تترك عنصرا لفظيا و لغويا الا و وظفته في كشف و اظهار الشعور العميق ، بصور شعرية عالية (تختلسين \ بحة الصوت البعيد \ لتقلقي هذا الفراغ الراكد \ كحلكة ليل شتائي طويل) لقد استطاعت الشاعرة من خلال تعابيرها و الوان كلماتها ان تحقق مزاجا للنص يخيم عليه الركود (تختلسين بحة الصوت البعيد \ لتقلقي هذا الفراغ الراكد \ حياتك التي تمضي كعادتها) ، فتحققت صورة الرتابة التعبيرية ، ليأتي التصريح بها بتعاونية و اخلاص كتابي . بهذه الادب القريب تتجلى عوامل تعبيرية عميقة من تجربة فردية و حياتية و اجتماعية يومية.

المعادل الجمالي في مجموعة (وحيدا دون العصور) للشاعر عباس باني المالكي

لقد بينا في مواضع عدة ان الظاهرة الجمالية معقدة و ليست بسيطة ، اذ ان لكل تعبير ادبي مستويات ابهار و ادهاش عدة ، تتكشف و تتجلى جميعها في آن واحد اثناء القراءة على مدى ذهني عريض يشمل الوعي و اللاوعي . اهم تلك المستويات مستوى المعادل الجمالي الظاهري و مستوى العامل الجمالي العميق و مستوى الاستجابة الجمالية في نفس القارئ ، و في كل جهة من تلك الجهات يمكن بلوغ درجات عالية من المعيارية و الضبط و الانتزاع الكلي حسب ادوات النقد التعبيري و الاسلوبية التعبيرية.

(وحيدا دون العصور) مجموعة شعرية للشاعر و الناقد العراقي عباس باني المالكي صاحب المؤلفات التي تجاوزت خمسة عشر مطبوعا في شتى الصنوف الادبية . تشتمل المجموعة على ما يقارب (300) نصا قصيرا مع نصين متوسطين ، بلغة هادئة عميقة تعتمد عمق التعبير و المعنى ، محققة مستويات عالية من التجلي للمعادلات و العوامل الجمالية.

ان المعادل الجمالي هو العنصر الاسلوبي التعبيري في العمل الفني الذي يحقق الاثارة و الابهار بما له من تفرد و تميز يميز العمل الفني عن العادي ، وفي الادب هو المميز الاسلوبي الظاهري

الذي يميز العمل الادبي عن غيره من عمل غير ادبي و يعطيه الفرادة و التميز عن عمل ادبي اخر.

في مستويي المعادل الجمالي تجليات لأركان الكتابة المتمثلة بالمؤلف و اللغة و القارئ و النص ،تظهر في ملامح واضحة من عناصر المعادل الجمالي . من هنا و فيما يخص المعادل الجمالي فلدينا اربعة اشكال من المعادلات الجمالية-:

المعادل الجمالي التأليفي الرؤيوي

المعادل الجمالي اللغوي الانثيالي

المعادل الجمالي النصي الفني

المعادل الجمالي القراءاتي التداولي

المعادل الجمالي التأليفي

يعكس هذا المعادل تأثير و حضور المؤلف في النص ككيان واع له ارادة فردية و جماعية ، بالفردية تبرز التعبيرية و الرؤية الخاصة و بالجماعية يبرز ادب القضية و الاندماج النوعي و الرؤية العامة.

في نص (4)

))هجر البلاد ...

دفن رأسه في الغياب

ترملت أشجاره...

سافر إلى الصحراء بحقيبة العطش((

يتجلى هنا وعي المؤلف و الخلفية الجماعية في عصر الخيبات و الضياع ، حيث ظاهرة الهجرة من البلاد و الرغبة فيها ، و الميل نحو الغياب حتى من دون ارادته ، حيث الترمل المستشري ، و اللاجدوى في كل خطوة .ونجد الرسالية ايضا و تبني معاناة المجتمع و الجماعة في النص(7)

))الخليفة لم يعد إنسانا

يعتقل الهواء في المدن

الأحلام غادرت شهيق الذاكرة((

انه صوت الامم المظلومة تحت وطأة الدكتاتوريات المتسترة باسم الدين ، و التي تتلهم المكان و لا تدع شيئا حتى الهواء ، فتخلو النفوس من الآمال و الاحلام.

و في النص(10)

)قد تكون أنت القادم

قد أكون أنا..

قد تكونون أنتم

دون الانتباه إلى صمت البحر(

يتمثل هنا المؤلف صوت الانسانية و حكمة العقل البشري ، بان السماح لحصول شيء للغير يعني بلا ريب حصول يوما ما على غيره و على من سمح . انها دعوة ثورية لعدم السماح للظلم و لو على الغير لانه سيدور على الكل.

وهكذا في نصوص اخرى تتحدث عن الوطن و الحرب و الاحزان.

المعادل الجمالي اللغوي

يعكس هذا المعادل تأثير نظام اللغة العام و تجليه في النص ،من حيث الانسيابية و الترابط الانثيالي و التناغم . ومن هنا لدينا عناصر انثيالية و انسيابية و تناغمية.

في نص(5)

))أنتظر أن أتي الى أنا

روحي غادرت أجفان الدروب

الطرق مزدحمة بالسؤال

((

نجد هنا تجليا تناغميا للغة بحقول دلالية متقاربة (فانتظر ، غادرت ، دروب ، الطرق ،مزدحمة)) فانها تنقل القارئ الى عالم دلالي موغل في الرحيل و المغادرة . و هذا النص يحاكي غيره من النصوص كالنص السابق نص(4) الموغل في الرحيل ايضا . وهذا كله يدور في فلك الغربة و الوحدة الذي عنونة به المجموعة.

و في النص(9)

))أتدثر بالصمت

المدن تثرثر على جثة الوقت

الساعات ذابلة بظلال المكان

أراقب حتفي قبل قدوم الفصول((

نجد اللغة بانثيالاتها تتجلى بتناسق حقلي معنوي دلالي بتعابير خاصة بها ((اندثر ، جثة ، ذابلة ، حتفي)) الفاظ من حقل الموت و النهاية و هي ايضا تحاكي و تقاب حقول المغادرة و الرحيل و الوحدة.

و كذلك يحضر الغياب في النص(22)

تضيع الشموع في المساءات العمياء

حين يولد القمر وحيدا

في لجة الصمت...

الليل خيمة الأحزان

فالفاظ (تضيع ، العمياء ، وحيدا ، الصمت ، الاحزان) تصنع مزاجا و جوا نصيا خاصا و تنقل القارئ الى حقل دلالي خاص ، يخيم عليه الحزن و الوحدة و الضياع ، وهو يحاكي و يتناغم مع غيره من النصوص.

المعادل الجمالي النصي

وهذا المعادل هو الذي تتجلى فيه مظاهر الفنية و الجمالية بشكل مجرد وحر ،و فيه يكون الفضاء الرحب للمهارة و الفرادة الفنية ، فكل الأسلوبيات الفنية و الجمالية الابداعية الخاصة بالنص و غير الموجودة في غيره و التي لا تعكس الا نفسها هي من هذا المستوى ، لذا فهذا المستوى اكثر المستويات تجردا و حرية و التصاقا بالنص و فرادته.

والمعادلات الجمالية هنا هي في جهة الفنية او الجمالية ، فمن المعادلات الجمالية النصية الخاصة بالفنية نجد المعادل الجمال الشرطي وهو الحد الأدنى المطلوب للحكم بالفنية و المعادل الجمالي

التجنيسي وهو العنصر الفني المطلوب لتجنيس العمل الادبي ومن اي جنس ادبي هو . و نجد المعادلات الجمالية الخاصة بالجمالية ومنها المعادلات الجمالية التقليدية و التي يبنى فيها النص وفق ما هو متعارف من تقنيات ابداعية كالمجاز مثلا

و منها المعادلات الجمالية الابتكارية وهي التقنيات الخاصة بالمؤلف او النص التي تعتبر تفردا و اضافة و تجديدا و غير مقلدة او محاكية لخارجه ، و منها ايضا الكتابة القصدية في اسلوب خاص معين بحيث يكون المؤلف او النص تجليا قويا و متفردا لذلك الاسلوب.

في نصوص المجموعة تبرز الرمزية التعبيرية ، التي تطغى فيها رؤية المتكلم و تقدم العالم بالصورة الباطنية للمؤلف ، منها نصي (16 و17)

((

(16)

قالوا : لماذا تعشق

قلت :ولماذا الروح

تركتهم بلا جاذبية التفاح

(17)

دائما يتكلمون عن العشق

إلا يعرفون أنه بلا سمع

سوى شريان يحمل دم العاصفة((

فالمؤلف يقدم نظرته و رؤيته في قبال الرؤية الخارجية ، و يبين بتعابير معبأة بالعاطفة و العمق نظرته تجاه امور ، ناقلا معه الاحساس العميق بتلك الاشياء.

و يتجلى المجاز العالي و الانزياحية الكبيرة في النص (23)

))حين تخرس أجنحة الفراشات

يضيع صوت الأزهار

تحت ظلال تكره المرايا((

فهنا تجاورات و اسنادات و تراكيب انزياحية عالية ، و تعابير مفتوحة الدلالة ، و رمزية تعبيرية عالية ، تبوح و تنقل الاحساس العميق ، و تحقق الابهار الجمالي.

و في فنية اخر تتقابل فيها التراكيب في نسيج تركيبي يقترب من انغام الهايكو في النص(26)

)قلت : أحبك إلى الأبد

قالت : سأنتظرك كل عمري

ألتفتت إلى الوراء

لتحمل البحر بزنبيل المطر

الغيم في أول طفولته(!..

فان عبارة (الغيم في اول طفولته) هي مقابل تركيبي مبين و مختزل لمضمون التراكيب السابقة عليه ، و كذلك في نص(32)

)الجنود الذين عسكروا في الغبار

تاريخهم من حجر...

الحروب شهوة الطغاة(!...

فان التفسيرية و البيانية في المقطع الاخير ، و الربط بينه و بين ما فوقه لم يكن بالشكل التركيبي البسيط ، بل كان بشكل الدمج البياني.

و في لوحة انزياحية باهرة تتجسد قوة المجاز و عمقه و علوه التعبيري في النص(39)

)الذين تدلوا بأخر عناقيد وجعهم

بقوا يحرسون تساقط المطر

النهارات تجف من الغيم

أركض الى النهر...

أسابق ظل الماء!...

(

حيث ان المجاز و الانزياح هنا على اكثر من مستوى تركيبي ، في صور سعرية عالية المستوى ، و توظيفات فنية رقيقة و موصلة لغاياتها . كما ان تعدد الوسائط الدلالية في عملية الفهم تحدث

استجابة جمالية عميقة لدى القارئ حيث ان حالة التنقل الوسائطي و التجوال الفكري بين الدلالات يولد اللذة و الامتناع.

المعادل الجمالي القراءاتي

وهو يعكس حضور القارئ في عمليتي الكتابة و القراءة . يكون في الكتابة من خلال الوعي بالقارئ و ترسب المفاهيم التداولية ،و في القراءة بأنظمة طلب الافادة و الفهم و التأثر.

ان التداولية و اللغة القريبة ظاهرة في اسلوبيات عباس باني المالكي ، فهو دوما يسعى بامانة ان يوصل فكرته العميقة بالشعر العميق ، دون غموض او انغلاق رغم المجاز العالي و الانزياحات الشديدة

في نص(18)

))تركت قلبي على حافة الموج

يوم رأيتها...

تغسل ذاكرتها بماء المطر((.

مع ان النص مفتوح دلاليا و مع انه يتميز بانزياحات عالية و على مستويات متعددة من الاسناد الى الجملة الى الفقرة ، فان الشاعر وضع نقاط دلالة دلالية و توصيل تشير الى حضور وعي القارئ في الكتابة.

و قد رأيت في النص (39) المتقدم ، حيث الاستجابة الجمالية العميقة المتحقق بنص يشتمل على نظام دلالي معقد متعدد الوسائط يحقق حالة التجوال و التنقل الفكري بين حقول الدلالة

و المعنى و الافادة و الفهم مما يولد شكلا مزخرفا و ملونا من الانظمة الدلالية محققا المتعة و الابهار.

وهذا النسيج الدلالي الملون و التجوال الفكري في حقول المعنى نجده ايضا في نص(55)

)الدليل الذي فقد خوذة الضوء

صار سجانا عند أبواب الفصول

أبحث عن مناقير العصافير

لأصل الى قمح النهار(!...

هكذا تشكلت في نصوص مجموعة (وحيدا دون العصور) المعادلات الجمالية الفذة و العالية في نسيج مبهر و حالم و هادئ و رسالي بأنامل شاعر يتكلم بلغة مخملية ناعمة هادفة.

مظاهر التعبير الأدبي في القصة السريالية ، مجموعة (رواية حمزة الأصفهاني) للدكتور غالب المسعودي نموذجا

تمهيد

الدكتور غالب المسعودي ، طبيب و قاص و شاعر و فنان تشكلي عراقي له مجموعة من المعارض الفنية الشخصية و الاصدارات الادبية ، و له تنظيرات فنية ، يكتب القصة السريالية ، بين ايدينا و محل الدراسة مجموعة من قصصه السريالية عنوانها (رواية حمزة الاصفهاني) .

سنعتمد هنا آليات النقد التعبيري في التناول و القراءة. و (التعبيري) هنا مشتق من التعبير الادبي اي من المعنى اللغوي للكلمة و لا علاقة له بالمدرسة التعبيرية كما قد يتوهم .

يقدم النقد التعبيري اطروحة معرفية اساسها ان التميّز و التفرد التأليفي هو جوهر الظاهرة الادبية ، و ان وظيفة النقد تفسير الظاهرة الادبية و عملية الانبهار، و ان ملامح تلك الظاهرة اوسع من فكرة الانحراف عن المعياري كما عن الاسلوبية ، كما لا يمكن اختزالها بمناهج وصفية لطرق الدلالة اللغوية كما عن علم اللغة . و بالقدر الذي يجد النقد التعبيري فكرته العامة الانتزاعية واضحة فانه ايضا لا يقصدها الا في العمل الادبي و من خلاله فقط ، بمعنى ان الوجود النظري لنظرية النقد التعبيري متأخرة عما هو فعلا موجود و متحقق في العمل الادبي من انظمة و عناصر ابداعية ، لذلك فان النقد التعبيري انساني و واقعي بخلاف الجفاء و التجريد الذي عانت منه مناهج اخرى.

مستويات الظاهرة الأبداعية

لقد بينا في مواضع مختلفة تصورات تفصيلية عن الاطار النظري للنقد التعبيري منها ما في مقدمة النقد التعبيري (الموسوي 2015) ، و سنعمد هنا الى تطبيق ادوات النقد التعبيري الاجرائية على النصوص.

في كل مستوى انساني متعلق بالادب و في كل موضع و نظام متعلق بتركيبة العمل الابداعي هناك مظاهر ادبية ، وظيفة النقد الادبي البحث عنها و ابرازها و تبيينها ، كخصائص اسلوبية

فريدة ، تحاول الاجابة على السؤال المهم عن سبب تميز العمل الادبي و سرّ تأثيره على المتلقي . في النقد التعبيري محاولة حقيقية لتجاوز الاشكالات التي عانت منها المناهج السيميائية و تعاني منها مناهج النقد الاسلوبي كما سيتضح بجلاء . فبينما تكون مادة السيمائيين واسعة تتمثل بالنص و ما ابعد منها ، فان اداتهم ضيقة تتمثل بالدلالة و المداليل المعنوية ، و بينما تكون اداة الاسلوبيين واسعة تتمثل بالاسلوب و التفرد اللامحدود فان مادتهم محدودة تمثلها تركيبة النص و ابعاده الظاهرية . اما النقد التعبيري فانه يشتمل على اداة واسعة و مادة واسعة ، فانه يتسع في مادته سعة التجربة الانسانية مشتملا على النص و المؤلف و القارئ واللغة و ما هو خارج ذلك فكل ذلك ميادين للنقد التعبيري ، و اداته واسعة سعة التفرد و التنوع و الاشتراك و الاجتماع.

ان وظيفة النقد التعبيري رصد العناصر الفنية و الجمالية و الرسالية التي بحثنها في قانون الابداع و ما يتعلق به (الموسوي 2014) . و سيأتي التطرق الى ما هو متجسد منها في هذه المجموعة القصصية ، في كل نظام تركيبي كلامي من المفردة الى الاسناد اللفظي الى الجملة الى الفقرة ثم الى النص كله ، و تلمّس و تتبع تجليات المستويات الانسانية في العمل الابداعي من حيث تجلّي المؤلف و القارئ و نظام اللغة و النص نفسه.

المظاهر الفنية في العمل الأدبي

المظاهر الابداعية التي يبحث عنها النقد التعبيري في العمل الادبي تتمييز بميزتين الاولى الاستقرار و الثانية الحركة اما الاستقرار فمن حيث الانطلاق من المظاهر الابداعية الاكثر رسوخا و استقرارا ، وهي ما يمكن ان نسميها (المعايير الابداعية) و تمثل الاصالة ، و اما الحركية فتتمثل بملاحقة و متابعة النص و التفرد الذي خلِق به و ما وجد فيه من مظاهر ابداع وهو ما يمكن ان نسميه (الاضافات الابداعية) و تمثل التجديد . و المظاهر الابداعية اما فنية او جمالية ،

فيبحث الابداع المعياري و الاضافي في الجهتين الفنية و الجمالية ، وهذا ايضا من تفردات النقد التعبيري حيث يميز ما بين الفني و الجمالي.

المطلب الفني هو بحث توفّر الحد الادنى من الشرط للحكم بأدبية العمل و تجنيسه ، و لا يعتقد ان ذلك يعني اشتماله فقط على امور معيارية راسخة ، بل النقد التعبيري ينفتح على كل ما يمكن ان يؤسس لمعايير فنية جديدة وهذه صفة تمنع الجمود و التخلف في النقد التعبيري و تعطيه القدرة ليس فقط على مواكبة تطور الابداع و انما ايضا المساعدة على اكتشافه و بيان ملامحه.

مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) مجموعة قصص سريالية ، و القصصية متقومة في السرد الحكائي و ،السريالية متقومة في تجاوز المنطق و الزمن الفقراتي . لذلك عد البعض النص السريالي من السردية التعبيرية التي هي قوام قصيدة النثر (دانييل ميتشل 2014).

مظاهر السردية واضحة في النصوص بحيث ان جميع النصوص شواهد عليها ، اذ ان تعدد الشخوص و الاحداث و تعدد الرؤى و نقاط التبئير و الحواريات طاغ في النصوص ، و في تجل قوي للسردية في قصة (هذيان):

))كان كعادته عندما يجلس أمام لوحة الحاسوب, يتابع ما أشتهى أن يتابع, في الخلفية التلفزيون, على احدى القنوات الاخبارية , عقله الاول منشغل بالحاسوب, عقله الثاني يتابع التلفاز بشكل مستقل, هو يتابع مقطوعة جاز ل ب.ب. كنج,على اليو تيوب, أخذته إغفاءة , إذا به يحلم مرة اخرى.......! شرب كأساً من عصير الليمون ناجى حبيبته ... النص((

تتجلى السريالية في نصوص المجموعة بوضوح كاسرة المنطقية ، و من اقوى تجل لها في قصة (الأفاعي لا تبتسم) :

))كان الحد الفاصل لنهاية الجدل, هو إصرارها على إستخدام قالب الشمع وتقدمه كحلوى لغريمي, إني أعرف جيداً إنه لا يفرق بين البوظة والشمع, لكن هذا رأيها , إحترمته , لم أطلب منها الرحيل , إلا أنها آثرت أن تقف في بداية الزقاق ,في بيوتنا الشرقية غرفة صغيرة تستخدم لحفظ المؤونة, يوجد بداخلها موقد وأحينا تنور, إتكأت على كيس الفحم بجوار كيس الحطب, مددت رجلي على الارض ,لم أكن أنتعل شيئا , تعباً من حدة النقاش, أسلمت نفسي إلى نوم عميق كأنه الموت, بين الحلم و اللاحلم ,وجدتها فاغرةً فاها, أفعى كوبرا الملك كما يسموها, تبتسم لي, تمد لسانها المشقوق تلاعبه في الهواء تمسح جبهتي بلعابها الناعم, كنت متعباً جداً من النقاش, أصابع الفحم وشوك سعف الحطب مستمرة في لعبتها الموجعة كانها مسامير حادة ,يحركها سجان إختص بالتعذيب قبل أن يطلق القاضي حكمه بألأعدام ... النص((

و في تجل قوي اخر للسريالية في قصة((الضفادع تتبختر في الماء (

))إفتتح مسؤولٌ رسمي كل الدوائر , وجدها خالية إلا من أشباح, تركض بين ألأزقة, تصطاد ألجرذان , تسير بكل الأتجاهات ,بعضهم يركز فوهة بندقيته على ذيل جرذ, أصابه بدقة متناهية, لكن الجرذ إستمرّ في الركض, يبدو أن ذيله لا يهم , منظمات إنسانية تدخل على الخط ,قالوا لنا إنهم مرسلون من منظمة رعاية الحيوان, الضفادع تتقافز, تمارس حيلتها المعروفة, العيش خارج وداخل الماء, تصور تدريب الضفادع ,يكفي لك أن تعيش مزدوجاً وتصبح ضفدعاً ممتازاً, تحقق إنتصاراً... النص((

و هكذا جميع نصوص المجموعة فانها شواهد على السردية و السريالية المتكاملة فتكون المجموعة محققة للشرط الفني للوصف ، اضافة الى تكاملها في الابعاد و الشرط الكتابية الاخرى المقومة للكتابة الفنية عموما.

مظاهر الرسالية في العمل الأدبي

الرسالية الأدبية اي الهدف و القضية عامل جوهري في أدبية الادب ، و الرسالية قد تكون اجتماعية اخلاقية و قد تكون فنية ادبية .أما الرسالية الفنية فظاهرة في المجموع من حيث التصدي لهذا الشكل الحداثوي و المعقد من الكتابة مما يحقق اضافة في العملية الفنية النوعية . و اما الرسالية الاجتماعية فان نصوص المجموعة مشحونة بالرسائل الاجتماعية و الانسانية و الاخلاقية . و كما ان هناك الرسالة التصريحية فهناك الرسالة الضمنية الايحائية.و الرسالية هي مظهر من مظهر تجليات المؤلف في النص.

من الرسائل الاجتماعية التصريحية في المجموعة ما في قصة (الضفادع تتبختر في الماء الأسن) (هناك مصطلحات شبعنا من أكلها حتى التخمة, لكن الوطن لازال يتلاشى,) و في قصة ((المعاريض)) (لابد من النوم بعد متابعة حلقة ممتعة على تلفزيون الحياة عن الكذب مشرعناً, نحن نعيش الآن في وهم الصدق) و في قصة (القمر يرتفع عاليا في السماء))(في ملاحمنا الحالية لا توجد بطولات , أحلامنا لا تتجاوز تحليق حمام, نعرف ألآن ,أن حضارة ألعالم تحلق في الفضاء وبين المجرات ,و الصحراوي لحد هذه ألثانية , غير قادر أن يتسلق شجرةً أو ربوة) بل ان الرسالية حتى تطغى بتصريحية في العناوين كقصة (عندما تمطي الاعراب ذيل السلطة) و قصة (الافاعي لا تبتسم حين تعض. (

و اما الرسالية الاجتماعية الايحائية فنجدها ايضا مبثوثة في النصوص ففي قصة (أشباح) ((إنها تعوي في جسدي , كأنغام كَيتار حزين يعزف على المنفرد, له إيقاع خاص, يجترّ خاصرتي, أشكو لمن , وحدتي)) ان قاموس الالفاظ (تعوي ، حزين ، يجتر ، اشكو) كما ان مفاد التعابير و دلالتها يشير الى شكل عميق من الأسى و الغربة و الحزن ، و اعتراض و طلب للتغيير و الخلاص . وفي قصة (متاهة التماسيح) بوح على مستوى الفكرة ، و على مستوى السرد ، و على مستوى الصور و الايحاءات .فاما الفكرة فمن الظاهر ان المؤلف قد عبأ نصه بافكار و هواجس و رؤى كثيرة ، نقلها النص بلغة واضحة و صريحة و احيانا ايحائية .فبين التيه العريض و على مستويات مختلفة و التي تذهب فيه الارواح و السنين ، فالحيرة و الوهم و

اللامعنى ، و الوحوش البشرية و من يعتاش على دماء الناس و حياتهم ، كلها نجدها حاضرة في مراجعة و طلب مراجعة للفكرة و الفكر . و اما البوح على مستوى السرد فمن الواضح ان سريالية النص تمثل طبقة للبوح و شكلا تعبيريا اخر عن التيه و الضباب و الوهم و حياة كالحلم في عدم منطقيتها و التباس امورها ، فينتقل السرد بشكل عشوائي لا منطقي بين المقاطع و الاحداث بشبكة ترابطات بعيدة تحقق سريالية واضحة في النص .و اما على مستوى الصور ففي النص مقاطع و عبارات اعتراضية و جزئية تتسم بايحائية و توظيفات بوحية عالية كما في قوله :(وأراد مينوس أن يجعل منها سجنًا للوحش الذي يسمى الميناتور, إذ كان يضحَّى بسبعة من شباب أثينا، وسبع عذارى لهذا الوحش كل سنة(ملاحظة نحن نضحي أكثر). فبعد مقدمة تعريف المتاهة بين سبب وجودها الاسطوري ، و يبين انها لاجل الحماية من الوحش و باسلوب ارتدادي ينقدح استفهام مبطن بانه ما السبب الحالي لهذه المتاهة ؟ و تغير عنوانها و معناها فصارت و سيلة الوحش البشري لصيد الضعفاء في عالم الغاب الجديد . و يقول : (لكنه لم يعرف أن التماسيح تبني تحت الماء متاهة, تصور أنها تبنيها لأجل أن تسحب فريستها وتأكلها بهدوء, دون تطفل الأخرين وخصوصاً الحيوانات ألقمامة, إلا أن الباحثين أثبتوا أنها لاتستعملها لهذا الغرض(التماسيح لاترى في الظلمة وهي تحت الماء), هنا شعور و اشعار بامور خفية و ان الامور في عالم المتاهات ليست كما تبدو ، و ان الظاهر ليس كل شيء ، كما ان هنا يظهر سلطة العلم في عصر العولمة و عدم كفاية الافكار الموروثة و الاسطورية . كما فصلناه في مستويات البوح في القصة السريالية (الموسوي 2015 (

المظاهر الجمالية في العمل الابداعي

الجمالية هي المكان الرحب الواسع للنقد التعبيري و الذي يكشف فيه و بحيوية فذة عن مواطن الابداع و الجمال في النص مستعينا بالواقعية و الوجدانية من دون ادعاء او تزييف ، انه رصد

لمظاهر الجمال و التي تسبب الاثارة الجمالية و تحدث الاستجابة الجمالية لدى المتلقي ، و بهذا يظهر البحث الجمالي التعبيري اكثر واقعية و موضوعية و علمية من كثير من الاطروحات التي تدّعي الكشف عن الجمال ، و لقد اثبتت المقالات و القراءات المتعددة التي قدمناها بنقد تعبيري لأعمال ابداعية (الموسوي 2015) صدق و واقعية و حرفية و جوهرية العناصر الجمالية التي يتلمّسها النقد التعبيري.

ان أهم ما يشير اليه النقد التعبيري في البحث الجمالي هو (المعادل الجمالي) حيث ان الاستجابة الجمالية تحدث بسبب (عامل جمالي) عميق . من وظيفة النقد بيان ذلك العامل ، وهذا العامل هو سرّ ابداع و اكتشاف المبدع ، الا ان ذلك العامل الجمالي يحتاج الى شكل و صورة لكي يظهر بها الى الخارجي ، المبدع يعمل على ايجاد ذلك الشكل بمظهر ادبي نصي وهو (المعادل الجمالي) .و هذا ايضا من تفردات النقد التعبيري فان المبدع ليس فقط مبدعا في ايجاد المعادل الجمالي وهو المظهر و العنصر الادبي النصي الذي يعرفه و يدركه المتلقي و الذي يشير اليه النقد التقليدي ، و انما و قبل ذلك فان المبدع يكتشف العامل الجمالي ،و الذي يحكيه و يصوغ الدال عليه بشكل مظهر خارجي نصي هو المعادل الجمالي في نظام الدلالة الجمالية.

المعادلات و العوامل الجمالية

لأجل تصور متقدم و مضيف للفكر الجمالي الادبي لا بد من بيان المعادلات الجمالية المتحققة في النصوص سواء كانت معهودة او غير معهودة ، و بيان العوامل الجمالية التي تقابلها ولو اجمالا . واهم المعادلات الجمالية هي التوظيفات و اللاألفة او الانحراف و التناغم ، و قد بينا

سابقا بعض النماذج و سنبين فيما يأتي صور أخر لذلك ، يقابلها عوامل جمالية مهمة عامة مثل الأنس و الاكتشاف و الصدمة و العجز و الابتكار .

البحث الذي يمكن ان يستوفي وجودات المعادلات الجمالية و تجليات العوامل الجمالية هو البحث التدريجي و نقصد به الابتداء من المفرد ثم الاسناد الفظي ثم الجملة ثم الفقرة ثم النص ، و مع ان هذا البحث في حقيقته استقرائي مطول حتى في النص الواحد الا انه يمكن بعملية انتخاب النماذج التمثيلية معالجة ذلك ، كما انه بنفس الطريقة يمكن بحث نصوص متعددة في مقام واحد . و مع ان عوامل جمالية مهمة هي الغالبة كمؤثر في الاستجابة الجمالية مثال الأنس و الاكتشاف كمقابل للتناغم و الصدمة العجز و الأبتكار كمقابل للاألفة ، الا انها تكون اكثر وظيفية في بعض الوحدات و الانظمة الكلامية من غيرها كما سنبين . كما انه في كل موضع و وحدة كلامية يمكن تلمس تجليات المؤلف و القارئ و اللغة و النص . من هنا سيكون البحث التعبيري مقسّم على الانظمة الخمسة المتقدمة.

1. نظام المفردة

أهم الابحاث التعبيرية على مستوى نظام المفردة هو القاموس المفرداتي و قدرته في خلق مزاج النص و الذي من وسطه تحصل التوظيفات الابداعية الاخرى ، اذ انه لا بد من خلق مزاج للنص عام يكون كالسماء للنص ، لاجل ان تبرز و تظهر التكتلات الداخلية كنجوم و كوكب فيه . العامل الجمالي المقابل لهذا المعادل يكون بشكلين الاول عاطفي انفعالي اتجاه القاموس ، فالحقل المعنوي الذي يحقق القاموس و المزاج العام له مقابل عاطفي ، فقاموس و مزاج الحزن له مقابل يختلف عن قاموس و مزاج الفرح ،وهكذا . الشكل الثاني انه بتحقق المزاج و القاموس و المقابل العميق ، فان الكتل و التعابير المنبثقة في النص تحقق تجاورية تحليلية تشبه في تأثيرها التجاورية الشكلية التي سياتي الحديث عنها و لها نفس مقابلاتها العميقة.

وقد تقدم بيان كيف ان القاموس المفرداتي خلق تعبيرا وبوحا بالاسى و الحزن في مقطع من قصة (أشباح) و في قصة (سفر) نجد قاموسا مفرداتيا في مقطع منها ينقل القارئ الى الحقول المعنوية في السفر و يخلق مزاجا عاما بالاكتشاف (أتذكر غاندي ومسيرة الملح ,المقاومة بلا عنف, أرى شوارع مدينتي, فيها الناس يقتلون أنفسهم ويقتلوننا, حتى أصبحنا نعيش في مدن الأشباح, إنه نموذج لخداع البصر والبصيرة ,تمتعت بإجازة من عملي, قال البعض زارَ جزيرة كيش , البعض الآخر قال زارَ مدينة الالعاب في أعلى ناطحة سحاب في العالم, والذين يتمنون لي الهداية, يقولون ذهب للعمرة ,لكني في الحقيقة لم أنقل جسدي من مشغلي, لدي مفهوم فيه بعض الشذوذ, أفلسفه كما يلي......!, أحيانا اللذة ألروحية و الجسدية لا يستوعبها المكان, إن كنت تريد أن تسافر, سافر إلى روحك, دغدغ ضفائرها ستجيبك) فألفاظ (مسيرة ، شوارع ،مدينتي ، اجازة ،زار ، جزيرة ، العمرة ، سافر) هذا القاموس ينقل القارئ الى حقول المعنى الخاصة بالسفر و الانتقال ، و هناك الفاظ تخلق جو العلو و مزاج التعالي و الاشراق (غاندي ،مقاومة ،جزيرة كيش ،اعلى ، ناطحة سحاب ،اللذة ، الروحية ، روحك) . قاموس المفردات و ما يخلق من مزاج وجو للنص هو نموذج للتناغم الفني وهذه المعادلات الجمالية يقابلها عوامل جمالية اهمها الانس و الاكتشاف كما انه يمثل تجليا للغة و انثيالاتها.

2. نظام الاسناد

اهم الابحاث التعبيرية في نظام الاسناد هو التوجيه المعنوي ، بان يضيف المؤلف صفة او نعت او اسناد معين يخصص اتجاه المفردة المعنوي و الالفة و اللاألفة الاسنادية اي المنطقية الكلامية حيث ان لكل مفردة مجال توقع تجاوري ، باللاألفة يحصل كسر له . و بألفة التجاور او لاألفته تتحدد سرع الكلمات ، اذ كلما زادت الالفة بين الكلمات المسندة قلت سرعة المفردات و كلما قلت زادت سرعتها ، و ادراك هذه العلاقة او النظام التجاوري هو جزء من نظام التجاورية

الشكلية الذي يشمل ايضا الجمل الماجورة و الفقرات المتجاورة . اللاألفة و الانحراف و السرع الكلامية معادلات جمالية توظيفية ، يقابلها عوامل جمالية ابهارية اهمها الصدمة و الابتكار و العجز العملي بان يحصل لدى المتلقي شعور بالعجز تجاه المنجز.

في المقطع المتقدم من قصة (سفر) نجد توجيها معنويا اسناديا ظاهرا في اسنادات مثل (مسيرة الملح , المقاومة بلا عنف, شوارع مدينتي, الناس يقتلون أنفسهم ، مدن الأشباح ، خداع البصر والبصيرة , مدينة الالعاب في أعلى ناطحة سحاب في العالم, مفهوم فيه بعض الشذوذ) من الواضح ان المفردات المركزية في تلك التعابير قد اقتص المؤلف منها حصص خاصة فالمسيرة هي مسيرة الملح و المقاومة هي مقاومة اللاعنف و مدينة الالعاب في اعلى ناطحة سحاب في العالم و هكذا . (

اما اللاألفة الاسنادية فهو الانحراف و الانزياح و المجاز و الشعرية وهي طاغية في المجموعة حتى انها تصل الى العناوين مثل (الضفادع تتبختر في الماء الآسن) و (زمان الصفر) (عندما تصحو التنانين) (حلم سريالي) (عندما يمتطي الاعراب ذيل السلطة) . و انظمة التجاور و الاسناد تتأثر كثير بغايات النص و تجلياته كما لا يخفى.

3. نظام الجملة

اهم الابحاث التعبيرية في نظام الجملة هي الافادة ،و التوظيف فالافادة قد تكون قريبة او بعيدة مباشرة او غير مباشرة ، توصيلية او ايحائية ، وهذا انعكاس التوظيف فيها ، و من المعلوم ان الجملة تحتل مكانة مهمة في القراءة الادبية اذ انها في الشعر الصوري تحقق الصورة الشعرية و في السرد القصصي تحقق الحكاية ، و اما في السرد التعبيري المقوم لشعر النثر و قصيدة النثر فانها تحقق التعبير.

و نصوص المجموعة كلها شاهدة على حكائية الجمل بسردية حكائية ،كما ان السردية الحكائية بوصفيتها و تشخيصيتها مهمة هنا لاجل خلق العمل السريالي ، لانه يعتمد على التجاور اللامنطقي بين المنطقيات . و لذلك يكون من المستبعد امكانية النص السريالي في الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية نعم الرسالية ممكنة في السردية التعبيرية لقصيدة النثر .

4. نظام الفقرة

ربما يغفل احيانا عن اهمية نظام الفقرة في النص ، الا انه في الواقع هو من اهم ما يحدد الطبيعة التجنيسية للنص ، اذ ان المنطقية المطلوبة بين الجمل ايضا تؤثر بل هي اساسية في مظهر النص ، و كما ان التجاور الفقراتي يميز بين السرد و التصوير ، فانه ايضا يميز بين السرد المنطقي و السرد اللامنطقي المتمثل بالسرد السريالي ، و السرد التعبيري ، و من هذه الجهة اي اشتراك السرد السريالي مع السرد التعبيري في كسر المنطقية الفقراتية وان كانت هي أشد و اعنف في السريالية ، فانه يعد احيانا من قصيدة النثر كما اشرنا.

من الواضح ان العلاقات الفقراتية بين الجمل مهمة في قصص مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) ، اذ باللامنطقية التجاورية بين الجمل تتحقق السريالية ، و من الواضح ان جميع فقرات قصص المجموعة شواهد على ذلك.

5. نظام النص

اضافة الي البحث الفني في رسالية النص الجمالية و الاجتماعية فان البحث التعبيري الجمالي في النص يبحث في تكامله الجمالي ،اي في قيمته و ثراءه و هو مجموع ما فيه من تنوعات ابداعية ، و لا يعتقد ان ذلك يتناسب مع طول النص ، لان القيمة الجمالية للنص ليس مجموعية و انما نسبية اي بمعنى انها تساوي مقدار ما يحققه النص على مستوى الوحدة الكلامية ، و من المعلوم ان هذا الفهم اضافة الى انه يفسر التقليل الجمالي من الزيادات الضارة في النص فانه من تفردات النقد التعبيري.

ان عملية تتبع قيمة النص و ثراءه هي عملية احصائية ، احصاء فني و جمالي ، كما ان النسبية و توزيع الوحدات الابداعية على الوحدات الكتابية ايضا من وظيفة البحث في قيمة النص ، و من نتائج البحث النصي هي الاضافة التي يحققها العمل.

في القصة السريالية و بما تشتمل عليه من مستويات تعبيرية و عناصر ادهاش و ابهار و تكثيف و لاألفة و لا منطقية كلامية فانها تحقق مقادير عالية من الثراء النصي و البوحي و الاضافة الفنية.

ما وراء الظاهرة الجمالية

ان الظاهرة الجمالية بمعادلاتها وعواملها هي عناصر فاعلة و خالقة للتأثير في نفس المتلقي ما يحصل لدى المتلقي الاستجابة الجمالية اضافة الى امور اخرى خارج لتناول النقدي الادبي كالاضافات المعرفية لغوية و فكرية . و العالم الذي يحص فيه التأثر ممكن ان نسميه بنظام الاستجابة الجمالية ، و الذي يمكن النظر اليه من جهة النظرية و التطبيق ، تشتمل الجهة الاولى على بحث حقيقة الاستجابة الجمالية و البعد الجمالية و الجهة الثانية القراءة الابداعية و التي هي مظهر من مظاهر تجلي القارئ في النص ، هذا الفهم لظاهرة التعبير الأدبي هو من تفردات النقد التعبيري وغناه.

1. الاستجابة الظاهرية و العميقة

في الطرف الآخر من عملية التمتع بالقراءة نظام الاستجابة الجمالية ، و بالقدر الذي تكون كثير من مظاهر الاستجابة الظاهرية معقدة ، فانه ايضا هناك وضوح في مديات و اشكال الاستجابة الجمالية . ان تأثير العمل الابداعي على المتلقي اما ان يكون بحركة شعورية ظاهرية وهذا هو الابهار الظاهري و الذي يتصل كثيرا بالتناغم الحسي المادي للعمل سواء على مستوى

الشكل ام المضمون ، اذ كما ان للشكل تناغما فان للفكر و تعامله مع المضمون متطلبات تناغم ، و يمكن ان نسمي هذا الشكل من الاثارة بالاثارة التناغمية . و هناك استجابة و اثارة عميقة تتجاوز التناغم الشكلي و المضموني تكون اساسا في الصدمة و المفارقة و كسر التوقع ، وهذه الاثارة الشعورية تكون عميقة ، و لها ايضا عناصر شكلية و مضمونية ،و يمكن ان نسميها الاثارة الصادمة . ان هذا الفهم يتجاوز و بلا ريب اشكاليات الفهم السيمائية للاثارة المرتكز كثيرا على التوافق و الاشتراك و الابهار التناغمي ، و يتجاوز ايضا اشكاليات الفهم الاسلوبي للاثارة القائم بشكل شبه كامل على الانحراف و التفرد و الابهار الصادم ، كما انه يعطي تصورا متقدما عن المادة المثيرة و انها ليست امرا مستقرا في العمل بل انها مترامية الاطراف و تدخل القراءة كعامل جوهري فيها.

لكل من الاستجابة الظاهرية و العميقة محدثات و منتجات خاصة ملحوظة من المعادلات الجمالية و المظاهر و العناصر النصة ، او بمعنى ادق ان لكل عنصر نصي جمالي تأثير متميز خاص في جهة معين منهما ، فعناصر التناغم كالموسيقى الشكلية مثلا تحقق الاستجابة و الاثارة الظاهرية ، بينما الانحراف و اللاألفة و الصدمة تحقق الاستجابة و الاثارة العميقة .

في قصة (حلم سريالي) عناصر تناغمية و لاتناغمية.

))اليوم أنهيت كتابة الرواية, لي بعض الملاحظات التعبيرية, كونها لاتمثل كل ما في وجداني, لكني بكيت, عندما إنتهيت من تنضيد الأوراق كانت دموعي غزيرة , تناولت قطعة من الورق الصحي , مسحت عيني , كان الورق نظيفاً, تمنيت لو أن الكل تمسح دموعها به حتى لو كانت دموع تماسيح, حزنت على مصير جورية , خلقتها في خيالي ,لكن الكثير يعتقدون إن كل ما أكتبه هو من وحي الواقع, أعترف إن كلّ ما أكتبه هو من وحي أحلامي , عندما أنظر الى الجدار أحلم, عندما أنظر الى البحر أحلم, ما المشكلة إنني أحلم دائما, الحلم مملكتي

الخاصة, يوما ما حلمت بإلآهة سومرية, أسميتها رغم أنها لا تحمل المستمسكات الأربع, النص))

عناصر التناغم تتجلى في النص في مراعاة التداولية و الموسيقى الشكلية وفي القصص يكون الاول غالبا ، فمن صور التناغم الاسلوب السردي اذ انه تداولي و قريب للنفس من التصوير الشعري فيحثث الفة ، و الصورة الاخرى الالفظ الاليفة (اليوم ، وجداني ، بكيت ، دموع ، ورق صحي وغيرها) ، و ايضا الوصفية و الحكائية الواضحة ، كما ان الخطابية في (الكثير يعتقدون إن كل ما أكتبه هو من وحي الواقع, أعترف إن كلّ ما أكتبه هو من وحي أحلامي , عندما أنظر الى الجدار أحلم, عندما أنظر الى البحر أحلم, ما المشكلة إنني أحلم دائما) هذه كلها من حيث الالفة و القرب التي تحقق انظمة تناغم فكرية و أنس و تلذذ ظاهري . اما انظمة اللاتناغم فالسريالية و القفز اللامنطقي ، و التراكيب الانزياحية ، و كذلك الرسالة الصادمة كما في (تمنيت لو أن الكل تمسح دموعها به حتى لو كانت دموع تماسيح) اضافة الى الخيالية التصويرية الصادمة وهي شيء اخر غير الرسالية مثل (لكني بكيت, عندما إنتهيت من تنضيد الأوراق) و كذلك عبارة (كانت دموعي غزيرة , تناولت قطعة من الورق الصحي , مسحت عيني) .اذ ان السريالية تتجلى في العلاقة التجاورية بين الجمل ، اما داخل الجمال فالانياح الخيالي التصويري وكلها تحقق الاثارة العميقة.

2. البعد الجمالي

نظام الاستجابة الجمالي و الاثارة دوما مركب من الشكلين الظاهري و العميق وان كانت الغالبية لأحدهما لانهما شبه ضدين ، بمعنى آخر ان التركيبية في الاستجابة و الابهار الجمالي لازم ، بحيث ان هناك دوما مقدار من الابهارالتناغمي الظاهري و مقدار من الابهار اللاتناغمي

العميق . و نظام المتعة و الاثارة و الانبهار يتحدد كمحصلة نهائية لمجموع مقداري هذين الشكلين .

ان مقدار الانبهار مع حقيقته الكمية فانه ايضا كيفي ، يعتمد في كمه و كيفه على النقاط الشعورية التي يحفزها ، فلدينا كم من مناطق الشعور المحفزة و كيف و نوعية منها ، مساحة المناطق المحفزة يحقق البعد الكمي ، و توزع و تنوع المناطق يحقق البعد الكيفي ، و كما ان المقدار الكمي يتجسد بكتلة المنطقة و المساحة فان البعد الكيفي يتجسد بشكل اشكال من مستقيم و مستوي و مجسم . وكما ان هناك فرقا في المقادير الكمية فان هناك فرقا في التجسيدات الشكلية من حيث كون الاستجابة مستقيمة ام مستوية ام مجسمة . وكما ان لكل من شكلي الاستجابة الظاهري و العميق عناصر نصية غالبة فان في اشكال الابعاد الجمالية ايضا عناصر مناسبة تحدثها.

القراءة الابداعية وحركة النص.

ان للنص الادبي بابعاده المتقدمة – اضافة الى بعده النصي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة – بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و له ايضا بعد دلالي تجلياتي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف . بينما يكون قاصرا تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي فقط او تتبع عناصر البعد الكتابي الدلالي فقط ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية الجمالية يكون بالقراءة التعبيرية الابداعية ، و التي تتجاوز جميع اشكاليات الشكلين المتقدمين من قراءة النص . هذه القراءة بهذه الابعاد هي ما يحصل لكل قارئ و نتاجها وان كان اجماليا و عميقا و ضبابيا الا انه يحدث دوما وحسب استعداد القارئ ، وما القراءة الاحترافية الا جلاء و بيان لتلك الحالة الموجودة ، فالنقد ليس خلقا للقراءة و انما كشفا عنها .

ما يحدث في عملية القراءة انها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله ، و اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع ، يحقق العمل الابداع في ذلك الموضع او النظام النصي المعين نقطة تعبيرية جمالية تحصل في الفكر و النفس ، يمكن ان تفهم كمقابل كم للعملية الابداعية ، و من هنا و بالنقطة التعبيرية يقدم النقد التعبيري فهما كميا للجمال وهو من تفرداته في هذا الشأن . يقابل تلك النقطة في كل وحدة كتابية بعد خاص بالقراءة هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية وهي خلق خاص بالقارئ للنص يختلف فيه عن غيره . بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ساكنا لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له بعده الحركي هو البعد القراءاتي الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون ، كما ان لاستعداد القارئ و تصوراته تأثير على سرعة تلك الحركة ، وكلما كان النص ذا حركة سريعة بثراءه و ثراء القارئ كان أكثر ابهارا .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في 1- عوالم النص و الكتابة ، و 2- عوالم الفكر و اللغة ، و 3- عوالم الخيال و الابداع ، و 4- عوالم الشعور و المتعة . بينما العوالم الثلاثة تخلق الشكل المجسم للنص ، فان العالم الرابع اي القراءة هو البعد الحركي الذي يكتسبه النص روحا و حركة تخرجه عن السكون . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . وان القصص السريالية في مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) كانت موطنا لتجليات فذة و عالية للمؤلف و القارئ و اللغة و النص ، انها نصوص تبلغ اهدافها و تحقق الاضافة الادبية و الرسالة المرجوة . و النقد التعبيري هو الاداة الصادق و المجال الفسيح الذي يدرك و يرى تلك الانظمة و تلك الابعاد بواقعية و صدق و وضوح.

الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي في سردية (عنز و قِدر و إبريق) لفريد قاسم غانم

الرمزية و الشعرية ، من الملامح الواضحة لكتابات القاص الفلسطيني الفذّ فريد قاسم غانم ، و من المعلوم انّ هذا النهج هو من ملامح السرد الحديث . و لا يخفى عظم الامتاع الذي يحقّقه السرد المتصف بالشاعرية ، و الرمزية ، لكن في بعض من سرديات فريد قاسم نجد الرمزية البسيطة ، و في الحقيقة هذه لغة متفردة لم نعهدها ، و نجد قصّة (عنز و قدر و ابريق) مثّلت نموذجا لهذه الرمزية ، كما انّها بجنب ذلك أبدعت في تحقيق التأريخ النصي ، و الذي نعني به خلق الرمز النصي في قبال الرمز الخارجي الموظّف . و سنلاحظ و بيسر كيف أنّ شخوص قصّة فريد قاسم مع الوقت و تطوّر القصة تتحول الى رموز ، و انّ العنز لم يكن بالأساس عنزا

، او لم يعد كذلك و هكذا الابريق و القِدر ، و غير ذلك . و من الافضل ان نقرأ القصّة اولا ثم نعمد الى تتبع الرمزية البسيطة و التأريخ النصي و خلق الرمز فيها.

)عنزٌ وقِدْرٌ وإبريقٌ(

بقلم: فريد قاسم غانم

اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّايِ. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريّ والرّماديّ العاديّ والفضّيّ الباهت، دلالةً على أنّهُ كان في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فوّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.

في هامشِ الرُّقعةِ المرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.

حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنّها عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً.

حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالمُ الآن في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالَمَ، المعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجتَرٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيِّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً.

انتقلَتِ المجموعةُ من الرّملِ إلى الرّمل، سعيًا وراء الظلِّ الهاربِ من أشعّة الشَّمس الحارِقة. استلقى الشابُّ صاحبُ الجينس قبالةَ العباءةِ المحشوَّةِ برجُلِ الصَّحراء، في الموقعِ الجديد، فيما أخذت العنزُ تدورُ وراءَ صاحبتِها.

لم يمضِ وقتٌ طويلٌ، في مكانٍ لا يتحرّكُ فيه الوقتُ، حتى اقترحَت العجوزُ الانتقال مرةً أخرى بحثاً عن الظلِّ الهارب. كانت تتحدَّثُ من وراءِ قناعٍ من حبّاتِ الوَشم. تهيَّأ لصاحبِ البنطال أنَّ لوحةَ الوشمِ هي الأصلُ، ثمَّ رُسِمت عليها فيما بعدُ ملامحُ الوجهِ؛ العينيْن والأنفِ المنحني والفمِ الخالي من الأسنان وشبكةٍ من التّجاعيد التي نمتْ مثلما تنمو خيوطُ العنكبوت من تلقاءِ نفسِها.

حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت.

ألقى الشّابُّ ذو البنطالِ نظرةً دائريةً في الاتّجاهات التي لا تُعدُّ ولا تحصى. اختلطَ عليه الشّمالُ بالجُنوب بالغرب بالشَّرق. رملٌ على امتدادِ النّظر، ما عدا شبحًا من الجبالِ البعيدة في جهةٍ لم يستطعْ تحديدَها. رفعَ رأسَهُ إلى السّماءِ المشتعلة، فاكتشفَ أنّ رفقاءَهُ ينتقلون على امتدادِ النّهار، على امتدادِ صخرةٍ في حجمِ بنايةٍ ضخمة. إذن، لم يكنْ ذلك جبلًا. كيفَ لم ينتبهْ مِن البداية؟!

استلقى الشّابُ ذو بنطالِ الجينس على مقربةٍ من العباءةِ المقرفِصة. أشعلَ سيجارةً وراحَ يراقبُ حركاتِ الدّخانِ على الرّمل.

وكأنّهُ سألَ: إذن هذا هو بيتُكم؟

وكأنَّ الرجلَ أجابَ من داخلِ العباءة: نعيشُ على امتدادِ الصَّخرة. نتنقّلُ من طرفِها الشرقيّ صباحًا، فنصلُ إلى طرفِها الغربيّ ظُهرًا. ونعودُ من الغربِ إلى الشّرق، بين الظُّهرِ والزّوال.

خلالَ النّقلةِ الرابعة، في ظرفِ وقتٍ غيرِ قابلٍ للقياس، بدا لِدَقيقي الملاحظةِ لو تابعوا المشهدَ من بَعيد، أنَّ حركاتِ الشّابِّ وانطلاقاتِ اليدَيْن من داخلِ العباءةِ المتكئةِ على كوعٍ، تدلُّ على أنّهما يتبادلان الحديث. وقد علِمَ الشّابُّ ذو البنطالِ من الرّجلِ الساكنِ في عباءتِه، أو هكذا هُيّئَ لهُ، أنَّ للعائلةِ بيتًا قربَ المركز السّياحيّ على الشّاطئ. وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيٍّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.

اقتربَتِ العنزُ من صاحبِ بنطالِ الجينس، فعرضَ عليها الكأسَ المملوءةَ حتى منتصفِها. أخذتْها بأسنانِها، بلا تردُّدٍ. مدَّت لِسانَها من فجوةٍ بين صفّي الأسنان، ولعقتْ الشّايَ الداكنَ والمحَلّى بمهارةٍ وبراعةٍ يعجزُ عنها أبطالُ السّيرك. عرضَ عليها سيجارةً، فيما كانت قهقهتُهُ تتردَّدُ في الأنحاء وترتدُّ بصدىً مُضاعف، فأخذَتْها وقضمَتْها قضمةً واحدة. أخرجَ من حقيبتهِ دفتراً، نتَفَ منه ورقةً، وعرَضَها على العنز. أخذتها بأسنانِها، منفرجةَ الأسارير، وراحت تلوكُها على مَهَلٍ، بلذّةٍ تساقطَت على صدرِها.

هنا تأكلُ العنزُ كلَّ ما يؤكلُ، وتشربُ كلَّ ما يُشرب. هنا تأخذُ السّلعُ وظائفَ أخرى. كلُّ العالمِ وخطوطُ العرض والطول والمحيطاتُ والحدودُ والتكنولوجيا

في بطنِ عنزٍ نحيفة. لكن، صار عليهم الآن الانتقالُ شرقاً، خلفَ الظلِّ العائدِ إلى بدايتِهِ. تمتمَ الشّابُّ وأعادَ الدّفترَ والقلمَ إلى الحقيبة، فيما اكتسى وجهُ العنزِ التي كانت تراقبُ عن كثبٍ، ببعض الإحباط.

كانت القِدرُ والإبريقُ قد سبقاهما إلى المحطّة القادمة. وعلى الموقدِ الذي أشعلَتْهُ العجوزُ، جلستِ القِدرُ، فيما استلقى الإبريقُ على ظهرِهِ وغابَ في قيلولةٍ.

كان الوقتُ نائمًا، فتمدّدت العباءةُ على الرّمل ونامَ الرّجلُ المحشوُّ فيها. أَسنَدَت العجوزُ ظهرَها إلى الجبلِ الصّغير وأغمضَت، فيما اختبأت العنزُ تحت ملاءتِها. هاجرَ الصّوتُ من الصّحراء، ما عدا هسهسةَ الأخشابِ المشتعلةِ، وضجيجَ البركان الذي بدأ ينفجرُ داخلَ القِدْر.

حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.

حين أفاقَ، مرةً أخرى، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى الشّابُّ ذو البنطالِ المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، عنزًا في مساحةِ المحيطِ، تبتلعُ مدينتَهُ ثمَّ تجترُّها. ورأى عجوزًا تحلبُ العنزَ، وتملأُ الأنهارَ بحليبٍ داكنٍ يشبهُ الحِبرَ الأَسْوَد. ورأى العنزَ تختلي برهةً، خلفَ الجبالِ العالية، وتُدحرِجُ على حدودِ الغيمِ بَعَراتٍ إهليليجيَّةٍ رُسمتْ عليهِ حدودُ الإمبراطوريّات.

ثمَّ أفاقَ للمرّةِ الثالثة، أو ظنَّ أنّهُ أفاق، فرأى العباءةَ المحشوَّةَ برجُلٍ، مقرفِصةً وتأخذُ من القِدْرِ طعامًا بلا ملحٍ. ألقى الشّابُّ ساعةَ يدِه ودملَها تحت الرّمل. ثمَّ أخذَ قطعةً من الطَّعامِ المبهَمِ، تبادلَ النّظراتِ مع الإبريقِ السّاخر، ابتسمَ للعنزِ التي أطلّت بعينٍ واحدةٍ من تحتِ الملاءة، وراح يقهقهُ وينتظرُ عودة الصّدى.

في ساعاتِ المساء، كانوا يستمعون إلى وقعِ أقدامٍ قادمةٍ من بلادٍ قديمة، وإلى نداءاتِ الحيتان في البحرِ البعيد، وتثاؤبات النجومِ التي استيقظت للتوّ.

كان الشّابُّ ينتظرُ رجْعَ الصّدى.

لكنَّ الصّدى، هذه المرّة،

ظلَّ مسافرًا .

لم تكتف سردية فريد قاسم بالرمزية ، بل عمدت الى رمزية مميّزة و ربما متفرّدة تفوق تجارب الشعر لشعراء كثيرين، انّها الرمزية البسيطة.

يحكي لنا فريد قاسم في بداية القصّة (اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّاي. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريّ والرّماديّ العاديّ والفضّيّ الباهت، دلالةً على أنّهُ كان في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فوّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.

في هامشِ الرُّقعةِ المرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.

حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنّها عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً(.

و من الواضح جدا المميزات السردية و الجماليات الجمة التي انطوى عليها هذا المقطع من جوانب كثيرة ، لكننا هنا سنعمد على التركيز على موضوعنا في الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي .

نجد منذ البداية تموضع الشخوص و بشاعرية تنطِق الجمادات و تشخصنها و تجعل لها افكارا و عواطف و مواقف ، و لو التفتنا الى تلك الاشياء انّها قدر و ابريق و عنز ، اضافة الى عباءة و بنطلون جنس ، ثم الشاب البطل و الرجل الصحراوي و المرأة العجوز ذات الوشم.

بجانب التجربة الممتعة و السرد الأخّاذ ، الذي يشعرك كأنّك تشرب ماء زلالا باردا في صيف حار ، و ليس كأنك تقرأ قصة ، انّها البساطة بأبهى صورها . ثم نجد كيف ان تلك المميزات و التوسعات التي اعطيت لتلك الاشياء البسيطة قد حققت تأريخا نصيا لها ، حيث تتحوّل

الشخوص ، او المسميّات عموما مع الوقت في النصّ الى مفاهيم ذات تأريخ و بحسب المركزية في النص يبزر لها تأريخ نصي ، و من خلال تراكم و تنامي النعوت و الاحوال و الظروف يتحقق لذلك الشيء صورة معنوية تكون حاضرة في كل توظيف او ذكر مستقبلي ، و هذا بالضبط ما نعنيه بالتاريخ النصي . و لا ريب انّ طبيعة السرد توفّر مجالا خصبا لتحقيق الرمزية النصية ، وهذه صفة تتفوّق فيها على الشعر ، مع انّهما يشتركان في التوظيف للرمز الخارجي ، و هذا لا يمنع من تحقيق الرمز النصي في الشعر الا انه اكثر حضورا و يسرا في السرد.

نجد مع تطور النص ان عنزتنا و قدرنا و ابريقنا قد تطورت شخصياتهم ، طبعا القصة تحفل بالبوح و الايحاء ، الا ان هذا امر جمالي اخر ، و من اسلوبنا النقدي هو التركيز الموضوعي ، و الا فان الكلام سيطول و يحتاج الى فصول.

بعد فترة سردية حدثية تطورية تتصاعد الاحداث و المواقف و تتطور الشخصيات حيث:

)حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالمُ الآن في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجتَرٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيِّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً..... الى ان يقول القاص : (حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت(.

نلاحظ بعد فصل طويل من محورية العنزة التي صار العالم في بطنها ، كيف انّ تلك الاشياء الجمادات ايضا تبرز كشخوص ، كما ان الغرائبية التي بدأت بها الحكاية تعود في هذا المقطع لكن بتقبل اكبر منّا ، و هذا ناتج عن التطويع و التقبّل الذي حصل عندنا من الوصف الاول ، بحيث اننا الآن لا نشعر بالغرابة الكبيرة من ان (الإبريقَ استظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه) لأنّنا قد تعلمنا من النص ان هذا الابريق ليس مجرد ابريق بل هو شخص و ذات لها افكارها و تطلعاتها و برغباتها.

و في لمحة قصير تبرز رؤية الشاعر في درجة تبئيرية بيّنة وهو الميل الى البساطة حيث يقول (وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيٍّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.) و لو راجعنا القصة وفق هذه النظرة لوجدنا البساطة رمز و القصة كلها كانت رمزا للميل و التبنّي و الرؤية و فكرة و اعتراض.

و في مقطع جميل يعطي محورية للظّل كذات لها كيانها و ارادتها و رغباتها:

ف(حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.)

و في نهاية او نهايات متعددة مفتوحة نجد الشخوص في امواج من الاحوال و الظروف تتولى ، العنز و الابريق و القدر و الرجل و الشاب ، ثم المكان وصداه الذي يختصر الكون و حقيقته و جوهره ، الذي يبقى مسافرا.

لقد كانت رحلة ممتعة مع لغة ساحرة ، اذ حينما يحضر المجاز ويكون الرمز بسيطا ، لا تعرف حينها هل انّك تقرأ سردا ام شعرا ؟ عالم مفتوح غير مجنّس ، الا انّ هناك شيئا أكيدا ، هو انّك قرأت شيئا ساحرا.

خلق الرمز و التاريخ النصي ، تبتل في محراب القلب نموذجا

ما يميز الشاعر عن غيره هو امتلاكه رؤية متميز عن الحياة و اشيائها ، ان يستطيع ان يرى ما لا يراه غيره ، ان يعبر عما لا يمكن التعبير عنه ، ان يكون صانعا للفكرة الجميلة بلغة جميلة . ان الشاعر بذلك يكون صانع الكيانات و صانع التواريخ الكتابية ، اذ ان الرؤية الخاصة و التعبير الخاص و التفاعل الخاص يعطي للفظ المعين او للمعنى المعين وجودا مستقلا و متميزا و تشكلا في الوعي خاصا به وفق ما قدمه الكاتب ، و كذا حال جميع التعبيرات او المعاني او الفكر التي يوظفها او يخترعها الفنان او الاديب شاعرا كان ام قاصا امر غير ذلك.

الكتابة الابداعية تعتمد في جزء منها على التوظيف ، لأجل اعطاء الكلمات او التعابير اكبر طاقة تعبيرية ، وهذا احد اسرار الجمال في اللغة الابداعية . لذلك كانت اللغة الرمزية ، وكما انه يعتمد فيها توظيف ما كان له تاريخ و ابعاد معلومة في الخارج فيعطي بتوظيفه كما تعبيريا يطور الطاقة التعبيرية ، فان الكاتب ايضا يعمد الى ان يخلق رموزه الخاصة و يوظفها في كتابته . فيكون لذلك الرمز الموظف تاريخ غير الذي في الخارج وهذا ما نسميه التاريخ الكتابي و لو اقتصر التتبع على النص يكون لدينا تاريخ نصي.

ان عملية خلق الرمز هذه ادب متفرد يحقق درجات عالية من الجمالية و قوة التعبير و عمق الامتاع .و لخلق الرمز و اعطاءه تاريخا كتابيا شكلان ، اما ان يكون بسيطا و ساندا او ان يكون معقد و محوريا . الرمز الكتابي المحوري هو ما يعمد الكاتب و يتقصد تعبأته بالرؤى و الافكار فيكون مرآة تعبيرية يستحضر بها الكاتب رؤاه و افكاره عند التوظيف ، اما الرمز البسيط الساند فهو نتاج طبيعي لتعبيرية الشاعر ، فيكون لكثير من الالفاظ و المعاني التي يوردها الكاتب و يستعين بها تاريخ و لا يقتصر ذلك على الشخوص بل يشمل المفاهيم حتى اسماء الزمان و المكان . بل حتى الافعال.

نص (تبتل في محراب القلب) للشاعر العراقي المبدع يحيى السماوي كان نموذجا متقدما في عملية خلق الرمز و التاريخ النصي .سواء للرمز المحوري ام المساند.

الرموز النصية المحورية

في النص ثلاثة شخصيات رئيسية لها تاريخ نصي متطور مغاير للخارج تعمد و تقصد الشارع ان يكون لها هذا التاريخ في نصه ، المتكلم و المخاطب و الوسط وهو مجموعة من الاشياء جعل لها الشاعر تاريخا مغايرا لخارج.

1- تاريخ المتكلم في النص

كتب الشاعر بصيغة المتكلم في النص فقال:

مُذنِباً جئتُكِ \ في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ \فأنا المفضوحُ\ خذلتني لغتي\ وأسَمّيني : جريحاً \ وأسَمّيني : المَغيبْ ..\ وأسَمِّيني المُصلّي بين محرابينِ \ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ ..\ فسيرويني الذي في بئر جرحي من صُراخٍ

وبقلبي من لهيبْ

من الواضح ان قاموس الالفاظ المتعلق بهذه الشخصية قاموس كئيب ونادم و احتياجي و توسلي ، وبهذا فان الشاعر قد برع في ان يجعل هذه الشخصية تتجلى حسب رؤيته من الندم و الرجاء انه تجلي بديع للندم و الرجاء .

نحن اوردنا المقاطع حسب التسلسل الزمني للعبارات في النص ، و لو لاحظنا لوجدنا حكائية تطورية عن شخصية المتكلم في النص ، فدلينا في البدء مجيء مع وضوح الغاية و الهدف من المجيء ثم تلعثم و عدم قدرة على المواجهة ، ثم الجهر بالقضية و المراد ، ثم الخاتمة التي يرسمها الشاعر و التي تبين نهاية الحكاية و رايه في رد من ذهب اليه.

2 -تأريخ المخاطب في النص

خاطب الشاعر شخصية بصيغة المؤنث في النص قائلا:

مُذنِباً جئتُكِ أسْتجديكِ صفحا ..\ \ وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ\ وأسميكِ : شروقي ..\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا\ وأسمِّيكِ : التي تختزِلُ الأسماءَ والأشذاءَ ..\ والفوزَ الذي يجعلُ خِسرانيَ ربحا ..\ وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ\ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي\..

وأسَمِّيكِ : الصّليبْ\ والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ فابعدي حيثُ تشائينَ..

اركبي الموجةَ والرّيحَ ..\احجبي الأمطارَ والأنهارَ عن بُستان صدري ..

من الوهلة الاولى يبين لنا الشاعر ان من ذهب اليها هي مصدر العطاء و الخير و الكرم وهذا تمجيد و رسم قيمي و اخلاقي ، و مع هذه البداية العالية فان الشاعر لم يتوقف عندها بل ذهب منطلقا في تمجيد اكبر حتى يصل الذروة في قوله (اسميك (التي تختزل الاسماء)) ، ثم لا يكتفي الشاعر بالمعنى الفردي بل ذهب نحو المعنى الجماعي بالتقديس و المعرفة فيصف المخاطب بالمقدس و المعرفة القبلة و اليقين . ثم يعلن ان المخاطب هو المصير المحتوم له (انه الصليب

للمسيح) و عناق الشفع و الوتر . و يختمها بالخاتمة التي اشرنا اليها من رأيه في ابتعاد المخاطب و فرض عدم استجابتها له.

ان تاريخ شخصية المتكلم هنا لا يمكن الا القول انه تاريخ صناعي فذ خلاق ، تجاوز الحدود في التصور و الامكان ، حتى تخلل مناطق العمق في الشعور الانساني ، وهو انعكاس الى صدق شفيف باح به الشاعر في صوره التخيلية الرفيعة.

3 -تاريخ الوسطيات

اورد الشاعر مجموعة من الاسماء جعلها وسطا تعبيريا لأجل ايصال افكاره الا انه اعطها معنى قصديا مخالف للخارج ، بمعنى انه لم يأت بها استعارة و مجازا فقط و انما قصد ان يهبها معنى و اسما غير اسمها و معناها الخارجي فقال:

سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا ..\ وأسَمِّي زهرةَ التفّاحِ في خصرِكِ : صُبحا\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا.

لقد اختزل الشاعر اشارات و دلالات في عبارات ومضية ايحائية ولغة متوهجة اعطت للغة طاقة تعبيرية كبيرة جعلت لتلك الاشياء التي سماها باسماء مغايرة و ونعتها بنعوت مختلفة عن واقعها تشكلا متميزا في الذهن ، صانعا بذلك تاريخا لها نصي مغاير للخارج.

الرموز النصية الساندة

من الاشياء التي صار لها تاريخ متميز في النص ، عند الاستعانة بها و تكررها في النص هي فعل التسمية بصيغة (اسمي) و من خلال علاقات التجاور و التوصيل يمكن ملاحظة التقابل بين المسميات و التسميات و التي عكف الشاعر عليها قائلا

وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ \وأسَمّيني : جريحاً \ وأسميكِ : شروقي ..\وأسَمّيني : المَغيبْ \ وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ \ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي ..\وأسَمِّيكِ : الصّليبْ

وهو اسلوب بلاغي موسيقي من حيث المعنى ، فيكون لفعل التسمية تاريخ تكراري بالصور التي يظهر فيها ، و هناك خط تطوري اخر للتسمية هو الفصل بين تسمية المتكلم و تسميات المخاطب و تسميات الوسط و تأخذ معانيها و دلالتها مما ذكرها في تلك الجهات.

من الامور الساندة التي صار لها تاريخ في النص اعضاء الجسد حينما يقول

حامِلاً جثمان أمسي .. \في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ العفوَ وقلبٌ يتشظّى\!

ويساري : تشتكي ثِقْلَ كتابي المُستريبْ.

لقد صار للجثمان و لليد اليمنى و للقلب و لليد اليسرى ، تاريخ مغاير للواقع انها كيانات تعبيرية للرجاء و الاستعطاف ما عادت و سائل للحياة فقط .لقد ابدع الشاعر في صوره و توظيفاته فعلا .

النص الاصلي

تبتُّل في محراب القلب

****

شعر / يحيى السماوي / العراق

****

مُذنِباً جئتُكِ أسْتجديكِ صفحا..

*

حامِلاً جثمان أمسي..

في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ العفوَ وقلبٌ يتشظّى!

ويساري : تشتكي ثِقْلَ كتابي المُستريبْ

*

فضحَ الجَّهْرُ عذاباتي..

وزادَ السِّرُّ والتأويلُ فضْحا

*

فأنا المفضوحُ في الحالينِ : إنْ صَمْتاً وبَوحَا..

*

يتسلّى بحُطامي ندمٌ أشرسُ من نابِ اللهيبْ

*

خذلتني لغتي فالتمِسي ليْ في كتابِ العشقِ نُصْحا..

*

سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا..

*

وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ

*

وأسَمّيني : جريحاً

نزْفُهُ الآهاتُ والدّمعُ الصّبيبْ

*

وأسَمِّي زهرةَ التفّاحِ في خصرِكِ : صُبحا..

*

وأسميكِ : شروقي..

وأسَمّيني : المَغيبْ..

*

وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا

*

لهضابِ الفُلِّ والريحانِ والآسِ البتوليِّ الرّطيبْ

*

وأسَمِّيني المُصلّي بين محرابينِ

يستنشقُ نعناعاً من الجيدِ

ومن مئذنَتَيْ صدرِكِ طيبْ

*

وأسمِّيكِ : التي تختزِلُ الأسماءَ والأشذاءَ..

والفوزَ الذي يجعلُ خِسرانيَ ربحا..

*

ويُحيلُ السّوطَ غُصناً..

و جدارَ الكهفِ نهراً

موجُهُ الشهدُ وشدوُ العندليبْ

*

وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ

*

وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي..

وأسَمِّيكِ : الصّليبْ

*

والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ*

الذي يدرأ أحزان المنافي

وعذاباتِ الفتى / الكهلِ / الغريبْ

*

فابعدي حيثُ تشائينَ..

اركبي الموجةَ والرّيحَ..

احجبي الأمطارَ والأنهارَ عن بُستان صدري..

فسيرويني الذي في بئر جرحي من صُراخٍ

وبقلبي من لـهيبْ

**

*الشفع والوتر : عددان أقسم بهما الله تعالى في سورة الفجر في قوله : (والشفع والوتر) .. والوتر في المصطلح الفقهي هي الصلاة التي تختم بها صلاة الليل وسميت بذلك لأنها تصلى وتراً أي ركعة واحدة أو ثلاثاً أو نحو ذلك .. أما صلاة الشفع فيراد بها الركعتان اللتان تسبقان الوتر .

المقدمة

وظيفة النقد معاينة النص و بيان مواطن الابداع فيه ، انه رسالة صادقة تحليلية للجمال الخارجي في العمل الفني و للاستجابة الجمالية الداخلية في نفس الانسان . من المعروف ان الفنية عالية المستوى في ادب اديب معين تكون في الغالب بشكل تموجي ، بحيث تتباين النصوص من حيث المستوى الفني في مقاطعها ، و عادة ما تجد بعض مقاطع النص يحتفظ بالفنية المطلوبة متخليا عن المستوى العالي منها ، بمعنى اخر ان المقاطع عالية الفنية في النص تكون منثورة كالدر بين باقي المقاطع ، لكن في الحقيقة مقاطع نصوص (تشيد الماء) كلها تحافظ على مستوها العالي الفني ، فتجد النفس تنبهر و تنشد و تستمتع بكل مقطع كتب ، و مع ان (نشيد الماء) كان فرصة شعرية لأجل عمل نقدي و تطوير فكرة الشعر، فانه تجربة ممتعة يشكر الكاتب عليها.

مواطن الابداع في كل عمل فني يمكن ان ينظر اليها من جهات ثلاث ، الجهة الفنية ، الجهة الجمالية و الجهة الرسالية ، حسب منهجنا في تبين عناصر الابداع اعتمادا على الاستقراء لما غلب على كلمات المختصين في الابحاث النقدية ، و اعتماد مبدأ الشيوع اي شيوع ذلك العنصر المعين لدى النقاد ، المصدق بما لدى العرف من معارف و مرتكزات وما هو ظاهر للوجدان . هذه المنهجية و التشدد انما كان لأجل تحصين المعرفة النقدية من التكلف و الوهم ، لان المعرفة النقدية معرفة حقائقية في عالم التذوق و الامتاع ،و تستند في مظاهرها الخارجية الى عوامل واقعية و حقيقية على التحليل النقدي تتبعها و الاسترشاد بضيائها لأجل الوصول الى عوالم التفرد و الانجاز الاستثنائي للمبدع ، و انكشاف جوهر التجربة قيد الدرس . ان اعتماد قاعدة قوية من الانظمة التحليلية النقدية مع جهات ثابتة و جوانب صلبة انما هي الطريق لفتح ابواب النص المبحوث ، و اكتشاف عوالم الابداع و الجمال فيه ، و تلمس التفرد الذي يشتمل عليه .

سيكون البحث في هذا المقال في ابحاث العناصر الفنية في ديوان نشيد الماء . و حسب الاستقراء و الشائع في الابحاث و مراجعة العرف المصدق بالوجدان فعناصر الفنية ترجع الى الاصالة و المعاصرة وان لم يعبر عنهما بالصراحة انما يمكن تلمسهما في مطاوي الابحاث . و الاصالة الفنية تتجسد في العمق الفني أي المقدرة و الاتقان و تحقيق درجات عالية في الفنية ، اما المعاصرة فتتمثل بالابتكار و المواكبة و التفرد و الاقناع بالانسيابية و السلاسة و التشويق.

الموضع الاول : الاصالة الفنية

اولا : العمق الفني

الاثارة و الابهار على طول خط القراءة امر سائد في نصوص الديوان ، فلا تنفك من الخروج من اثارة و ابهار الا و واجهك غيره ، ففي (نحن لم نمت)(تعال نقيس المسافة بين الانحناءة ومدى تقوس الظهر فينا ونعيد ترتيب قوانين الرياضيات \ ها نحن لم نمت كما قالوا / كنا فقط في نومة هانئة وحلم قلق .) و في (الشتاء)(ورغم حبي لحبات المطر إلا أننا نتشاجر مرة ادفعها بعيدا خوفا من الغرق ومرة اجذبها ابلل روحي العطشى واراقصها في الشوارع العارية من المارة)

و هكذا جميع مقاطع النصوص تكون شواهد لذلك . و في (ظلي و البلاد)(ما زلت أزاحم طريقي للعبور إلى الموت /واضرب أضلاعي بجنون ما ألقته الأيام القاسية /هذه فتنة أرختها الأيام على جسدي) و في النشيد الاول من نشيد الماء (ارتعاش القرنفل في الماء\أي لون للماء بعد الذي يسيل\جداول تتغنج مع الريح\ولا ترحل إلا عميقا).

و اما المجاز و التوهج و الصور ، فلا تكاد تترك مساحة او نفسا للأفكار و التوصيل ، فأما المجازية فمن اول كلمة حتى اخر سطر ، تدفق هائل و نادر من الانزياحات و التعابير المشعة و الصور الموازية المفعمة بالبوح بلغة ثانية و تعبير اخر ، ففي نحن لم نمت (اذكر / انه حينما التقينا في منتصف المسافة الفاصلة بين نبض قلبي وبين رعشة الأرض الحزينة طلبت منك أن تعتلي سقف الروح والسماء) و في نهايتها في نهاية النشيد الحادي عشر من نشيد الماء (واسقيني شهقتك التالية\ عرفت الآن من نكون\أنا النبي وأنت المرسلة تعالي نقرا صحائف التكوين من جديد) و في النشيد الثاني (لا أراك إلا قتيلا يدخل جنة خالدة \أيها الموت القليل\انتظرني أعيد إلى وجهي ملامحه الهاربة) انها نصوص عالية الفنية بكل معنى الكلمة .

ثانيا : الاتقان

المجاز العالي و التوهج الشديد و التصوير البديع من سمات هذه النصوص ، ففي (نحن لمن نمت)(اذكر / انه حينما التقينا في منتصف المسافة الفاصلة بين نبض قلبي وبين رعشة الأرض الحزينة طلبت منك أن تعتلي سقف الروح والسماء / أن نشيح بوجهنا عن كل الخداع الكوني) انه المجاز العالي و التوهج الشديد و التصوير البديع بحق . و في (صلاة العاشقين)(كنت كلما دق باب الليل وتعالت أصوات شواء الكستناء \راقصتني مبتهجة وأعادت لي ذاكرة ووصايا الليل \وتساقط شالها الأسود عن كتفيها داعية جنوني أن أقشر كتف الغرام) و في النشيد الحادي عشر (رسمت علي الغيمة شفتي فنزل المطر قبلاً حارقة\ وقلت التقطها واحدة

واحدة كي تغني العصافير الربيع\ويستريح الصمت في عينيك بحنان غريب \ويكتب لغة عصرية جديدة وتكبر الحكايات بنا) هنا المجازية و التوهجية و التصويرية في اعلى مستوياتها ، و على هذا المنوال باقي نصوص الديوان.

الموضع الثاني : المعاصرة

اولا : الابتكار الفني

في (لم نمت بعد) تتجسد المواكبة في (اذكر / انه حينما التقينا في منتصف المسافة الفاصلة بين نبض قلبي وبين رعشة الأرض الحزينة طلبت منك أن تعتلي سقف الروح والسماء / أن نشيح بوجهنا عن كل الخداع الكوني /فهذا النفاق قد استيقظ من نومه) بالتحرر من الزمان و المكان ،و الاتجاه نحو الكونية و اللامحدودية . و في النشيد الثاني (اعرف من تكون قالت له

وكلماتنا في المجاز\والتشبيه\والاستعارة\اعرف عندما تولد منك العبارة

قال لها ومن أكون؟؟؟غير فلاح فقير يحرث الأرض إعارة) بالاتجاه نحو الحوار و الحكاية ، انه الشعر الحواري الحكائي.

ما يتفرد به نشيد الماء او شعر عيسى ابو راغب عموما هو الاعتماد على قوة الفكرة و التعبير ، فتاتي العبارة عميقة جدا من الوهلة الاولى تخترق العمق مع الاحتفاظ بفنيتها العالية ، ان هذا

التزاوج بين فكرة عميقة و لغة عالية يعطي للكتابة نكهة مميزة ،و تكون منتمية الى اللغة القوية المؤثرة في النفس مع المحافظة الى الفنية العالية ، و كل النصوص شواهد على ذلك و منها النشيد السادس (ففي في تلك اللحظة تماماً\شيء ما يشبه رفرفة الحمام \يتلف الوقت وفي تلك الفحة الحارة التي تخترق الروح \ الجسد\أنت.....\أنت..................\تقرر لحظة ميلادي في الشبق\وأنت تقرر نوع القبل\ولي أن اعلق بعشبك كالوردة\ولي أن أموت واحيا\ستكون في كامل عريك جميلاً) و في النشيد الحادي عشر (أنا عيسى المصلوب بين القبلتين \هنا أزهرت بتلات من دمي\وهناك زيتون يقرأني السلام\ هنا أرى بحري قريب \وهناك بحر في القصيدة من هوانا)

ثانيا : الاقناع

اللغة الشعرية الحكائية المقومة لقصيدة النثر بصورته الحقيقة تخلق شدا و تشويقا و انسيابية و وحدة ظاهرة وهو امر اتسمت به نصوص نشيد الماء ، فمنها مثلا ما في (الشتاء)(كلما أتى الشتاء ركضت إلى أمي سريعاَ لتصنع لي جوارب من صوف ثخين إني أخاف البرد ....ورغم حبي لحبات المطر إلا أننا نتشاجر مرة ادفعها بعيدا خوفا من الغرق ومرة اجذبها ابلل روحي العطشى واراقصها في الشوارع العارية من المارة) و في رسائل لا تموت (إلى أبي الذي يتنفس أخر أنفاس الحياة \ ما زلت أنا يا أبي ذاك الطفل الذي يحمل صدى الوطن وغيم السماء بكفي ...سلام لك) و ذروة التشويق و الشد في (نحن ام نمت)(اذكر / انه حينما التقينا في منتصف المسافة الفاصلة بين نبض قلبي وبين رعشة الأرض الحزينة طلبت منك أن تعتلي سقف الروح والسماء / أن نشيح بوجهنا عن كل الخداع الكوني /فهذا النفاق قد استيقظ من نومه).

ان نصوص نشيد الماء تقدم لنا نموذجا عالي المستوى في قصيدة النثر ، و يشير الى بلوغ قصيدة النثر العربية مستويات عالية و انها تختط لها تأريخا مشرقا . ان تكامل الفنية و الثراء الذي اشتملت عليه نصوص ديوان نشيد الماء يمكننا من القول انها تحتل مكانة مرموقة في الكتابات العربية الابداعية المعاصرة .

التعبيرية القاموسية عند كريم عبدالله و سعد عودة

الادب اوسع من الاناقة و الكلمات العذبة و الجميلة و الانتقائية ، و التي لا ريب انها تمثل الخط العام للكتابة الادبية . لكن ايضا حينما يكون الظرف و الزمن مرا و كئيبا و مليئا بالقبح ، تتكاثر قواميس الكآبة و المرارة و الفاظ الذم في كتابات الاديب الملتصق بالارض و المجتمع .

و من المؤكد ان قاموس الفاظ النص تصنع مزاج النص العام و الاحساس الذي يراد نقله الى القارئ بغض النظر عن صوره و مواضيعهه وهذا ما يمكن ان نسميه (التعبيرية القاموسية) التي تنقل القارئ الى حقول معنوية معينة يريدها الكاتب تعبيرا عن واقع يشبه الفاظه التي استعملها .

ان التعبيرية القاموسية عملية مقصودة وهي من علامات تبئير النص و تجلي رؤية الكاتب فيه . وهو ما يبطل ادعاءات التفكيكية و انعزال النص عن مؤلفه .

هنا لدينا نصان من الادب المفتوح العابر للاجناس ، يتميزان بصفتين مهمتين الاولى التوظيفي للالفاظ العامية الدارجة ، و الثانية استعمال قاموس صادم من الالفاظ الكئيبة و المريرة و المنتمية لحقول معنوية بعيدة عن الاناقة و الانتقاء.

فنص كريم عبد الله يعج بقاموس الكابة و المرارة و اللاانتقائية و اللاأناقة ففيه:

)نشازٌ ،\ مزمنةٍ \ الشخير \ أرعنٌ \ تبصقُ \ النفايات \ وحلِ \ تحيضُ \ مؤخرتهُ \ العوراءَ \ دنسِ \المتسوّلينَ)

و نص سعد عودة يعج بقاموس اكثر كابة و شكل عنيف من اللاانتقائية و اللاأناقة

)قبورٌ مخاطيةٌ \ سراويل \ الجزء السفلي \ خنافس وسحلية \(شامبو) \ دمامل \ (الخوص) \مؤخرتهُ مفتوحةٌ \ مقبرةٍ مخصية \ أخصائها \مابين فخذيها \الدورة الشهرية \ الخصيتين الصغيرتين \ خنثية(

ان القصدية واضحة في ان يملأ النص بهذا القاموس من الالفاظ ، و ان ما جاء من تعابير و موضوعات و صور انما كان وسيلة و طريقة لابراز هذا القاموس ، وهنا تجلي للغة و لتجربة الكاتب ، و احضار صادم و عنيق للقارئ الى النص . و انعكاس امين لواقع مرير و كئيب كما هو حال قاموس تلك النصوص.

لغة الألم في قصيدة (أبي قد مات) لعيسى ابو الراغب

)أنا وريث المنفى \ حين ولدت \ كانت امرأة تحمل في جدائل شعرها \ رسائل البلاد\ قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض(

عيسى أبو الراغب

انّ اهمّ مكامن الجمال في اللغة الفنية هو الطاقة التعبيرية و الفرادة في البوح ، كما انّ من اهمّ مظاهر تلك التعبيرية هو توصيل الاحساس و نقل القارئ الى مجال المعنى الشعوري بواسطة اللغة اعتمادا على الاسلوب و ليس على توصيلية اللغة . هنا تكمن الفنية و الجمالية للغة الابداعية ، فبدل ان تبوح بالاستعانة بطريقية و مرآتية الالفاظ و دلالتها على المعاني ، و يكون فهم و توصيل الاحساس بواسطة القول من اخبار او انشاء الذي توصله اللغة ، فانّ اللغة الفنية تعتمد في توصيل الاحساس باسلوب تعبيري أي على عناصر توظيفية غير القول و الطريقية ، و بعبارة ثانية ان القول و الاخبار في اللغة العادية يكون واسطة بين اللغة و الاحساس المنقول ، بينما في اللغة الفنية يكون الاحساس منقولا بواسطة اللغة بعملية بوح عير توصيل غير معتمد على القول و الاخبار ، و يكون المعنى حينها عبارة عن شكل للغة العاكسة الاحساس ، فبينما في اللغة العادية تكون الالفاظ عاكسة للمعاني و المعاني عاكسة للاحساس وهذه هي التوصيلية

، ففي اللغة الفنية تكون الالفاظ عاكسة للاحساس من دون واسطة القول، و انما يكون المعنى شكلا خارجيا للغة.

ربما بهذا الفهم يكون جليا عدم التناقض في بوح اللغة الفنية و عدم اشتمالها على قول حقيقي ، فحينما يقال ان لغة الشعر تبوح و لا تقول ، لا يعني دعوة الى خواء اللغة و تجريدها من المعنى و المضمون ، بل المراد ان ما ينقل بالطريقة العادية ينقل بطريقة غير عادية في اللغة الفنية ، لذلك فاللغة الشعرية تبوح بما تقوله اللغة العادية ، و في عملية البوح هذه تنهدم و تنخرم و تتصدع كثير من منطقيات و معايير اللغة العادية ، و تحلّ محلها انظمة تعبيرية متفردة و عالية تتجلى فيها عبقرية اللغة ، و لا يراد بعبقرية اللغة الا هذه المعنى.

اذن يتبيّن مما تقدم و بشكل سلسل لا يعتريه أي ريب انّ اللغة هي السرّ الاعظم لجمال الكتابة ، و الاسلوبية هي محور و رحى ذلك العالم السريّ . و من البيّن انّ الاسلوبية تتنقل بين مستويات لغوية ثلاث الصيغ اللغوية و حقول المعنى اللغوية و المجال الوسطي اللغوي . شكل العلاقة و النظام الذي تظهر فيه تلك العناصر الثلاث من جهة المؤلف هو بوح و من جهة المتلقي هو تعبير ، و الجهة التي ينظر بها الى ذلك النظام مهمة ايضا كعنصر ابداعي . و بالقدر الذي تظهر فيه غائية الاحساس و الشعور وانّه ما يراد البوح به و التعبير عنه ، فانه ينكشف و بشكل جلي انّ المحورية في عملية ابداع الجمال هو انظمة ذلك البوح و ذلك التعبير ، و الذي يكون الاسلوب مركزيا فيها ، كما انّه ينكشف ايضا ان الاسلوب ليس امرا شكليا مختص بالألفاظ و التراكيب ، و انما هو امر عميق يتسع سعة التجربة الانسانية ، وهذا الفهم للاسلوبية يحقّق توسع في مفهوم الجمال فيشمل جميع مظاهر الحياة و الانسانية لانّه يهيمن على مجالات المعنى و الشعور وهي اوسع و اعمق الوجودات و التفسيرات للعالم و الخارج ، و بذلك يكون وحسب هذا التصوّر النقد الجمالي متوسعا بشكل غير مسبوق و شاملا لأمور تتجاوز الشكل و عناصره ، بل يغور عميقا في عوالم الانسانية و تجاربها و منجزاتها.

لقد قلنا انّ المحور الجمالي في النص هو نظام البوح و المظاهر التعبيرية فيه ، و انّ الاسلوبية مركزية في ذلك النظام ، و لأجل تييسر المضي في تطبيقات هذا الفهم لا بد من عملية دائرية بين صيغ التعبير و مجال المعنى و الواسطة البوحية ، و ربما عملية التنقل هذه هي من اسباب الامتاع و يتناسب حجم المتعة بالابداع مع شكل و طبيعة ذلك النظام و التنقل فيه .

حينما يواجه القارئ نصّا ، تعمل مفرداته و تراكيبه بموادها و صيغها على نقل ذهن القارئ الى مجال معنوي خاص ، هذا النقل ليس توصيليا بل تعبيريا ، النقل التعبيري هذا له عناصر اسلوبية ، ليس من وظيفة القراءة التذوقيّة التعرّف على تلك العناصر ، و انما ذلك وظيفة النقد ، لذلك قلنا سابقا انّ جوهر النقد ليس التذوق و انما فهم اللغة و المراد بذلك هذا المعنى . و لكل كتابة اسلوبها في البوح و التعبير و نقل القارئ الى مجال المعنى الذي يبدعه النص ، و لا يتوقف الامر الى هذا الحد ، فبعد ارتحال القارئ الى ذلك المجال المعنوي يتكون المجال العام للنص ، من ثم تأتي براعة المؤلف في الابداعات الاسلوبية التعبيرية في صياغة الشكل المعنوي و الشعوري للنص ، بشكل كواكب مزينة في سماء النص ، او الوان في لوحة ، او كيانات واشياء و اشباح في فضاء واسع . هذا التصوّر في الحقيقة لا ينطبق الا على قصيدة النثر او الكتابة التي توظف لغة قصيدة النثر ، لذلك من العبث تطبيق هذه التصورات على الشعر التوصيلي مهما كانت جماليته.

هنا امامنا نص نموذجي لقصيدة النثر (أبي قد مات) للشاعر الفلسطيني الماهر عيسى أبو الراغب ، مليء بعناصر ابداعية لتجلّي مظاهر انظمة البوح و التعبير و العناصر الاسلوبية للبوح و نقل القارئ الى مجالات المعنى الخاصة و بروز الاشكال الداخلية المبحرة و المتلألئة في سماء النص و فضائه . و من المفيد ايراد النص ثم تلمّس تلك العناصر فيه:

)أبي قد مات(

أبي قد مات

مات بعد حفنة من القهر والألم والمنفى والغياب

أبي الذي مات في المنفى البعيد

حين حمل رغيف خبزه والقمح في خابية كسرها العابر

أبي كتب على صدره بعود السنابل الأصفر

نحن الأرض

حين اطل برأسه من هناك على المدى البصري

لم ير إلا طين الأرض ووردة وزيتونة تنحني للعاشقين

تنادي بعضها بعضاً

هناك حيث المدى كان أكثر مما يلزم

وكان الله يرتب الرسائل للقادم من الزمن ويؤرخ التاريخ

وظِلُ الرماد وفوضى العباد تزحف نحو المجهول

قبيلة من القهر أحاطت بنا

أبي قد مات

دق وتد الخيمة

أوقف عقارب الساعة وتخاصم مع الوقت

كان كل صباح يحكي لنا حكايات أول الطريق الطيني

قال لن يفهم احد سرنا

نحن تحت الأرض نحيا

علينا أن نهشم صنم الذات ونهش الألم والممات

الخيمة التي تتوسط الساحة الطينية مفتوحة من أربع جهات

أنا وريث المنفى

حين ولدت

كانت امرأة تحمل في جدائل شعرها

رسائل البلاد

قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض

نادت على الرجل الواقف

صاحب العمامة والدين

ينادي في أذني النداء الأكبر

أنا أحيا في فواصل سري العظيم

الأرض والسماء

أتتبع ما نثروا من ملح البلاد

أعنا يا الله

لنقايض رسائلهم بما رتبت من رسائل اكتظاظ الحزن فينا

متى موعد الفطام؟

هذه أوراق الحياة

بدأت تتثاءب وتعلن موعد النوم

هذا الصوت في بُحةِ القولِ وقهرِ الداخل

هل كنا نصف الصدفة ونصف الحلم؟

والقراءة الأخيرة لدورة الحياة

ها نحن نترقب قلقلة الآلهة

وانغماس الأسطورة في السديم

سندفن المعنى والصورة في الطين الأول

نشكله طيراً يطير

ننادي أيها الغراب الحكيم

يا سيد هذه الأرض الخراب

لنعود للبداية

هذه الأرض ليست أرضنا

ما أتينا إلا لنشارك في صلاة الوردة والزيتونة وطقوس العاشقين(

للغة التعبيرية توظيفات اسلوبية تتوزع بشكل عميق في جوانب كثير في النص ، فلأجل خلق سماء النص و جوّه العام يكون توظيف للعنوان و قاموس المفردات و التراكيب ، و تقريبا تتدخل في هذا الامر امور شعورية و غير شعورية تمثل طغيان اللغة و الكتابة و تعالي صوت البوح مهما

اراد الشاعر حرف بوصلة النقل الاحساسي في النص ، لذلك و كمدخل قراءاتي جيد للجوهر العميق للغة النص يتمظهر القاموس المفرداتي و التركيبي للنص و عنوانه بوّابة لذلك.

عنوان النص (أبي قد مات) وهو يشتمل على ثلاثة مجالات معنوية مهمّة ، الحميمية و الانتماء في كلمة (أبي) ، و الحزن و الأسى في كلمة (قد مات) ، و الاخبار الخطابي بتقديم كلمة أبي ، المشيرة الى انّ المخاطب قد استفهم مسبقا عن حال الأب . اذن العنوان يرشد الى مجالات الحكاية و الحزن و الألفة ، ومع ان العنوان عادة ما يكون عاكسا لجوّ النص الا انّه لا بدّ من اجراء عملية مسح للنص لأجل الاطمئنان من ذلك البوح . وحينما نجد انّ هذه العبارة اقصد (ابي قد مات) هي اول عبارة في النص تنتهي مرحلة القلق القراءاتي و تنكشف سماء النص و نعلم اننا انتقلنا فعلا الى مجالات المعنى الخاصة بالنص ، وهذه وظيفة العناوين المركبة.

بقاموس المفردات نجد النص يعجّ بمفردات تلك العوالم المعنوي التي اشرنا اليها من الانتماء و الحميمية و الحزن و الاسى و الاخبار و التأكيد–:

مفردات الحزن (مات ، القهر، الألم ، المنفى ، الغياب ، المنفى ، الممات ، المنفى ، الحزن ، تتثاءب ، بُحةِ / السديم ، الغراب ، الخراب)

مفردات الانتماء (أبي ، رغيف ، خبزه ، القمح ، صدره ، السنابل ، الأرض ، زيتونة ، للعاشقين ، قبيلة ، وتد ، الخيمة ، الذات ، الفطام ، وريث ، ولدت ، امرأة ، البلاد ،)

مفردات الاخبار و التأكيد (حمل ، كتب ، نحن ، اطلّ ، تنادي ، يرتب ، دق ، أوثقته ، أذني ، النداء)

و أيضا الألم و الانتماء و الاخبار في التراكيب الاسنادية التعريفية في النص–:

الألم (حفنة من القهر ، المنفى البعيد ، قبيلة من القهر ، اكتظاظ الحزن ، سندفن المعنى ، الغراب الحكيم)

الانتماء (رغيف خبزه ، عود السنابل ، طين الأرض ، وتد الخيمة ، الطريق الطيني ، صنم الذات ، وريث المنفى ، جدائل شعرها ، رسائل البلاد ، حبلي السري ، سري العظيم ، بُحةِ القولِ ، وقهرِ الداخل ، موعد الفطام ، صلاة الوردة)

الاخبار (يرتب الرسائل ، أوراق الحياة ، قراءة الأخيرة ، انغماس الأسطورة

و تتجلى تلك الحقول المعنوية في التراكيب الجميلة التامة الحاملة للمعاني الثلاث في الغالب في تركيب واحد فكانت كالنجوم تشعّ في سماء القصيدة التي رسمها الشاعر بقاموس مفرداته و مسنداته.

)أبي قد مات ، مات بعد حفنة من القهر والألم والمنفى والغياب ، أبي الذي مات في المنفى البعيد ، حين حمل رغيف خبزه والقمح في خابية كسرها العابر ، أبي كتب على صدره بعود السنابل الأصفر ، نحن الأرض ، وكان الله يرتب الرسائل للقادم من الزمن ويؤرخ التاريخ ، وظِلُ الرماد وفوضى العباد تزحف نحو المجهول ، قبيلة من القهر أحاطت بنا ، أنا وريث المنفى ، قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض ، أنا أحيا في فواصل سري العظيم ، أتتبع ما نثروا من ملح البلاد ، هذا الصوت في بُحةِ القولِ وقهرِ الداخل ، ما أتينا إلا لنشارك في صلاة الوردة(

لو لاحظنا هذه التراكيب وهي المراكز البوحية في النصّ و اعمدة الخطاب و الرسالة فيه ، فانّا نلاحظ كل جملة فيها قد جمعت المعاني الثلاث (الألم و الانتماء و الاخبار) . انّ هذا الشكل من الاتقان اللغوي حقّق تناغما فذّا في القصيدة ، و كانت تتجلّى اوجها مختلفة و مرايا تعكس

وجه الألم و الحميمية و الإخبار ، تلك الحقول المعنوية التي نقلنا الشاعر اليها في صور شعرية عالية المستوى و عميقة حد الذهول.

التعبيرية المغرِقة في نص (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية)

النصّ في جوهره مصداق جزئيّ للغة ، لذلك فان التمييز العلاماتي بين الكلام و اللغة لا يستند الى قاعدة واقعية ، نعم مجموع المتكلّم (المرسل) و المتلقّي (المرسل اليه) و النص (الرسالة) و قاعدة التخاطب (المرجعية اللغوية) يكوِّن نظاما جزئيا مصداقيا للغة و تجسيدا ظاهريا لها . من هنا فالمؤلف و المتلقّي و المرجعيات اللغوية و النصّ كلها من اللغة.

حينما يكون الاستعمال مرجعيّا ، تستعمل الوحدات اللغوية المتقدّمة فيما وضعت له ، فيُلحظ المؤلفُ و المتلقّي و النصّ و قاعدة التخاطب بمعانيها و مفاهيمهما المرجعية الاعتيادية . اما اذا كان الاستعمال غير مرجعيّ و خارقا للمرجعيات اللغويّة ، فالخرق قد يكون على مستوى المؤلف او مستوى المتلقي او مستوى النصّ ، او مستوى القاعدة التخطابية .

ان اللغة الفنية الانزياحية اما ان تكون تركيبية استعمالية او مفهومية مرجعية . الانزياح التركيبي الاستعمالي هو تعبيرية استعمالية ، اما الانزياح المفهومي فهو التعبيرية المفهومية . التعبيرية في عمقها نقل الاحساس الى المتلقي ، وذلك بالتوظيفات التركيبية و الاستعمالية ، او بالتوسعة و التغيير في المفاهيمية و المعنوي حتى يصل حد التجريد في التعبيرية التجريدية.

حينما ينجح النص في ان يشعرك بذاته و غاياته ، و حينما ينجح النص في ان ينقل لك احساسه بكل قوة و عمق ، حينها نكون امام نص فذ . (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية) نص للشاعر العراقي مهدي سهم الربيعي ، فيه من التوظيفات و القاموس اللغوي و التراكيب البنائية و التجاورات اللفظية و الصور الشعرية ، ما يجعلك تحس بالغرق ، و يجعلك تشعر بان العالم يتساقط و يغرق و انه لا مفر .

التعبيرية الاستعمالية في النص يمكن تتبعها في اربع مستويات

1. المستوى القاموسي للالفاظ
2. المستوى الاسنادي النعتي و الافعالي
3. المستوى الجملي
4. المستوى النصي الكلي

1. المستوى القاموسي

في النص سيل هادر من الالفاظ الموحية و الدالة :

)فصُراخٌ ، تيهٌ عارمٌ ٌ ملتهبةٌ، تتَناثرُ ، يَسقُط... ، ضَبابيةٌ قلقةٌ ..، ضَياع...، غَرقِ ... ، يَطفو الشُحوب... ...، كَشهقةِ مُحتضرٍ...، جزرٌ مفقودة....، مغروسةٌ ، جُذوعُ خاويةٌ..، شَظايا حممٍ...، بركانٍ ، مُتدفق.. ، تَكتسحُ...، السيلِ(

لقد نجح الشاعر بقاموس الفاظه ان يحقق غايات النص و ان يوصل الرسالة و الخطاب و ان ينقل الاحساس.

لقد بينا مرارا ان نقل الاحساس هي من اهم و اصعب مهام المؤلف ، و انها تختلف عن التوصيل و الخطاب ، انها صبغ النص بمزاج معين مراد ، ثم نثر الكلمات فيه بصورة تجعل القارئ يعيش اجواء النص . لقد حقق النص (القاموسية التعبيرية)

2. المستوى الاسنادي

المستوى النصي الاخر كما بينا هو المستوى التركيبي الاسنادي ، في النعوت و الافعال مثال (تيهٌ عارمٌ ، أفكارٌ ملتهبةٌ ، تتَناثرُ الخَطايا... ، عالمٌ يكادُ يَسقُط... ، ضَبابيةٌ قلقةٌ .. ، غَرقِ الأنهارِ...، يَطفو الشُحوب... كَشهقةِ مُحتضرٍ، جزرٌ مفقودة....، جُذوعُ خاويةٌ.. ، شَظايا حممٍ... ، بركانٍ مُتدفق.. ، دونَ القدرةِ.. على الوقوفِ...)

من الواضح ان تلك الاسنادات تنقل القارئ الى حقول معنوية و دلالية مشعرة بالتهاوي و النهاية و العجز ، حقول تحيط بفكر الغرق . لقد حقق النص (الاسنادية التعبيرية)

ان اهمية المعجم القاموسي للنص و طبيعة الاسناد ، انها بنقل القارئ الى حقول معانيها فانها تولد لديه انثيالات مناسبة تعظم وجودك تلك المعاني في النفس ، و من خلال عمق و جهورية تجليات تلك لمعاني تترسخ الرسالة التي يحملها النص في داخل القارئ.

3. المستوى الجُملي

المستوى الثالث هو المستوى الجملي ، المحقق للصور ، و جعل النص و صوره تحمل القارئ الى عوالم معنوي شديد الوقع من حيث التبليغ و الاخبار ، مرسخة الرسالة في النفس ففي مقطع

)صُراخٌ...

تيهٌ عارمٌ بينَ الكلمات...

أفكارٌ ملتهبةٌ....

تتَناثرُ الخَطايا...

عالمٌ يكادُ يَسقُط(...

ان البوح عال هنا ، و التوظيفات الفنية و التعبيرية الاستعمالية واضحة في انزياحات و استعارات فنية فذة ، و مجاز قريب موصل للرسالة ، ابواب تعبيرية متعددة لنفوذ الفكرة و تجليها الى المتلقي ، وهذا الشكل من التعبير البوحي نسميه بلغة المرايا ، حيث تطرح الفكرة باكثر من شكل تعبيري لاجل تأكيد الرسالة و البلاغ .

و في مقطع واضح الرمزية و التوصيلية يقول الشاعر :

)في غَرقِ الأنهارِ...

يَطفو الشُحوب...

مُنتظراً رحيلُ الغَيم(....

هنا تعريف نصي ، و تأريخي نصي علائقي يخالف المعنى الاصلي ، ما يحقق توسعة في المفهوم فتتحق التعبيرية المفهومية اضافة الى التعبيرية الاستعمالية . فهنا انزياح على مستوى الاستعال و التركيب و انزياح على مستوى المفهوم و المعنى المرجعي . النص يحقق التعبيرية الجملية.

4. المستوى النصي الكلي

المستوى التعبيري الرابع هو المستوى التركيبي النصي الكلي ، أي نظام العلاقة التجاوري بين مقاطع النص ، وهو اما ان يكون بشكل تصويري او ان يكون بشكل سردي . ان الشاعر قد قسّم النص الى ثلاثة فصول ، تربط بينها علاقات دلالية ظاهرية و عميقة . كل فصل منها مكوّن من مقاطع تصويرية شعرية ، من هنا فالتعبيرية التركيبية النصية هنا معتمدة على الشعرية التصويرية .و بمجموع ما تقدم و انظمة التداخل بينها حقق النص (التعبيرية النصية)

ان نص (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية) نص حقق اهدافه و نقل الاحساس الى القارئ و نقل القارئ اليه و كان نموذجا للتعبيرية الاستعمالية.

النص

غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية...

مهدي سهم الربيعي

(1)

صُراخٌ...

تيهٌ عارمٌ بينَ الكلمات...

أفكارٌ ملتهبةٌ....

تتَناثرُ الخَطايا...

عالمٌ يكادُ يَسقُط...

يَلتصقُ الأسى...

دونَ أختيار....

ثوباً..

تَستتَرُ بهِ عوراتُ الذنوب!!..

ضَبابيةٌ قلقةٌ..

تَهزأُ بوقعِ الحروفِ...

أكبرُ ضَياع...

حينَ فَضو بكارةِ الشمسِ...

بَعضُ أطياف...

المِثَرثرين الحَمقى...

(2)

في غَرقِ الأنهارِ...

يَطفو الشُحوب...

مُنتظراً رحيلُ الغَيم....

جَبهةٌ تَغتسلُ..

بأولِ أشراقةُ شَمس....

لَم تَحضر.....

ليلٌ جَبليٌ حالك...

بِلا أَنجُم....

يوشي بأطرافِ الأشرعةِ....

تَمرُ على الأنفسِ....

كَشهقةِ مُحتضرٍ...

( )3

شواطئُ جزرٌ مفقودة....

أجسادٌ مغروسةٌ هُناك...

جُذوعُ خاويةٌ..

تَشكو زَيفَ الرَبيع....ِ

نَوماً قُربَ مَحارقٌ..

لَظاها شَظايا حممٍ...

زَمجرتُ بركانٍ مُتدفق..

تَكتسحُ...

برهبةِ السيلِ...

دونَ القدرةِ..

على الوقوفِ...

العالم الصوري الموازي في قصيدة (عندما احترق المطر) للشاعرة العراقية سلمى حربة

احتلت الصورة الشعرية مركزية معروفة في مفهوم الشعر و الوعي به ، و ازدادت مركزيتها قوة حينما تخلى الشعر عن موسيقاه الشكلية فصار يكتب بالنثر، بحيث ما عاد ممكنا بيان تعريف واقعي للشعر يميزه عن النثر الا بإدخال الصورة الشعرية فيه.

ان الاثارة التي تحققها الصورة الشعرية تحفز مواطن مناسبة في مجال الاستجابة ، فيعمد الفكر الى نسج ما يستطيع من انظمة المعنى و الاستفادة بتصور يفارق الواقعية في كثير من لحظات وجوده ، ان الصورة الشعر هي المتنفس الحقيقي للفكر لرؤية الخارج بلغة خلاقة ، بعبارة ثانية ان الصورة الشعرية ليست عملا مختصا بالكاتب و انما حقيقة انتاجها يرجع الى عالم التلقي.

حينما يواجه الفكر الصورة الشعرية يرتفع في مستوى النظر الى الاشياء و يتخلى عن المنطقية المعهودة و يكون على استعداد عال لذلك .و يحضر انجاز المؤلف هنا بالقاموس المعنوي و طبيعة العلاقة بين الصورة و مكوناتها ، فيخلق اثناء توجيه البناء النصي شكلا فكريا بناء منتجا يحلق به المتلقي ، يعتمد شكله على طبيعة مكونات الصورة والعلاقات بينها

الصورة بحسب اللغة المعتمدة في تكوينها ، اما ان تكون تعبيرية تحكي الواقع بشكل جميل بشكل مباشر او غير مباشر ، تكون الحكاية اولية فيها ، او تجسيدية تعطي للاشياء معنى اخر و توسع مدارك الفكر بالاشياء ، و بهذا الشكل من التعبير يمكن فهم الابداع على انه حالة مستقبلية معرفية تتجاوز حدود الواقع و امكانته في اطلاق فكر الانسان وخياله نحو حياة افضل . وهذا يقع في صلب رسالية الادب و اخلاقياته .

حينما تنساب الصور مبحرة بالفكر يتبلور في الذهن معان لاشياء الصورة تختلف عما هو معهود بقدر الطاقة التي اكتسبها بفعل الصورة ، حتى تصل في التغاير و البناء في علاقتها الى نظام متكامل قائم بنفسه يظهر كعالم مواز لعالم مرجعيات اللغة .

اللغة التي رسمت بها الشاعرة المبدعة سلمى حربة قصيدتها (عندما احترق المطر !!) تمثل نموذجا متقدما و واضحا للغة العالم الصوري الموازي . ونجد ذلك جليا لو نظرنا الى ثلاث وحدات تركيبية في النص ،الوحدة التجاورية ، و الوحدة الجملية و الوحدة النصية.

الوحدات التجاورية.

يتحقق السيل الصوري و من ثم العالم الموازي ، بتجاورات مجازية متوالية لا تترك مساحة للمنطقية اللغوية ، فتغادر بذلك الكلمات مرجعياتها نحو عالم من الدلالات و المعاني مغاير ، صانعة بذلك مرجعية جديدة غير المرجعية المعهودة يمكن ان نسميها المرجعية النصية في قبال المرجعية الخارجية . و لطالما فهمنا ان الشعر او النص الادبي عموما هو اعتراض على الخارج فتجيء المرجعية النصية شكلا من اشكال الاعتراض على الخارج.

فمن اول العنوان احتراق المطر لاألفة تجاورية ، ثم تنساب اللاألفة التجاورية و المجازات من دون هوادة بشكل صادم و مبهر لمواطن الشعور العميقة.

احترقَ المطرُ، \ بللتْ جَمراتُه صُقيع\ تنحاز الشمسُ \ الارضُ تنطفئ، \ شمعةٍ هَدها التعبُ،\ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،\ثقباً في كفيّ \ تملصتُ من الضبابِ \ زمنٌ موؤدٌ \ خاصرةِ الغيمِ، \ الضبابُ حولي كوشاحٍ \ هَذيانُ كونٌ \ غثيانِ بحرٍ .) ان لاألفة التجاور بين كلمات هذه التراكيب امر ظاهر ، و لو حسبنا المساحة التي شغلتها هذه التراكيب سنجدها تتجاوز الغالبية العظمى منها ، و لو علمنا ان هذه التراكيب محورية و مركزية في التركيب الجملي

و النصي ستكون القصيدة مخلوقة و متقومه بهذه الصور و هذا هو المدخل الى العالم الموازي الذي صنعته القصيدة.

الوحدات الجملية

بعد تبين ان التراكيب التجاورية المحققة للاألفة عالية هي مركز التراكيب الجملية ، فان الجمل بذلك لا تكون الا شكلا وتجسيدا للصورة التي تريدها تلك التراكيب ، وان هذا التشكل الذي تطغى فيه اللغة على وسائليتها و توصيليتها و طريقيتها يحقق التوهج و اكتساب طاقات تعبيرية و دلالية واسعة ، و لا يمكن لوعي القارئ بعد ذلك الا ان ينظر بعين متجردة الى عالم متعال و متسام من اللغة ، باستعداد مرتفع لا يتوفر لها في الواقع ، وهذه النقطة بالذات من مصادر الامتاع العميق في الشعر ، فنجد انه (عِندما احترقَ المطرُ، بللتْ جَمراتُه صُقيع أرضٍ لم ينزلْ بها البَرَدْ) انه احتراف غير مألوف لمطر وجمرات وارض ارضا غير التي نعرفها) و في عبارة (همدتْ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،(هذا الهمود غير المالوف بين عربات الرحيل ، المسكون ، ابدا لا يمكن للفكر الا ان يبحر ، و لا يتوقف عن الابحار، ففي (رأيتُ ثقباً في كفيّ ، تملصتُ من الضبابِ حَول عَيني) تبلغ هنا القصيدة ذروتها في النزوع و التجريد في اللغة و التفلّت من التوصيل و الحكاية انها لغة الصنع و الخلق ، انه ابداع للفكر و المعاني و للخلاص انه عالم اخر يطرح هنا ، ثم اذا به (زمنٌ موؤدٌ على خاصرةِ الغيمِ) يحضر انه بالطبع ليس كزمننا انه يقبع في خاصرة الغيم و ترتفع هنا وتيرة التصور و التصوير الى ما لا نهاية انفتاح على المعنى مقنن و متعمد ، ثم (تناثرَ الضبابُ حَولي كوشاحٍ ،ككفنٍ أبيضٍ) و شاح و كفن معبآن بمعاني غير التي نعرفها و (هَذيان كون كانَ نشيجُ المطرِ،) و (كغثيانِ بحرٍ غَطى رِمالهُ الزبدْ،) لقد اسرت الغربة المكان ، فغيرت الايحاءات و الدلالات و التعابير التي وصلت الينا و البوح العميق ، ارتَدت الكلمات و الجمل و العبارات شكل غربة و افتراق واعنتاق.

الوحدات النصية

عادة ما يصح القول ان النص نتاج عباراته و تراكيبه الجزئية ، وهذا صحيح الى حد ما ، لذلك لا نجد حدودا للنص غير التي يصنعها النص نفسه بعباراته و تراكيبه . ان السيل الصوري ، و التحليق الذي طالبتنا به عبارات النص ، جعلنا و بقوة نبحر بعيدا عن فهمنا للأمور و الاشياء ، وكأننا صرنا ننظر الى عالم كامل تتشكل فيها الاشياء بأشكال مغايرة ، انها الاسماء ذات الاسماء الا ان تمظهرها و ملامحها و تفاعلاتها غير التي نعرف ، انه عالم اخر لأشيائنا ، و لأفكارنا و لأرواحنا .

ان هذا النص يبين و بقوة ان المجاز ليس فقط لعبا بالألفاظ و انما هو خلق جديد و صنع جديد و معاني جديدة و تجربة جديدة و فهم جديد للأشياء و الحياة ، و يبين ايضا كيف يمكن للغة ان تصبح جسدا و شكلا و عالما للفكر و الوعي ، و تتمرد على طبيعتها و اساس وجودها من التوصيل و محاكاة الخارج و المرآتية ، انها هنا تخلق المعاني و تخلق الفكر ، بل تخلق القارئ و العالم الجديد الذي جهرت به . و بهذا الكم الكبير من الطاقة و التوهج تحرك اللغة اعماق مواطن الاستجابة الجمالية ، و تطرح قيمها و نظرتها الى الحياة ، ان لغة العالم الصوري الموازي تجسد الشعر و الشاعر لأنها لا تكون الا رؤية بشكل لغة ،و ليس رؤية تنقلها لنا اللغة ، انها تجسيد للتجربة و تجلي للفكر باللغة و ابحار الى عالم من المعاني الجديدة وهذا ما نسميه الثراء .

النص الاصلي

عندما إحترق المطر!!

سلمى حربة

....

عِندما احترقَ المطرُ،

بللتْ جَمراتُه صُقيع أرضٍ

لم ينزلْ بها البَرَدْ،

ولم تنحاز الشمسُ اليّها،

كانت الارضُ تنطفئ،

كشمعةٍ هَدها التعبُ،

وكنتُ كريحٍ أدورُ ما بين

الغرفِ، أفتشُ عن شبابيكَ خروجٍ

همدتْ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،

رأيتُ ثقباً في كفيّ ،

تملصتُ من الضبابِ حَول عَيني،

وجلستُ أعدُّ حباتَ الرمالِ،

لعلي أصلُ الى تفسيرٍ لمعضلةِ الزمنِ،

زمنٌ موؤدٌ على خاصرةِ الغيمِ،

تناثرَ الضبابُ حَولى كوشاحٍ ،ككفنٍ أبيضٍ وأمتدَّ على مَرمى البصرِ،

هَذيان كون كانَ نشيجُ المطرِ،

أنينٌ ووجعٌ يَترامى هُنا وهُناكَ،

كغثيانِ بحرٍ غَطى رِمالهُ الزبدْ،

كانَ ذلكَ هو احتراقُ المطر...

الرمزية التعبيرية عند هاني النواف

تمهيد

منذ اطلاعنا على التعبيرية الالمانية و اهمها نصوص جورج تركل الذي كنت قد ترجمت له قصيدة (صيف) ، لم نجد هذا المستوى الرمزي و التعبيري الا في نصوص لشعراء من المغرب العربي كنصوص الشاعرة و الروائية التونسية عفاف السمعلي و الشاعر التونسي لطفي العبيدي . و لا بد من القول بان الرمزية التعبيرية اكثر تطورا في المغرب العربي منها في مشرقه ، و لقد تناولنا

هذا الامر مع الشاعر و الناقد الدكتور علاء الاديب فعزى السبب الى الاحتكاك الكبير لادباء المغرب العربي بالادب الغربي و هو تام كما يبدو . و لم نجد في كتابات ادباء المشرق العربي رمزية تقترب من تلك الرمزية الا في متفرقات ، لكن لدينا شاعر عراقي فذ يكتب برمزية تعبيرية عالية تقترب من مستويات التعبيرية الالمانية ألا و هو الشاعر هاني النواف . سنبين هنا ملامح و مستويات و عمق تلك التعبيرية كظاهرة متفردة واضافة ادبية.

أهمية التفرد الاسلوبي و واجب النقد تجاهه

ليست المهمة الكبرى للنقد في متابعة تحقق المعايير في نصوص معينة ، و انما النقد المهم هو ما يشير و يدلل على الاضافات المهمة للنصوص . ان الظاهرة الادبية لها مستويات و درجات تجلّ تختلف فيها النصوص ، و لا تكون الاشارة النقدية مقنعة ما لم يصدقها تجل عال للثيمة في العمل الادبي المعين . من هنا يكون للتفرد الاسلوبي باعتباره تجل عال للتجربة اهمية من جهة احداث الاضافة ، يكون لزاما على النقد متابعتها لأجل تكامل الادب و تطوره و الاحتذاء بالتجليات العالية .

الرمزية التعبيرية

التعبيرية مدرسة معروفة في الفن و الادب ، و لقد توجّها و ابدع فيها الالمان ، حتى انها صارت احيانا تنسب اليهم فيقال (التعبيرية الالمانية) . و التعبيرية وان كانت حركة مضادة للتأثيرية و الانطباعية ، الا انها حملت الحقيقة و الاخلاص للأدب و الانسان . و مع ان التعبيرية تُحصر عادة في فترة زمنية معينة ، الا ان المتتبع يجد ان اسلوب التعبيرية بمعاييرها الريادية لا زال مستمرا ، كم ان معظم الكتابات الشعرية العربية و غيرها تشتمل على درجات من الرمزية التعبيرية ، وان اختلفت درجات تجليها .

لقد ابدعت التعبيرية في جعل الانسان هو المحور ، و احترمت الفردية . ان التعبيرية بهذا الفهم يمكن ان تكون منطلقا لفلسفة واسعة عن الحياة تحترم الانسان و حرياته و حقوقه . و فيما

يخص الادب فان التعبيرية قد وسعت من قدرة الكتابة و مناهلها ، و لقد بينا في مواضع سابقة ان من التعبيرية ما يكون فيه توسعة في علاقات التجاور اللفظي و الاسنادي (التعبيرية التركيبية) ، اذ ان الرمزية تستوجب مجازات و انزياحات لأجل تأديتها ، مما يؤدي الى خلق علاقات جديدة بين الوحدات الكلامية غير مسبوقة ، و منها ما يكون فيه توسعة مفهومية عميقة تنفذ في جوهر المعنى و اسميناها (التعبيرية المفهومية) و التي تحدث توسعا مفهوميا عميقا في المعنى و الفكرة.

الفنية التعبيرية و جمالياتها وفق ادوات النقد التعبيري

النقد التعبيري بادوات بحثه و تتبعه في جهات الابداع بالاسلوبية التعبيرية يتناول النص منهجيا من ثلاث جهات : 1- فنيته و 2- جماليته و 3- رساليته .

بخصوص الفنية التعبيرية فانها تتجلى في ركنين : الاول الرمزية العالية و الثانية الانفعالية الفردية تجاه الحياة و امورها ، و لا يمكن عد الكتابة محققة للتعبيرية ان لم تشتمل على هذين الشرطين اعني (الرمزية) و (الانفعالية الفردية) . و الجمالية اضافة الى التوظيفات و الانزيحات فانها تحقق توسعة علاقاتية على مستوى التركيب (التعبيرية التركيبية) بفرادة اسلوبية تركيبية و علاقاتية بين المفردات و على مستوى الفهم (التعبيرية المفهومية) بطرح فهم و تعريف خاص و فردي للاشياء كما اسلفنا . و اما الرسالية فانها تتمثل في مركزية الانسان في التعبيرية و محوريته و تحريره و احترام رؤاه و افكاره و البحث عن الخلاص و العالم الاصدق و الاكثر جوهرية.

تجليات التعبيرية في نصوص هاني النواف

هاني النواف شاعر عراقي يتميز شعره بتجل عال للتعبيرية قل نظيره ، من حيث عمق الفكرة و عمق العلاقة الانزياحية بين الوحدات الكلامية . ان شعر هاني النواف يحقق مستويات عالية من التعبيرية بالفنية المتكاملة من حيث الرمزية و الفردية و الجمالية المتكاملة من حيث التعبيرية التركيبية و المفهومية ، و الرسالية المتكاملة من حيث الانسانية و الكونية في أدبه . وهنا نورد نماذجا لتلك التجليات في قصيدته (حين أستدار النعاة) وهي قصيدة نثر حرة مكتوبة بلغة سردية التعبيرية اي بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و السرد.

1 –الرمزية

الرمزية في هذه القصيدة تكون باشكال مختلفة و واسعة :

يقول الشاعر:

)الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطِّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارِعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيم(.....ِ

نجد هنا رمزية متجلية وقوية و بصور اسلوبية مختلفة . فنجد الرمزية الخارجية التوظيفية و التي تكون بتوظيفات الرمزيات العرفية و الخارجية ككلمات (المآذن و الازقة و الشوارع)

الرمزية التكاملية و تكون باعطاء رمزية اضافية لما له رمزية خارجية ككلمات (الرعشة و الوجد و الظلال)

الرمزية النصية الداخلية و تكون باعطاء رمزية خاصة و نصية للاشياء ككلمات (الطين و اليباس و الطحلب).

2 –الانفعالية الفردية

اللغة التعبيرية دوما تحاول نقل الاحساس بالشيء و الانفعال به قبل نقله و محاكاته . انها ترسم الاشياء و تصورها كما نحسّ بها و بما تعني لنا لا بما هي في الخارج . انها تقدم العالم بنظرة خاصة و بفكرة فردية و تضفي على الاشياء معان خاصة ، و تحاول نقل الاحساس بالشيء اكثر من نقل معناه الى المتلقي.

يقول هاني النواف :

)كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداء،.. يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيِّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المهادنِ للصبّارِ، وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ(...

نجد نقاط انفعال حادة في (كان ابي يقرفص بالتعب الاشيب) ان هذه العبارة تبلغ اقصى مدى ممكن للتعبير و الانفعال ، انها تنجح و بقوة بنقل احساس الشاعر لنا . و مثل ذلك في عبارة (يغتسل بجوع القمح المهادن للصبار) . و يقدم لنا النص التصور الخاص عن الاشياء المغاير للتصورات العامة و الخارجية مع عمق تعبيري واضح (حمامات الفجر السوداء ، الصحو العفوي ، النقاء المنقوع بخطايا النهر).

3 –التعبيرية التركيبية

تتجلى التعبيرية التركيبية بالاضافات العلاقاتية التركيبية واهمها صور الانزياح الفذ و العالي . ويكون ذلك على مستوى التركيب الاسنادي بين المفردات و على مستوى التركيب الجملي بين

اجزاء الجملة و على مستوى التركيب الفقراتي بين الجمل و على مستوى التركيب النصي بين فقراته.

نجد تجليات التعبيرية في نص هاني النواف على مستوى التركيب الاسنادي (فَارِغةُ السّقوطِ ، اعصابُ الطَّيْنِ ، نخاعَ العَتمةِ ، صدغَ اللحظةِ ، جُوعِ القَمْحِ) وهكذا كثير. و نجدها في التركيب الجملي (الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ. ، هادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ. ، عُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ ، الحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المعتمِ) و هكذا غيرها.

ان النص يعتمد السرد التعبيري ، و من خلال الرمزية التعبيرية ، يتحقق مزج و ثنائية تعبيرية ، تتميز بالعذوبة و العلو ، ظاهرة و جلية . ان اهم ما تقدمه السردية التعبيرية للنص هو اضفاء عذوبة و حلاوة لدى المتلقي ، و عذوبة الرمزية بالسرد التعبيرية واضحة في هذ النص و جميع فقراته شاهدة على ذلك.

اما التركيب النصي ، فمع ما تقدّم من المزاج و الجو العام العذب للسردية في النص ، فاننا يمكن ان نلاحظ التقابل التعبيري بين الفقرات و انها تدور حول فكرة عميقة مركزية ، و كأن النص وهو بشكل قصيدة نثر حرة مقسم الى فقرات متناصة ، كل هذه الفقرات تحاول ان توصل الى المتلقي فكرة مركزية ، هذه الحركة الدورانية و التعابير المتقابلة و المترادفة في فكرتها و التي نسميها (التناص الداخلي) تحقق اسلوب لغة المرايا و (النص الفسيفسائي) و ان لم يكن في تجل عال كما في نصوص شعراء اخرين كالشاعر كريم عبد الله و د انور غني الموسوي.

4 –التعبيرية المفهومية

بينما يكون الابداع في التعبيرية التركيبية على مستوى التركيب و العلاقات البنائية بين الوحدات الكلامية ، فان التعبيرية المفهومية تنفذ عميقا في المعنى و الفهم للاشياء ، فتعطي فهما جديدا لها و خاصا.

نجد في هذا النص الفهم الخاص و الفردي في اشياء منها (رعشة حبلى ، سقوط فارغ ، طين له اعصاب ، يقين مرتعش اليباس ،العتمة التي لها نخاع ، اللحظة التي لها صدغ ، القمح الجائع ، النقاء المنقوع بالخطايا ، الضباب المنبوذ ، صيحات الانوار ، ضوضاء صافية الخاطر) وهكذا غيرها . ان هذه الاسنادات اضافة الى توسيعها لفاهيم تلك الاشياء و النظرة الخاصة و الفردية تجاهها ، فانها ايضا تعمل على تغيير تجنيسي لها بوصف السمعي بصفة بصرية و وصف المكاني بصفة زمانية و وصف الزماني بصفة مكانية ، و الباس الضد صفات ضده ، وهكذا ، و هذا اعمق اشكال التعبيرية كما هو واضح.

5 –التعبيرية الرسالية

من اولى و واضح اشكال الرسالية في التعبيرية هو لغة الاعتراض و الخروج على واقع الاشياء بالاسلوب التعبيرية و الرمزية العميقة وهذه تحقق الرسالية الادبية و الاجتماعية . كما انها تتجلى في طلب الخلاص و نشدان واقع افضل ، اضافة الى ان حقيقة صدور النص التعبيري كمآة و صورة لعمق المؤلف و انفعالاته و عواطفه و آلامه فانه دوما ينطوي على رسالة و خطاب . بمعنى آخر ان الرسالية متأصلة في النص التعبيرية . و النص هنا معبأ بالهم و الحزن و لا يترك أية مناسبة الا و بثّ فيها ما تحمله النفس و تراكم داخلها تجاه واقع محزن بماض تعِب و حاضر مرّ و مستقبل ضبابي . هذه الرسالة تأسر جميع فقرات النص و تتجلى واضحة في قول الشاعر (بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المثقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك.... يَا صَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...)

النص

)حين استدار النعاة (

هاني النواف

\7\201526

الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيم.....

كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداءِ،..يمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المهادنِ للصبّارِ،وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ ...

يَصرخُ بي : اغلقْ علينا الباب!...قبلَ أن يَبْتَلَّ الصَّيفُ بأَنْقَاضِ الظّنونِ، وحَرائقِ السَّحابِ... يلوّحُ حَاسِرَ الرَّأسِ، بكلِّ اتجاهات الكبتِ ، وصَوتِ الشَّغفِ المحجوبِ العِتقِ...

فالغرفةُ مازالتْ تلبسُ ثَوبَ الضَّبابِ المنبوذِ، وَرائحةَ أخشابِ الخَوْفِ المتَناثِرِ، تُراوِغُ تَضاريسَ الوُقُوفِ وصَيحاتِ الأنوارِ المراقةِ ، تَجتاحُ عُمْقَ الوجوهِ، بضَوضاءٍ صَافية الخَاطِرِ، كمِلحِ الموجةِ الشهيّةِ، وابتهاجِ الصَّدى المخمورِ في سَقفِ الرّيحِ...

بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المثِقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك....

يَاصَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...

والحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المعتمِ ، وما تَبَقَّى من السّؤالِ الكَليلِ، لابتسامِ الدَّليلِ، حينَ استدارَ النُّعاةُ...

اللغة الرمزية في الشعر التونسي المعاصر

التعبير الرمزي قديم عند الانسان ، و تقوم عليه كثير من انظمة الفكر و التعاملات الحياتية المهمة ، و برز في الأدب بشكله الناضج في نهاية القرن التاسع عشر ، مما يعطي انطباعا بان بوادره اقدم من ذلك . و على كل حال الرمزية في الأدب اتخذت شكلين مهمين الاول هو الرمزية الوصفية باعتماد الرمز الخارجي ، بالتعبير عن شيء بشيء ، لأسباب سياسية و اجتماعية فلم تكن عن فكرة جمالية بالأصل ، الا انها اصبحت فنية و جمالية بالتوظيف فيما بعد ، و الشكل الثاني وهو الأهم و الذي كانت له اسباب فنية و جمالية هو الرمزية التعبيرية ، باعتماد

الشعور الداخلي و التصور الداخلي عن الاشياء و خلق الرمزي و صناعته، فلم يكن تعبيرا عن الشيء بالشيء و انما كان تعبيرا عن الاشياء بالصورة التي في الدواخل العميقة و بالرؤى.

قد ذكرت للرمزية كحركة ادبية ملامح نمطية مميزة و اهمها تراسل الحواس و الغموض ، الا ان ذلك لا يبدو الا مجرد مظاهر تعبيرية فلا تكون شرطا و لا نمطا متأصّلا في الرمزية ، انما الحقيقة المميزة للغة الرمزية عن غيرها هو ذلك التعبير المتجاوز للمحاكات و الوصفية ، بالاتجاه نحو التصور العميق و الحس الداخلي و الفهم النقي للأشياء ، و بهذا الوصف فان من الواضح كون الرمزية شكلا من اشكال اللغة التعبيرية حيث انها تشتمل على الاعتراض بالاستعمال اللغوي المغاير للمألوف.

لقد اصبحت الرمزية كما التعبيرية من ملامح الشعر العربي المعاصر ، بحيث لا تجد كتابة حديثة تتجاوز الوصفية و الانطباعية الا و فيها مظاهر بارزة من الرمزية ، متخذة اشكالا متعددة فمنها التوظيف للرمز و منها الرمزية التعبيرية باعطاء دفقة شعورية داخلية رمزية اضافية للمعاني و المسميات و منها الرمزية التجريدية الى تنفتح الى قراءات متعددة ، و هنا سنشير الى مظاهر مميزة و واضحة من اللغة الرمزية في الشعر التونسي المعاصر.

الرمزية التوظيفية

تعتمد الرمزية التوظيفية على توظيف ما له مرجعية تاريخية في الخارج و ابعاد رمزية و دلالية معهودة ، فتوفر طاقة تعبيرية اختزالية وهذا من الفنية الشعرية العالية.

في لوحة معبرة عن الفقدان و الألم تحضر النخلة في شعر شكري مسعي ببعدها الرمزي يلتف بها الوجع و الحزن ، حيث الحمام قد غادر المكان اذ يقول:

)ماذا أقول لنخلة تبكي و تمعن في السؤال \ و جريدها الموجوع أدماه صهيل الوقت في شفة الظلام \ طار الحمام \ و نأى بعيدا ينشر مزق الهديل(

و يحضر القمر و المطر بابعادهما المعنوية و الشعورية في لغة عفاف السمعلي اذ تقول:

)كلما نطقتك شفتاي \ي عندك شرفةُ القمر \ ومطر ,مطر يعاودني \بغيث القبلات(

و في مقطع بوحي شفيف تحضر عشتار و يوظف اسم لامرتين في مقطع رقيق لعفاف السمعلي تقول فيه:

)لامرتين ارسم عشتارَ بلون التبر \ ما عاد في العمر الكثير لأسكبه وأجرب(.

و من المناسب الاشارة هنا الى المزج الموفق بين الايحاء الرومانسي ، و في لوحة شعرية رائعة تعبيرية بامتياز تقول عفاف السمعلي:

)مد يديك نحطم \صخور الخيبات \ ونرحل لعالم تحكمه العصافير\ انه العالم الذي تحكمه العصافير بما لها من معنى انساني عميق(.

و تحضر مريم و النخلة في لوحة لماجدة الظاهري تقول فيها:

)تُؤَرِّقُني الحِكايَةُ \نَخْلَةً كانَتْ \تُرَبِّي سَعْفَها أنْ يَطالَ السَّماء \كانَتْ لِمَرْيَمَ ظِلاًّ ظَليلاً \صارَتْ لي عُذوقُها حُمَّى السَّعير (

و يجعل عماد النفزي في خزائن الوشم ، عنوانا يجعل للوشم رمزية ، فيخاطب ذات الوشم العزيزة عليه ببوح شفيف راجيا عدم رحيلها لأنها خزائن و كنوز و لأنها معان و وجود لا يمكن لغيرها سدّه فيقول:

)حبيبتي يا صاحبة الوشم العتيق \ماحان و الله وقت السَّفر(

و تحضر الشمس و تانيت و عشتار وبابل في لوحة رائعة للعامرية سعدالله تقول فيها:

)يا شمسنا لا تغربي \ وإن غربت فأشرقي \تانيت جاعتْ \ وما قبلت كعشتار قرابين \وما افترشتْ من جرار بابل شوفان (.

و في لغة فنية عالية توظف الاقمار و عصى موسى في لوحة للعامرية سعدالله فتقول:

)يا كل الأقمار \ شقِّي طريقي \ بين اللجج. \كوني عصا موسى\ تفتح آفاقي \ تُنبتني شمسا في غدي \كوني صرحا\ كوني سيفا يُعيد المجد(

و في لوحة لفاطمة سعدالله يحضر الربيع و الصيف في جو بهيج اذ تقول:

)سمائي اليوم تعزف سمفونية السكينة ... \ وبسمة الربيع ..\وسنابل الصيف (..

و يحضر ايضا النخيل و الربيع موظفا بطاقات تعبيرية عالية لفاطمة سعدالله تقول فيها:

)وعلى سرير الأماني ... \ وبين الحلم والحلم .. \ أجدني ..أستبشر بالربيع .. \ و أهز جدائل النخيل هازئة بصقيع \تمازجت فيه الفصول والفواصل (...

و يطل علينا في ليل فاطمة سعدالله القمر المتواطئ في لغة رمزية بوحية تقول فيها:

)آهٍ أيها الليل ..لِمَ ابتلعت النجوم ..؟ \ وأنت أيها القمر المتواطيء..أكمل المسير ...\ نحو دورتك المحتومة.. \ازرع الظلام ..ان شئتَ.. \ والتهم الكلام..ان قدرتَ.. \ فأنا..لن أخشى العتمة الجاثية على صدرك \ أنا ..أطرّز النجوم .. \ وأنسج الغيوم .. \ليولد المطر (...

و في قصيدة عنونتها فاطمة سعدالله ب(ترميز) مملؤة بالرموز و التعبيرات و الايحاءات نصها:

....)صمتك..ترميز مقصود...والأمكنة\ . والأزمنة..\ شيفرات مطلسمة..\مليئة برفيف الأرواح.. \والأسرار العُلْوية..\ لِمَ تغرق في الإبحار..؟ \ لِمَ تدعوني إلى فكّ مشابك المتاهات..؟؟ \ أحتاج الى ..إلى ستة أيام من الخليقة ..\ لأقرأ العهود الستة..\ أحتاج ..إلى الأسفار العتيقة.. \ إلى لطف نبوخذ نصّر..\ إلى حكمة دانيال..\ لأفسّر الحلم..\ لأفكّ طلاسم النور ..في عيْنيْك (..

محققة نموذجا فذا للشعر الرمزي التوظيفي . وتحضر في لوحة رمزية عميقة لسنية مدروي بتوظيف للاحصنة و الصحارى و النخيل و المزن اذ تقول:

)وَتَأْتِي القَصِيدَةُ، \رِيحٌ تُجَهِّزُ أَحْصِنَةً للرَّحِيلِ، \ تُدَاعِبُ رَمْلَ الصَّحَارَى، \
وتُحْبِلُ كُلَّ النَّخِيلِ العَقِيمِ،\ بِمُزْنٍ مَطِيرْ(

و في مقطوعة لسليمى سرايري تحضر الصلوات مفقودة صامتة حيث تقول :

)انا من علمتني الفراغات أن أطفو من دهشتي \ في أقاصي الجنون \ لم يعد لي الآن ما يمكن مني \ صمت كصلوات مفقودة ...\ تتكدس فيه كل جهات الأرض(........

الرمزية التعبيرية

اللغة الرمزية التعبيرية تنبع من الداخل برؤية داخلية عميق لاشياء فتطلق المعاني التي نعرفها ملونة بلون الداخل العميق للشاعر ملبسا اياها دلالات و ابعاد غير مالوفة ، فتتشكل في انظمة تركيبية مجازية غير مألوفة و في انظمة معنوية و مفاهيمية جديدة.

في لوحة فذّة يصف لنا شكري مسعي مفاخر حبيبه المفقود بلغة رمزية معبرة اذ يقول:

)مازال عطر كلامك الزهريّ شهدا من زلال \ إنّي أراك تكبر كلّ يوم و توزّع الحنّاء \ من كفّ الجمال (

ان هنا توظيفا فذا للمفردات و معانيها في (عطر الكلام ، الزهري شهدا) انها لوحة رمزية متكاملة و نموذج مدرسي لا ريب انه ناتج من خلفية جمالية للشاعر الناقد شكري مسعي حيث يختلط المعنوي بالمادي و الزمني بالمكاني و البصري بالسمعي ،وهذا هو تراسل الحواس الذي ابدعه الرمزيون.

وحينما يضيع الغروب و يتمزق الحلم على ثغر الاصيل يخق لنا شكري مسعي لوحة رمزية فذة بالتصورات و المشاعر العميقة حيث يقول:

)ضاع الغروب \ و تمزّق الحلم على ثغر الأصيل(

و في لغة عفاف السمعلي يكون للوطن معنى اخر و للحبيب معنى اخر اذ تقول:

)بحثت عن وطن \يجعلني أرتقي لحدود الشمس \ وطن استثنيه عن كلّ الأوطان \ فكنت حبيبي\ الوطن, الرّوح(

و في لوحة عميقة بتصور شعوري للرؤيا و اللغة تقول عفاف السمعلي:

)يلوكني المجازُ فأستديرُ بلغتي \ حيث زوايا المدى أثخنتها الدروبُ \ توسلا (

و في قصيدة محاكاة لشعر للامرتين تعطي للسّان معنى و مفهوما جديدا اذ تقول:

)على ضفاف فلسفتي \ رمقني نهر السان بنظرة غرق(

و من الواضح الشعرية العالية في االبناءات المجازية في هذه العبارة وهي من خصائص الرمزية ايضا كما هو معلوم.

و يكون للامرتين وجود اخر خاص المعنى اذ تقول:

)تنهد لامرتين \ \ وسكب السؤال تلو \ السؤال \\ أين انا منك يا طفلتي؟ \\ أزهر حبه زهر لوز \ فتوردت وجنتاي \\ لي عندك أحلام \\ ودماء تثور(

في هذا المقطع عالي التقنية تمتزج بساطة المشاعر مع عمق المعاني فيتحقق عالم شعري عالي المستوى فعلا . و من اشكال اللغة الرمزية الفريدة هو استعمال المؤلف اسمه ليجعله رمزا و يضفي عليه المعنى الذي يراه تقول عفاف السمعلي:

)حين قررتُ أن أستعيد "عفاف \ نهبتُ ذاكرتي البالية \ وأمطرتها زهر لوز \يستحم بروح امراة اغتالت لغة العجز(.

من الواضح انها حكاية تكون فيها عفاف بما لها من معنى تنتقل بتاريخ نصي من الزمن الماضي الى الحاضر الى التطلع نحو المستقبل ،كتبت بلغة مكثفة وامضة ، تأبى التجنيس تتنقل بحرية بين الشعر و السرد .

و في لوحة عالية المستوى تكشف العامرية سعدالله عن رمزية الضمائر و الحروف اذ تقول:

)وقفتُ موقف الدهشة \ بين الهاء و النون \ برزخٌ أبديٌّ \ فالهاءُ هراءٌ... \ سرابٌ ليستُ أدركه

يسطّر القلمُ \ يكتبُ عهدًا \ مدادهُ البحر \ ...وبين المدّ والجزر \ تسقطُ نقطةَ النونِ \ فترتَدّ قمرا

تدفع ليلي \ ينقضي عهد \ يولد فجرٌ \ النونُ نورٌ كمشكاةٍ بها زيتٌ \ ينير الدرب \يرسمه)

و في لوحة موغلة في التعبير حيث تتميز مواطن الشعور و الاحاسيس تصل حد تعدد الذات فتصير ذاتين عند العامرية سعدالله حيث تقول:

)هل اختزلك يا زمن \ أم اختزل نفسي فيك ؟؟ \ حتى أنشطر ذاتين ،\ ذات تسرقني منك \تنثرني على عتبات الأروقة \ تذريني \ تصلبني جرسا\ يُدَّقُ على كنائس الجسد \وذات تسبح غيمة \ تعزف سنفونية الخلق ..\ أصغي إلى ذاتي التائهة\ فاسمع لحني يملأ الشمس \يفتحني صحفا .\ يعزفني لحنا\ ينثرني وردا \ في حدائق الوجد (

و في مقطوعة رائعة مفعمة بالبوح العميق تنقلنا فاطمة سعدالله الى عالمها الفرح فتقول:

)هذا الصباح ...ترصعت السماء بالطيور ... \ انفلتت من شبكة الهجرة ...\ وعادت تترشّفُ رحيق الأرض و عطر الحضور ...\تنقر حبات النغم\ .. تستحم بنور تلك النجمات المتغانجة وتنعم بالعودة ..الى دفئك أيها الحضن (.. ..

اننا نشعر و نحس انها روح محتفلة في فضاءات السرور ، من ثم تصرح الشاعرة (هذا الصباح ..تنتظم الاحتفالية ..) هذا الصباح بتاريخه النصي سيكون رمزا للانتصار على العدم اذ تقول فاطمة سعدالله:

)هذا الصباح يولدُ من جديد ..\ ما أجمل هزيمة العدم(..

و في لوحة فنية تعبيرية فذة بتراكيب مجازية عالية و طاقات تعبيرية كبيرة تقول فاطمة سعدالله (تتأرجح مناديل الأيام ..مبلّلة بالشوق .. \ معطرة بالتوق ..\ لتضخّ على حوافّ نافذتي ..نبضات الضياع..\ وترقص شراشيف الوداع ..\ على مذبح ..يحترق في مجامره الأمل ..)

و في اطلالة تعبيرية اخرى عميقة تقول فاطمة سعد الله:

)بلا جسد .. \ يقف الترقب على جسر التمني ..\ بلا قدميْن .. \ تقف الحكايا مكبلة ..\ بجليد قطبي \ . \بلا توقّف ..\ يمتدّ المدى كأفعوان مرقّط.. \على يمين الجسر تبتسم هوّة المعجزات.. \ويرتطم السراب ..شمالا.. \على صخور النسيان..\ على حافة الجسر الشارد..تتكدّس المداءات. وتغرق الآهات(...

انه جسر التمني ، حيث الحكايات مكبلة بجليد قطبي ، حيث افعوان مرقط و سراب و صخور نسيان . و في حواريّة عميقة ببوح تعبيري تقول جميلة عطوي:

)أوجاعك جمة أيها الطين ..\ وأنت أيتها الروح الشفافة\نورك باهر ..عبير من نقاء ..\ يا غدي المأمول ..يا أرجوحة السحر \ عانق الشرفات..\ افتح نوافذ الفجر ..\ املأ الكون بهاء(.

و في قصيدتها (و تأتي القصيدة) تبوح سنية مدروري بلوحة تعبيرية عالية التقنية تقول فيها:

)وتَأْتِي القَصِيدَةُ، \ أُمٌّ تعِدُّ حَقَائِبَ زَوْجٍ مُسَافِرْ، \ وتُقنِعُ بُلبُلَ رَغْبَتِهَا بِلِقَاءٍ حَمِيمٍ

عَلَى رِيشِ طَائِرْ \ وتَعْرِفُ، في عُمْقِ \أَحْشَائِهَا، كَمْ تُقَامِرْ\ تُصَدِّقُ قَلْبًا كَسِيرْ \و في لوحة تعبيرية عميقة يقول شكري سمعي (صهيل البحر أرّقني .. و لم يدر\ بأنّ الحزن يملأني\ و حين أمدّ أشرعتي\ تردّ الرّيح أغنيتي)

و في بوح تعبيري عميق تتلون لوحة لسليمى سرايري اذ تقول:

)كأني البلاد تمتحن شوارعها بعد موت العابرين \ و أطفال يعودون من خصر يتناوب عليه الغزاة \ الآن أفتح الساحات الخالية \ و أروقة الخيول المنبهرة بالفراغ\ أفصح عن موتي بمعنى لا يفهمه الماكثون في الضوء(

الرمزية التجريدية

لاجل عدم امكانية بلوغ الكتابة العناصر الاساسية كما هو الحال في الفن التشكيلي اذ يسهل استعمل العناصر الاساسية من الالوان و الاشكال الاساسية ، فان اللغة لا يمكن الوصول بها الى هذا الحد من التجريد لذلك فان الشكل الممكن للتجريدية هو المجازات العالية جد ، النص المفتوح بلغة تثير قراءات متعددة لدى المتلقي ،كشكل من التعبير انقى و اعمق . في لوحة تجريدية فذة متعددة المعاني تقول عفاف السمعلي:

)أدوارٌ يشد لجامَ الغضب ؟ \ \لتسقط زغاريدي في فوهة الهشيم \\ أفتح وترَ مدينتي الظمأى لحقول القمح \ \ لنهود أقلام شيبَها الرحيل \ ما أصعب السديمَ حين يعصف في الروح \\ أخبريني يا قسماتِ وجهي \\كيف أجعل الذاكرةَ تمجّ طلاء ملحها \ \ فوق الشفاه..؟ \\ سنونوة \ \ ويسرقني ازدحامي... \ \\ لأغرق في خاصرة الوجع ... \ \ سنونوةً أهرقها بكر الفجائع... \ \\ أتوسلُ صلابتي الموشومةَ بالذكرى \ \\ لتنثالَ نتوءاتُ الهزائم على المنحدر(

هذا النص عنونته عفاف السمعلي بعنوان (ذاكرة) ، و النفس القصصي واضح للشاعرة الروائية ، و معطيات البوح كثيرة ، الا ان اللاألفة عالية بين المفردات و التراكيب ، و الايحاءات كثيرة ، فيتحقق لدينا لغة رمزية تعبيرية ، لغة عالية المجاز و الانزياح بنفس بوحي و تعبيري ، محققة لغة رمزية تجريدية بامتياز .تعطي لكل مفردة و لكل تركيب رمزية و طاقة تعبيرية عالية في تعدد للدلالات رفيع.

الانزياح الشعري ، (الوجه السابع) للشاعرة ميادة العاني نموذجا

تمهيد

يمكننا القول و بشكل صريح انّ مفهوم الشعر قد تغيّر نحو توّسع في فكرة المجاز ، و دخل فيه و بقوة مصطلح الانزياح مع ما يحمله من تحرّر كبير . و لا بد من التأكيد أنّ فكرة الانزياح وسّعت النظرة الجمالية لخرق اللغة من العلاقة بين المفردات ، الى الخرق للعلاقة بين الجمل و الفقرات في النص.

ان ما يدفعنا للحديث عن فنية الشعر و عن نماذج تحقق الانزياح الشعري ، هو الابتعاد غير المبرر الذي نتج عن فكرة التأويلية ، و فتح الباب أمام التجاورية اللفظية المتجافية و الجافة التي تتجاوز حدود المسوّغ للتركيب .

ان التجاورية الجافة غير المبرّر تخلّ بجمالية العبارة ، حيث انّ الصدمة الحاصلة بالخرق اللغوي لا تنفذ الى العمق ان لم تكن لها مبرر من الألفية ، من دون ذلك لن تنفذ الصدمة الى العمق و تبقى شيئا سطحيا . و اللذة الشعرية في حقيقتها هي ما كانت تضرب في العمق ، و التي لا تذعن الا للطاقة التعبيرية الاضافية للتركيب و ليس مجرد خرق لمنطقية اللغة و ابتداع تجاورات و صور تحقق لاألفة عالية و تبقى في مجال الجفاء . بمعنى أخر ان اهم مميز للانزياح الشعري انه يفيد وظيفية تعبيرية و اضافة في طاقة اللغة ، و يشتمل على ثنائية تضادية تتمثل باللاألفة التجاورية الظاهرية النصيّة و الألفة الفكرية العميقة القراءاتية ،وفي هذا ترسيخ و تأكيد لحقيقة ان الشعرية و الابداع تعتمد في جانب منها على القارئ و قراءته ، و يؤكد على ضرورة التداولية و الخطابية في النص الابداعي و تجعل التأويلية في زاوية الاشكال و التساؤل .

غاية المقال

الغاية من المقال التمييز بين الانزياح الشعري المحقق لصدمة و ادهاش عميقين ، و بين الانزياح غير المبرر المحقق لصدمة سطحية و جفاء ، و اعطاء فهم مميز للشعرية بانها تشتمل على ثنائية تضادية من اللاالفة التجاورية النصية و الالفة الفكرية القراءاتية . كما ان تتبع تلك العناصر هو

من ادوات النقد التعبيري العميق او نقد (ما بعد الاسلوبية) المتجاوز لاخفاقات النقد الاسلوبي المقتصر على النص ونظام اللغة.

النموذج

سنورد هنا نموذجا للانزياح الشعري المحقق لمتطلبات الفكرة المتقدمة ، يتمثل بقصيدة (الوجه السابع) للشاعرة العراقية ميادة العاني .

)الوجه السابع(

ميادة العاني

بين رحيلك وتقاطري

جملة اشتهاءاتٍ

سريعة الهرم

أتعرى حروفي

فتلبسني معاجم ارتقاء

أماجن الكلمات

أبيح لها الرقص

على مذبح الرغبة

مدينتي المنكوبة

بسرابيل التواري

اعزيها بقصيدة بائسة

أعيد توزيع العلامات

فوق خرائطي

ألاحق شرفات باسقات

ينتصبن كفحولة ليل عقيم

أعاقر السكرات

بموانئ ضامرة

العالم!

هيستيريا

والانتشاء!

خمرة معتقة لزمن بليد

انتصف

بينك .. وبينك

علُ هذياناً

يقد هلوستي

من قبل

وعند خط

ترسمه الشياطين

نعقد العزم

ننتظر المبادرة

لأمر لم يدبره ليل

فنلوذ بالوهن

لان العمر ولادة للفناء

ونحن!

لا زلنا .. غرباء

خيمتي!

رسائل

....يتخطاها الفراغ

وسمائي!

شبح كبرياء

...يمطر حمماً جافة

الشبق!

مسلات اعتلاء

...محتقنة بالمكان

تلفظ أنفاسها

وتجيز لنا التجمل على أرصفة

يتراشقها الغرباء

بعيون تفرض تساؤلاتها

أ من وجود يفيض ؟

والعباب

يجثم على أنصاف الحلول ؟

كأنصاف أقطار

تدور !

في محاور الضباب

وكأي كائن منبوذ

اكسر وهما

لأخلق إيهاما

بقلق يمازج راحلتي

فالنرد !

له وجه سابع

يا لخيبتك

المكتنزة بالانزواء

لم اعد أطيق

سأسحب الفاجعة

.....من أذنيها

بوحشية محمومةٍ بالتشظي

ولن أسافر إلى حلم مهزوم

ترقد فيه

أموات الصدى

وسابكيك

بعيون معصوبة

مسها الفجر

عند وطن يلفظه النور

فما جدوى اتساع الحدقات ؟!

لموتى يطلقون سراح الحياة

ويمدون العروق

بالوهم

يتجلى فيهم التوحد

ويلكز خيول مخيلة ثرية

فتكتب نصا

لا يشبه

........إلا نفسه

طريقة التحليل

هنا سنبحث ملامح الانزياح الشعري بخاصيتيه المتقدمتين التعبيرية و الثنائية التضادية بين الالفة و اللاالفة ، و طريقتنا المعتادة بالتركيز على جزئية واحدة في لغة النص ، و الابتعاد عن الحكم الاجمالي او البحث الكلي لجميع النص ، وهذا منطلق من امرين الاول اننا نعتقد بعلوية الابداع و انه عمل غير عادية لذلك لا يمكن اختزاله في مقال ، بل كل نص تحتاج دراسته الى صفحات و جهات كثيرة ، وهذا نابع من باب الاعتزاز و التقدير للعمل الابداع ، كما انه يوجه اشكالا كبيرا على القراءة المتسرعة . و ثانيا انه من السعي لبلورة نظام افكار يخص نظرية الادب منطلقا من النصوص و الجزئي الخارجي ، فبعد تراكم تلك الابحاث الجزئي نستطيع حينها التوجه نحو بيان معالم نظرية ادبية و نقدية خاصة . و من المهم جدا التسليم بان الابداع ، اي ابداع يتسم بالتدرج ، و التنوع ، لذلك في اي بحث في موضوعة فنية معينة او عنصر جمالي معين ، لا بد ان يتلفت و بدقة الى درجات تجلي تلك الفكرة في النص ، و صورها التي تتمظهر بها ، بمعنى اخر ان اشكال تجلي الفكرة او درجات ذلك التجلي مهمة جماليا لاجل التوصل الى الملامح الدقيقة للعناصر الجمالية .

التحليل و القراءة

الانزياح الشعري في النص المتقدم يتجلى بصور مختلفة و درجات مختلفة سنتلمسها في كلماتنا القادمة . تقول الشاعرة ميادة العاني.

)بين رحيلك وتقاطري

جملة اشتهاءاتٍ

سريعة الهرم(

الانزياح هنا ليس اسناديا بين المفردات ، و انما كان بين النظام الجامع بينها ، اذ من الواضح الاختلاف الكبير بين حقل المعنى للرحيل و التقاطر و الاشتهاءات و الهرم) ، فالانزياح هنا نظامي جملي بلاالفة نصية ظاهرة ، و حقول المعنى للمفردات متباعدة ، اذن نحن امام لاالفة نصية جملية متباعدة . التبرير المعنوي العميق للتركيب له عناصره هنا ، فكلمة (بين) اكدت الظرفية الزمانية الوجودية و الحدوثية للاشتهاءات ، فتجلى العام الحدوثي للاشتهاء في ظرف حدوثي ، كما ان الرحيل و ما يبعث من شوق و حنين ، يقابله الحنين و الشوق في الاشتهاءات ، و التقاطر ايضا ينثال منه الذوبان و الفناء لاجل المطلوب ، وهو يشتمل على الحنين و الشوق . اذن الوحدة التبريرة للمجاز الجملي هنا هو الالتقاء الانثيالي ، حيث ان تلك المفردات لا تلتقي في حقولها المعرفية و انما في انثيالاتها.

من هنا يتبين تجلي الخاصية الاولى للانزياح الشعري وهو الثنائية التضادية المعنوية ، و اما الخاصية الثانية وهو التعبيرية و توسيع طاقات اللغة ، فمن الواضح الارتقاء العالي للغة بهذا النظام الذي احدثته الشاعرة ، اذ لا ريب في تعاظم الابهار و الدلالة في الاستعارات الموجودة في التقاطر و الاشتهاءات و الهرم السريع . و بهذا فالتركيب مع تعالي انزياحاته فانه قدم بوحا عميقا و انسانيا و اقترب من القصد القراءاتي ، و بذلك يقدم لنا لغة شعرية مدهشة و جمالية و هادفة و بناءة ، ترفع من مستوى اللغة و مستوى القراءة و تحقيق الجمال الشعري بكل منطقية و علو .و هذا الشكل نجده حاضرا ايضا في مقطع اخر للشاعرة تقول فيه

)الشبق!

مسلات اعتلاء

...محتقنة بالمكان

تلفظ أنفاسها(

فانا نجد التباعد المعنوي بين المفردات و ان التبريرات المعنوية و التحاطبية عميقة و انثيالية فهذا من الانزياح الجملي الانثيالي . وفي مقطع عالي الفنية أخر تقول الشاعرة

)أماجن الكلمات

أبيح لها الرقص

على مذبح الرغبة(

هنا الانزياح يقع بين المفردات و ضمن حقول معنوية متقاربة ، ليست كالصورة السابقة ، اذ الالتقاء هنا لا يحتاج الى التبرير الانثيالي ، و انما يحصل بذات البعد الحقلي للمعنى لكل مفردة .

فعبارة (اماجن الكلمات) من القريب جدا فهم الدلالة القريبة لكلمة اماجن بفعل الكتابة و الكلام ، فتكون استعارة تعبيرية قريبة تلتقي في حقل المعنى ، الا انها بطاقة تعبيرية اضافية واضحة ، فتتحقق الخاصيتين للانزياح الشعري هنا ، و كذا في عبارة (ابيح لها الرقص على مذبح الرغبة) بل ان التقارب في حقول المعنى هنا اوضح ، الا انه لا يصل الى حد الوضوح الكبير في غيرها من الانزياحات التوصيلية التي تتدخل حقول المعنى الى اقرب من ذلك . اذن لدينا هنا انزياح مفرداتي حقلي في قبال الانزياح السابق الذي كان انزياحا جمليا انثياليا . وكذا نجد هذه الخصائص في مقطع أخر للشاعرة تقول فيه:

!)ونحن

لا زلنا .. غرباء

خيمتي!

رسائل

....يتخطاها الفراغ

وسمائي!

شبح كبرياء

...يمطر حمماً جافة(

اذ من البين ان الانزياحات هنا في تعابير هذا المقطع ترجع الى الانزياح المفرداتي الحقلي . و في مقطع اخر تقول الشاعرة

)سأسحب الفاجعة

.....من أذنيها

بوحشية محمومةٍ بالتشظي(

نلاحظ المجاز الاسنادي بين المفردات ، لكن التباعد الحقلي كبير بينها ، فلا يبرره الا الانثيالات ، بين الفاجعة و الاذن ، و الوحشية و التشظي ، فالانزياح هنا و ان كان مفرداتيا الا انه انثيالي . و كذا نجد هذه الخصائص في مقطع اخر للشاعر تقول فيه:

)ألاحق شرفات باسقات

ينتصبن كفحولة ليل عقيم

أعاقر السكرات

بموانئ ضامرة(

فمن الواضح الالفة النصية بين الملاحقة و الشرفات و في فحولة ليل عقيم و اعاقر السكرات و موانئ ضامرة . و في مقطع فذ تقول الشاعرة

)وعند خط

ترسمه الشياطين

نعقد العزم

ننتظر المبادرة

لأمر لم يدبره ليل

فنلوذ بالوهن

لان العمر ولادة للفناء(

من الواضح الانزياحات الجملية التوظيفية هنا ،كما ان الطاقة التعبيرية العالية متجلية .في خط ترسمه الشياطين ، و نلوذ بالوهن) .كما انه من الظاهر التقارب الشديد بين حقول المعنى للمفردات ، بل انها تنتمي الى حقل معنوي واحد هو الارادة ، بل يمكن ارجاعها جميعا الى اجناس موحدة هي ارادة الانسانية و الجماعة و المدينة التي ذكرتها الشاعرة سابقا ، و الوهن و الضعف . اذن للعبارة دلالة واضحة بل وقاهرة توجه القارئ الى عالم و حقل معنوي و الاواصر المعنوية بين المفردات واضحة ، فهذا شكل للانزياح الشعري الجملي الحقلي ، تكون فيه اطراف نظام الانزياح من حقل معنوي واحد ، بل من جنس معنوي واحد ، اذن التبرير التخطابي

شديد الوضوح ، وهذا ما يمكن ان نسميه بالانزياح الشعري قوي الأصرة . و هكذا الوصف و النظام في مقطع اخر للشاعر تقول فيه:

)وسابكيك

بعيون معصوبة

مسها الفجر

عند وطن يلفظه النور

فما جدوى اتساع الحدقات ؟!

لموتى يطلقون سراح الحياة

ويمدون العروق

بالوهم

يتجلى فيهم التوحد

ويلكز خيول مخيلة ثرية

فتكتب نصا

لا يشبه(

اذ من الواضح اشتمل هذا المقطع على الصفات المتقدمة فتكون عباراته من الانزياح الشعري شديد الاصرة.

النتيجة

يفيدنا النص المتقدم و ما خطته يد الشاعرة ميادة العاني ، ان للانزياح الشعري صور و درجات ، فمنه ما يكون اسناديا و منه ما يكون جمليا ، و منه ما يكون حقليا و منه ما يكون انثياليا ، فيكون لدينا اربعة اشكال بدرجات اربع:

الشكل الاول : الانزياح الحقلي المفرداتي

الشكل الثاني : الانزياح الحقلي الجملي

الشكل الثالث : الانزياح الانثيالي المفرداتي

الشكل الرابع : الانزياح النثيالي الجملي.

الخاتمة

لاجل الخروج من ازمة جفاء اللغة و الانغلاق و الترميز الموحش ، لا بد ان تشتمل اللغة الجميلة و التعبيرات الجمالية على تبريرات تخاطبية معنوية قريبة حقلية او بعيدة انثيالية ، لاجل النفوذ الى اعماق المتلقي و احداث الدهشة الجمالية العميقة التي تعرّف الشعر الحق و تميزه عن التجاورات البنائية الجافة و المتجافية.

قصيدة الومضة في الشعر العراقي المعاصر

الاختزال و التكثيف من مطالب الكلام الفطرية ، حتى انها تعد من جماليته الشعبية ، و ما يتفاخر به اهل اللغة من قديم الازمان ، وهو احد اهم مظاهر البلاغة و الفصاحة العربية ، كما ان قصيدة البيت الواحد معروفة و مشهورة عند العرب ، وهكذا الحال في قصائد الهايكو .

ان التوظيف الجمالي للغة الاقتصادية المختزلة له مفهومه الواضح ادبيا ، كما انه قد يحاكي الحركة التقليلية (minimalism) التي تعتمد على اقل ما يمكن من عناصر الفن كالألوان في الفن التشكيلي ، او الكلمات ، بعيدا عن الزوائد كما نراه واضحا في كتابات ستيفن كرين احد رواد اللغة التقليلية و قصيدة الومضة في القرن التاسع عشر . و لحقيقة تخلّي اللغة الفنية المعاصرة عن

الجماليات الشكلية ، فلقد برزت ملامح فنية لقصيدة الومضة صارت مقومة لتعريفها و جوهرها .

لو تتبعنا المقالات النقدية التي تناولت قصيدة الومضة (1) ، نجد ان هناك ملامح واضحة للفنية فيها ، يمكن تلخيصها بالأمور التالية:

1. –الاقتصاد اللغوي بالايجاز ، و الكثافة و التركيز، و تجنب الزوائد و النعوت الفرعية .

2. الوحدة العضوية المتكاملة و الفكرة الواحد و اندماج الشكل و المحتوى بحصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية.

3. اللغة الوامضة : بالإيماض داخل النص من جهة، وفي ذات المتلقي من جهة أخرى مع توتر شديد فعلي وانفعالي، يمنحها قدرة أكبر على التعامل مع الحدث، الّذي يومض داخل النص وخارجه معتمدة المفارقة الصادمة وكسر التوقع و الإدهاش العالي .

.فهنا لدينا ثلاثة فصول سنتناول فيها تلك الملامح مع نماذج من قصيدة الومضة العراقية لكتابات متقدمة كلغة وامضة.

الفصل الاول : الوحدة العضوية المتكاملة

الوحدة العضوية في قصيدة الومضة اكثر من واضحة ، بل احيانا لا تجد الاسناد الا لموضوع واحد ، يقول ناصر الحاج:

)الفكرةُ المتدليةَ

من نافذةِ

الليل

تقضمني

بعينيها خلسةً

من بياضها

المتورد

من أقاصي

الحياء(

من الواضح دوران جميع الكلمات و بشكل متراص و مكثف حول الفكرة ، التي هي قطب النص و محوره البين ، ونلاحظ بوضوح ذوبان الزمن و الذات و النعوت في عالم ذلك الموضوع ، فلا تجد شيئا بعيدا عن ذلك القطب المركزي.

و يقول خالد العزاوي:

)سيان عندي

أن أغني للحبِ

أو للحربِ

أغني ,فقط..

لست سوى

حنجرةٍ عمياء

ومغن أحمق(.

نلاحظ هنا دوران فلك القصيدة و كواكبها المشدودة الى مورد المجرة النصية بانجذاب عظيم ، الا وهو الانا الكونية ، انا المتكلم الغارقة في عمق الانسانية ، و تلك الظلال الوصفية و المسندات ، كلها مشدودة بعالم كتلي متراص نحو المحور النصي ذلك الانا العميق.

و يقول سعد عودة

)عندما أفاق

وجد حلمهُ على وشكِ الخروج

من الغرفة

فألتحف بيأسهِ

ونام(

نلاحظ تلك المعاني و الارادات و الرغبات و السكونات كلها منشدة و مجذوب نحو محور النص و مركزه و هو الغائب العميق ، ضمير (هو) المتناهي في جذور الانسانية و ضياعها المميت . ورغم سعة المعاني التي تجلت في فضاء النص ، كالحلم و الياس ، الا انها ذابت كليا في تلك الغرفة و ذلك النوم لذلك البطل الاسطوري البائس.

و يقول قاسم وداي:

)على النهر الممتد بين ضفاف البيوت... ناديتها

فكان الصدى حوار الصمت(

نلاحظ النص جميعه يتمحور حول تلك اللحظة المميزة في المكان الحبيب ، مع الصدى الحبيب ، بالصمت الحبيب ، انها شعلة مضيئة من الشعور العميق ، و النشوة العارمة الاخاذة ، المحور و المكرز الذي يذوب فيه الانا و الاخر و الزمان و المكان.

وتقول صبا ا لعنزي:

)خمائل العمر

بدت نائمة

على زهرة الرازقي أأبيض

حين اقبل الصبح

منتشيا

بسكر خفيف

من اشعة الشمس(

اننا نرى كيف ان النوم على الزهر ، حينما اقبل الصباح منتشيا ،كان يلتف خمائل العمر ، مركز النص و محوره ، جميع تلك الفضاءات و الارادت ، تذوب و بقوة في خمائل العمر النائمة .

و يقول وادي الحلفي:

)ايها المحبوك بحب النخيل

وانت تهز جذع البنادق

لينهال الرطب

هكذا انحنت لك السنابل

عند اخضرار عودك

في سماء الوطن(

الاخر المخاطب ، الحامل للمعاني الكبيرة و الحبيبة و العطاء الكبير في ، النخيل ،و الرطب ، و السنابل ، و الاخضرار ، لأجل سماء الوطن الحبيب ، كل هذه المعاني تتجسد شاخصة في محور النص و مركزه الا وهو الاخر المخاطب ، الذي يهز جذع البنادق.

لو لاحظنا النصوص المتقدم و رغم قصرها فانها تخلق تاريخا نصيا هائلا ، وهذا الامر لم يكن متيسرا الا لعمق الموضوع و تركيز النص ، و كثافة اللغة.

الفصل الثاني : اللغة المقتصدة

الاقتصاد في اللغة من الميزات المهمة لقصيدة الومضة ، ليس فقط في قصر المقطوعة بل ايضا في خلوها من الزوائد و الايضاحات ،و التكثيف بمعنى اخر ، انها تعتمد الايحاء و الاخفاء و عدم البيان التفصيلي و تهتم فقط بجوهر الفكرة و قضيتها المركزية.

يقول ناصر الحاج

)أخبرتكَ

للمرةِ الالف

وأنت تُعيد

الامساك بحجرين

من الغيم

ليس هناك

سلالمَ خلفيةٍ

للمطر(..

من الواضح الاقتصاد الشديد في الكلام ، بحيث لا تجد نعتا الا ما هو ضروري في (المرة الالف) و (السلالم الخلفية) و التي لا بد منها ، و اما باقي المفردات فكلها مجردة ، انها لغة مركزة في بنائها و ليس فقط في بوحها و دلالتها.

و يقول خالد العزاوي

)أنا وطن كبير

يبحث عن ظلِ

في خوذةِ

جندي(

نلاحظ الاختزال الكبير في المفردات ، و خلوها من الزوائد فلا نعوت الا ما هو ضروري في (وطن كبير) و اما الباقي فخط مستقيم تعبيري نحو النهاية.

و في بناء تقليلي فذ فعلا و عالي المستوى يقول قاسم وداي:

)هم يملكون الظلام ..

وأنا سراجي أسنانها(

فليس هنا سوى خط بناء اختزالي مكثف و سريع بعيد عن كل تفرعات او ايضحات نعتية او اعتراضية ، و بكتلة كلامة متراصة ، بعوالم من المعنى واسعة ، ذات ايحاء و عمق كبيرين.

و يقول وداي الحلفي

)ما لهذه الظلال

تركت اشجارها

بارده في فمي

(نلاحظ ان الكلام يتجه بسرعة نحو النهاية دون توقف او اعتراض او تفريع ، يتجه نحو الكمال البوحي ، برمزية عميقة و مجازية واسعة و لغة وامضة.

و كذا الحال في لوحة لصبا العنزي

)العالم...

اكذوبة

في فراغ(

فاننا نجد العبارة تتجه بقوة نحو النهاية ، في بناء متراص بعيد عن الزوائد ، و من خلال ظلال المعنى و عوالم الدلالات تنفجر الجملة على فضاء واسع من البوح و الايحاء.

و يقول سعد عودة

)انا كأيّ أتجاهٍ اخر

مايهمّهُ فقط نقطة ارتكازه

في هذه اللحظة(

التكثيف و الاقتصاد يأخذ مساحة واسعة في النص ، فلا مجال الا لما هو ضروري من الاعتارض ب(كاي اتجاه اخر) لبيان الوحدة ، فالعبارة ليس فقط تتجه نحو النهاية بقوة بل ايضا نحو نفسها نحو نقطة واضحة ، معبأة بسيل من نقاط التوهج المعنوي الكبير.

تتجه قصيدة الومضة الى التكثيف الكلامي و القولي الشديد و السريع ، معتمدة في الادهاش كثيرا على المفارقة الظاهرية و الخفية ، سواء بالابتعاد المتقصد عن جو النص ، و خلق التضاد و التقاطع اللفظي و التعبيري ، او بنحو مفارقة عميقة بالتناقض بين ظاهر النص و باطنه المكشوف بمفاتيح و رسائل و اضحة ،و بينما الاخير من وسائل و تقنيات الشعر وخصوصا قصيدة النثر ، فان المفارقة اللفظية و كسر خط الافادة و البناء هي الاوضح و الألصق بقصيدة الومضة . و نجد كل ذلك ظاهرا في قصيدة الومضة العراقية.

يقول قاسم وداي

)يكفيني وجهها..........

.أذا أزدحم الظلام(.

نجد هنا وجه الخلاص و وجه الامل ، الذي يكفي النفس الكبيرة المريدة ، في زمن يزدحم فيه الظلام ، هنا تلك المعاني التي تنطلق بسرعة كبيرة نحو المركز ، نحو بؤرة عميق في النص انه وجهها ، ثم تنبثق منه مرة اخرى لتضيء ، هذه الحركة العظيمة ضمن عالم مشدود متراص ، احد عوالم الادهاش و الوحدة.

و في انحناءة خطية كبيرة محققة المفارقة في خط البناء اللغوي يقول قاسم وداي

)خبئيني بين جفنيك حتى يزورني الدمع لأغسل ذنوبي(

اذ تأتي عبارة (لأغسل ذنوبي) بكل الصدمة و الادهاش و الانحاء في خط بناء الافادة.

و في لوحة وامضة رمزية و عالية يقول وادي الحلفي

)ما لهذه الظلال

تركت اشجارها

بارده في فمي(

فبعد اتجاه اللغة نحو درجة الصفر في الافادة يأتي كسر واضح لمنطقيتها بعبارة (باردة في فمي) لتحقق مفارقة مدهشة و صادمة.

و في تعبيرية وامضة و خاطفة يتحقق الكسر المنطقي لبناء اللغة في نص لناصر الحاج

)ذلكَ الحجر

الذي مستهُ

الروعةِ

مازال مثقوباً

بالكلمةِ

بما يكفي

ليتسرب منه

الحب(

فبعد ان صاغت المفردات و التراكيب في النص جوا خاص للنص متجها نحو حقل من المعنى معين ، تأتي الانحناءت المفارقية لتحدث استرجاعا قراءاتيا بعبارة (منه الحب).

و في لوحة وامضة تعبيرية يقول سعد عودة

)عندما رأى وجهَ أبيه

الذي توفى قبل ساعة

ابتسم

لم يكن يفرق بين وجهِ أبيه

ووجوه الذين قتلهم(

هنا اكثر من موضع لكسر منطقية الافادة و البناء الخطي للغة ، ففي (ابتسم) خرق فاضح لجوّ النص الحزائني و في (الذين قتلهم) خرق اخر لجوّ الحميمية ، فتتحق المفارقة بنموذجية عالية هنا.

و في ومضة بارعة لصبا العنزي يتحقق ارتداد تعبيري في نص تقول فيه

)قلبي

لا يحتمل الخطايا

هو يذوب بها فقط(

نلاحظ الانكسار التعبيري و الانحناء في خط الافادة من جو مليء بالاعتراض ، الى حالة من التسليم محققة للمفارقة الصادمة و المدهشة.

ان اهمية قصيدة الومضة لا تكمن فقط في ما تحققه من جمالية و تجسيد لغايات اللغة الفطرية من التكثيف و الاختزال ، و انما ايضا اعتمادها تقنيات لا تسعها الكثير من التناولات المعتمدة على الخطابية ،فالقصيدة الوامضة خرق حر لخطابية اللغة ، و من يجعلها ضمن اشكال الخطاب اللغوي انما يمارس التحكم و الاقحام و مثل تلك الدراسات ستصطدم بالذوق الفطري و المطالب الاولية لأصول التخاطب.

كما انه قد اتضح في ضوء ما تقدم ان قصيدة الومضة ليست جنسا مختلفا في قبال قصيدة النثر ، بل هي قصيدة النثر الا انها بتقنيات خاصة و نمطية معينة ، ربما تكون مبثوثة بشكل

غير نمطي و غير منتظم في قصيدة النثر النموذجية التي تتسم بحرية اكبر و انبساطية و بوحية اكثر في عوالم و فضاءات واسعة تبلغ درجة الحلم و السحر .

و قصيدة الومضة بصفاتها المقومة تدخل تحت اللغة التعبيرية ، و تقترب كثيرا من حركة التعبيرية التقليلية في الفن التشكيلي (minimalism) ، و الذي ربما يستدعي ايضا نقدا تقليليا بعيدا عن الزوائد و التفرعات ، يتكلم عن الجمال بلغة مكثفة و مختزلة و يشير الى عناصر الابداع بلغة مقتصدة ، و ربما سنشهد ولادة المقالة القصيرة جدا في المستقبل القريب .

1. المصادر المشار اليها

- لقمان محمود : (جماليات قصيدة الومضة في مرايا صغيرة) : جريدة الاتحاد
- فواز حجّو : الومضة الشعرية : ستارت تايمز
- علوان سلمان : شنوار ابراهيم و القصيدة الكردية الوامضة : صحيفة النور
- أديب حسين محمد : ما هي قصيدة الومضة : جريدة الحوار المتمدن.

النحت بالكلمات ، ومضات قاسم وداي الربيعي نموذجا

كثيرا ما كنت أرى الكلمات توضع في بعض البناءات الشعرية ، لمجرد توصيل المعنى ، و كأنّها اشياء قابعة على جانبي الطريق ، طبعا كان لها تأثيرها و دورها، الا انّها لم تكن تلبس البهاء الأكمل ، و كنت أودّ لو أنّها صيغت و وضعت بطرقة أخرى . طبعا هذه الجملة لا يمكن بيانها بسهولة ، لكن حينما وقع نظري على ومضات للشاعر العراقي الفذ قاسم وداي الربيعي ، و وجدت ذلك التوظيف و التقنية العالية ، التي تعطي الكلمات وزنها ، فلا تكون فقط موظفات على جانب الطريق ، بل تكون كقمم شاهقة مبهرة تصنع عالما رفيعا من الفكر و الخيال ، هذا النموذج الذي تمّنيت ان تكون عليه الكتابة الفنية ، النموذج الذي تبرز به الكلمة و تتجلى ، انّه اختراق عمق المعنى بالكلمة البارزة ، انه التجلّي الكامل للغة ، انه طغيان اللغة.

حينما تقرأ ومضات قاسم وداي ، تجد أنك تبحر في عوالم و ليس كلمات ، و تتلمّس وجوها و ليس مفردات ، لا يمكن ان تتجاوز المفردة الى ما بعدها الا و تشعر انك قد قطعت اضعاف الزمن المطلوب للانتقال ، انّ هذا التباين الظاهر بين زمن الرؤية و زمن القراءة ، يعني و ببساطة طاقة تعبيرية للمفردات تزيد من زمن القراءة . و حينما يكون للكلمة ذلك البروز و الظهور تشعر انك تتلمّس جسدا ، و كيانا ثلاثي الابعاد ، انه بحق النحت بالكلمات . يقول قاسم وداي:

)أفكر أن أكتب لها ..لكني أعلم أن قلبها مثقوب من شدةِ الصدمات(..

ان الزمن البصري لهذا المقطع المكاني لا يتجاوز الثانية او اكثر ، لكن زمن القراءة أطول بكثير ، بل انّه من شدة طوله يتلاشى المكان و تحلّ الرؤية المعنوية بدل البصرية ، ان هذا المقطع حينما نريد أن نقرأه فانا مضطرون أن نقرأه بهذه الطريقة:

)أفكرُ....

أن أكتبَ....

لها.....

لكنّي....

أعلمُ....

أنَّ...

قلبها....

مثقوبٌ....

من شدة الصدمات(.....

انّ هذا النبر ، و التعمّق البوحي ، و التركيز على المفردة ، أضافة الى ما أشرنا اليه من ابراز و ظهور للكلمات بما لها من معاني ، يزيد من طاقة اللغة ، فانّ عالم الدلالة و الابحار في فضاءات المفاهيم ، و ما يتعلق بها من انثيالات ، يتسّع بسعة الزمن المستغرق في القراءة . و ربما لا نحتاج كثير بيان للاشارة الى عملية البروز و الظهور للكلمات هنا ، و انّها قد جاءت بصورة تختلف كثيرا عما نجده في بعض الكتابات من التسارع الكتابي ، بحيث تغرق الكلمة في النص ، و لا تجد لها اثرا كبيرا الا من خلال التركيب ، وفي هذا خسارة فنية و امتاعية ، بحيث يكون ثقل التعبير على كاهل الفكرة و المعنى الكلي.

ان ما يجب التأكيد عليه ان حجم الابداع الكتابي يتناسب مع مقدار الطاقة اللغوية ، و مقدار توهج اللغة ، و كل استثمار للغة يعطيها طاقة اضافية و توهجّا اكبر ، و اسلوب ابراز و اظهار المفردات او النحت بالكلمات هو توظيف فني عالي المستوى يكسب لغة النص طاقات اضافية و توهج اكبر.

في مقطع فذّ اخر يقول قاسم وداي:

)مَنْ يقول لها ..أنها أجمل عاصفة تنفسها الشراع(

نلاحظ و بوضوح الابراز التوظيفي و التقنية العالية في الصياغة:

)من يقول لها...

أنّها...

أجمل عاصفة...

تنفّسها الشراع(

ان هذه الصياغة جعلت من كلمة (يقول) غير التي نعرف ، و جعلت كلمتي (اجمل و عاصفة) اكبر مما نرى ، و جعلت كلمتي (تنفس و شراع) بأحجام معنوية و زمانية اوسع مما لدينا .. اذن النحت بالكلمات ليس فقط يبرز المفردات و انما يوسّع مفاهيمها الآنية ، و بهذا التوسّع تتعاظم طاقة اللغة ، و تتوسع عوالم المعنى الكلّي للنص.

و في مقطع نحتي أخر يقول قاسم وداي:

)لا تحزني أيتها الأم ..هو خلف الأسلاك الشائكة يتوحد بالبياض(

نلاحظ الابراز و الاظهار للمفردات:

)لا تحزني

ايتها الام

هو خلف الاسلاك الشائكة

يتوحّد

بالبياض(

فاضافة الى التعبيرية الومضية و المعنى المركّز و البوح العالي في هذا النص ، فانه ايضا يمثل صياغة فذة تعطي للغة طاقات تعبيرية اكبر و تبرز الكلمات و تنحت وجوهها فكأن الكلمات تخرج من الورق بأجساد تامّة ثلاثية الابعاد.

و في مقطع ايحائي بوحي عاطفي يقول قاسم وداي

)حبيبتي ...هم يكتبون ..يحتفلون ....ونحن ننتظر(

لاحظ مدى التعبير الايحائي و التوقف الاضطراري للزمن المصحوب طبعا بانثيالات معنوية:

)حبيبتي...

هم يكتبون...

يحتفلون...

و نحن ننتظر(...

و في مقطع اخر يتمدد به زمن القراءة:

)بمجرد أن أراها .. سأكشف عن صدري

كي ترى سوطها ورصاصاتها ..وكأس السم (

نرى بوضوح النبر في الصياغة ، الذي يخلق الابحار ، و ابراز للمفردات و ما خلفها من انثيالات و ايحاءات . انك حينما تقرأ هذه النصوص تشعر بوجود كيان بارز و خلفه اصوات و كيانات اخرى ، انها لغة ثلاثية الابعاد ، انه النحت بالكلمات . انه ابداع رفيع لقاسم وداي الربيعي.

احضار الغياب في مجموعة (حينما تجلت بين يديه) للشاعر رحيم زاير الغانم

(حينما تجلَّت بين يديه) مجموعة شعرية للشاعر العراقي رحيم زاير الغانم ، اصدار عام 2015 ، تحتوي على 83 نصا ، من قصائد النثر المتوسطة و القصيرة.

عنوان (حينما تجلت بين يديه) موغل في الغياب كما هو ظاهر في تأجيل البوح ، حيث ان جواب الشرط محذوف و الجملة غير تامة ، و الثانية هو الاضمار المؤكد في الفاعل (هي) صاحبة التجلي و(هو)من تجلت بين يديه .و هذا يبعث على الشعور اننا امام لغة تميل الى احضار الغياب . و نجد هذه الاسلوبية حاضرة في نصوص الديوان ، و تمثل سمة بارزة في كتابة رحيم زاير في هذه المجموعة.

ان جمالية اسلوب احضار الغياب تكمن في تحقيقها ادهاشا للقارئ من خلال تأجيل البوح بالاضمار او الابهام او من خلال النقل الى عالم الغائب المفارق لخطابية الكلام و حضوره . اضافة الى ذلك فان اسلوب احضار الغياب تنطوي على عذوبة الهمس الرقيق الذي يجعل القراءة عملية ابحار او بمعنى ادق كالعوم ، فانت في خضم توهم امتلاكك المبادرة في الفهم و الامساك ببوح النص ، فهو ايضا بسبب الغياب المحضر يكون كالعائم في ماء البحر ، لا يدري

اي موجة ستأتيه ، و الى ان ستأخذه ، فاما الى الساحل الأهدأ او الى اعماق البحر . و هنا يكمن توتر الخاص بين ثنائية تضادية من امتلاك ناصية فهم النص و الخشية من الضياع فيه ، و هذا ما يحقق الابهار و الامتاع.

و لا يكتفي رحيم زاير في دفع القارئ الى الابحار فقط باسلوب كتابته ، و انما ايضا في قاموس مفرداته و تراكيبها كما في قصيدته (الابحار) حيث يقول:

)اما زال قصر الرمل

منحنيا على ساحلك الهش

متدليا من اعلى الكوة

موحيا بالابحار

الى السواحل البعيدة

مشركا الموج

في منولوج عزف ابدي

يشاركك فيه

الالق و الابتسام

داعيا حتى الغمام

كي تعذر رحيلك(

هذا النص العذب الهامس اضافة الى رمزيته و انفتاح دلالاته المحققة و اضافة الى اسلوب احضار الغياب ، فان النص غارق في (لغة الابحار) التي تنشد السواحل البعيدة . فالنص مملوء بالالفاظ

الابحارية ليس فقط في مفرداته (كالابحار و ساحل و موج)و انما ايضا في طبيعة التراكيب المتموجة و المتحركة مثال (قصر الرمل ، ساحلك الهش ، متدليا من اعلى الكوة ، منلوج عزف ، تعذر رحيلك).

بهذه الثراء و اللغة الايحائية العذبة تتميز باقي نصوص المجموعة الشعرية و يمكن تلمّس ذلك في باقي النصوص بلغة تموجية ترقبية مع اخضار للغياب ففي قصيدة (ولوج) يقول الشاعر:

)لك مني شروق

يعد الطيف الخجول

في امسيات

لا يبدو الغاية

فيها واضحة

فقد تجول في الفكر

ترهات

لا ارغب في ماقرتها

وان يدوم السكر

قد لا يستحيل

الابتسام

و قد ترتوي الايام

بالولوج

لاقف بعيدا

عن هرمون العزلة

مخلفا

الغبش ورائي (

و كذا يحضر الغياب و التموج البوحي في قصيدة (اعتذار)

آسف ان كنت بعيدا عن ألمك

آسف ان شاهدت الكلمات

تذبل

آسف ان في حلمي الاخير

بدت صورتك غير واضحة الألوان

أعذرني فأنا غائب.

و بهذا يحقق الشاعر تفردا بلغة خاصة تعمل على احضار القاري الى النص اضافة الى عذوبة و همس رقيق . و هذا ما نسميه الادب الممتع مع الفنية العالية و ايحائية قريبة وهو و ما نصبو اليه في الكتابة معاصرة.

مظاهر الضربة الشعورية في الادب العذب

من الظاهر جدا ان القصيدة العربية تطورت في العقود الأخيرة تطورا كبيرا . و أصبح نظام النص شيئا عالي التقنية و الابهار ، بحيث صار من النادر العثور على كتابات تتخلى عن الاستخدام الايحائي و التقني للغة . اننا فعلا في عصر (النص المثقف) و الذي تكتب فيه النصوص وسط تراكمات و مرجعيات ثقافية و نقدية . لكن ظهرت بسبب تبني هذه التقنيات الفنية الاحترافية

فجوة و ابتعاد عن مخيلة القارئ و حدود تخيله ، و صار هناك حاجز و حاجب بين النص و القارئ . لقد ادى التعالي الفني الى جفاء و فجوة بين القارئ و النص ، و مع ان كتابات ما بعد الحداثة تحاول جاهدة الاقتراب من القارئ الا ان الادب لا زال في قلاعه العالية و حصونه الكتابية المنيعة بجفاء مر و فجوة مخيبة مع القارئ و الناس.

ان تلك الحالة المتطورة من الوعي الكتابي و الذي يرجع الى عوامل كثيرة ترتبط بحقائق و ظواهر عالمية و ثقافية و اجتماعية ، صاحبها نظام و ارث من الفكر النقدي السلبي ، و الذي حرف بوصلة تلك القدرة و ادى الى سوء صياغة و انتاج للمخزون الادبي العربي ، فوجه الادب و القصيدة خصوصا الى جهات لا يجب ان تتجه نحوها.

ان غياب فكرة نقدية ناضجة تناسب الثراء الادبي للادباء و المبدعين ادى الى ظهور النقد المتخلف ، و النقد السلبي ، و صار من الجهل المركب وصف نص مابعد حداثوي بانه حداثوي بينما هو نص يكتب بتقنيات ما بعد الحداثة في السنة الخمسين على تجاوزه عصر الحداثة . لقد فشلت النظرية النقدية الحداثية في تقديم تفسيرات مقنعة و مثمرة لظاهرة الادب و الجمال و انحصرت و لاسباب كثيرة في التوظيفات الشكلية و البنائية السطحية ، حتى انه يمكن القول انها كانت من اساليب تجريد الادب من ادبيته و ابعاده عن الناس بحجج كثيرة انطلت على الوعي الجمعي و ادت الى خسارات كبيرة في غايات الادب و جوهره ، الى ان ظهرت في العقود الخمس الاخيرة افكار و فهم جديد للغة و النص و رسالته اجبرت النقد الحداثي الى الانصياع الى الحقيقة و الاتجاه نحو النص بدلا من جذبه و جره . كل ذلك الحراك ادى الى ظهور نقد مثمر و مفيد هو (النقد الثيمي) الذي يعتمد على تقنية كشف الثيمة و العنصر الادبي في مجموعة كتابات ، بدل من النقد القديم الذي يعتمد الاضاءة و تسليط الضوء على الكاتب . ان النقد الثيمي هو البوابة الواسعة نحو النقد المثمر الذي يفصل بين الكاتب و بين النص ، فالنص الثري المحقق لثيمة ادبية متطور يقدم على اي نص غيره وهذه من مظاهر العلمية و الموضوعية ، و ما عاد المجال ممكنا الى نقد الاضاءة و التكلف.

ان تلك التراكمات و الارث الثقيل لأدب الحداثة المتعالي لا يمكن تجاوزه بسهولة ، فصار الادب لا يفهم الا بالرمزية المتعالية و هذه خسارة كبيرة ، بحيث عدّ الاقتراب من الشعور و النفس شيئا مقللا من فنية الادب ، وهذا تصور ليس فقط خاطئا بل و خطيرا و ربما كان النقد سببا من اسباب استمرار هذا الحال المأساوي . و في ضوء الفهم التعبيري للادب و التمييز بين المعادل التعبيري و العامل التعبيري باعتبار الاول صورة و محاكات نصية للعامل التعبيري العميق تذلل الكثير من العقبات امام نظرية الادب بل و نظرية النقد و ارتفع الكثير من التناقضات المعهودة و التي قد تعد من الثوابت ، اذ بفهم ان هناك عاملا تعبيريا عميقا متعدد الاشكال من النفسية و الجمالية و الشعورية و الثقافية ، و الذي يعكسه المؤلف و يكشفه و يجليه بمعادل تعبيري نصي ، تنتهي فعلا مسألة الثنائيات التي قام عليها النقد القديم لعقود ،و ترتفع التناقضات المعهودة بين الشكل و المعنى و الظاهر و الجوهر ، و بدل النظام التعارضي التضادي يتحقق نظام توافقي تكاملي.

لقد ظهرت كتابات عذبة تجمع بين الفنية العالية و القرب من القارئ و النفوذ الى مكامنه الشعورية باعتماد ما نسميه اللغة القوية العذبة المعتمدة الضربة الشعورية في قبال التفنن التقني و الضربة الفنية . و لقد حققت كتابات السردية التعبيرية العذبة القريبة و لغتها المتموجة كسرا واضحا لهذا الجفاء و التعالي الأدبي . و سنورد هنا نماذج من اللغة العذبة المعتمدة على الضربة الشعورية التي تقترب من النفس اضافة الى كتابات سابقة قد تناولناها و بينا العناصر و الثيمات الفنية و الجمالية فيها ، وهنا سنتناول نصوصا من الادب العذب بالضربة الشعورية و النفوذ الى اعماق النفس مع اتصافه بالفنية الظاهرة و الشعرية العالية.

يقول نعمة حسون علوان

سأخبئ نصوصي هذه المرة في مكان ما

لا تصله يد احد من المارةِ

وامضي

فجسدي الذي فقدتُه هناك

في واحدة من تلك الحروب اللعينة

لم يعد يعنيني في شيء

ولا حتى اصبح يناسب مقاساتي

بعد ان نبتت لي اجنحة كثيرة

وحلقتُ بها بعيدا

عن هذه البرْكة الراكدةِ

من الالم

ما يلزمني فعلا من هذا المكان...

هو ان تكوني معي

فقط انا

وانت يا صغيرتي

وما سيبقى عالقا في ذهنينا

من القصائدِ وكفى

من الواضح ان في النص كثيرا من العناصر الاسلوبية التي تقرّب النص من القارئ اهمها السرد الشعري و الخطاب و التعاونية و الاخلاص التعبيري ، كما ان هناك تقليلا من الجفاء اللغوي بالاتعاد عن الصور المتعالية و المجازات و الاستعارات المتعالية ، فنجد النص كتب بلغة قريبة و نافذة لا تقبل الا ان تخرق الشعور و تنفذ عميقا في النفس ، مع حفاظ النص على الخيال الشعري و اللغة الفنية العالية ، معطيا نموذجا من السردية التعبيرية و الشعر السردي الفذ . ان النفوذ الى العمق بمعادلات تعبيرية عالية تشير الى عمق العامل التعبيري ،وهذه صورة جلية معايرية و تقييمة للادب الحقيقي.

ويقول ميثاق الحلفي

حضائرُ العزاء

لَمْ تَكنْ اغفاءةً حينَ قذفكَ اليمُّ ياوطني. قْبلةً صباحيةً تَلَقَّفها أطفالُ الساحلِ ولَمْ تَكنْ عيناي الشاردتانِ ترمِقُ الاّ ما حمله السندبادُ..على جبينه المتشح بالشحوب. وتُجفف الرمال رسائلَ العشقِ اليكَ.

لَمْ اكذب عليكَ مُذ صغري. فَلِمَ كذبتَ عليّ ؟

وجعلتني اشكُّ بأنَّ (مارتن لوثر) كانَ ماسِكاً بسيفٍ من خشب. لَنْ استميحكَ العذر على خداعي وغشي وتضليلي بعدما انقض الدهرُ ظهري.

لِمَ جلبتَ الرصاصَ الى بيتي وأمي لَمْ تُدَجِّنُ الاّ العصافير لِمَ جلبتَ الى حضائرها العزاء

النص نموذج عال و رفيع للأدب العذب ، المعتمد على اللغة القوية و التموج التعبيري بين الاستعارات و المجاز العالي و التوصيلية و البوح الشفيف ، محققا نصا قريبا من القارئ مع فنية عالية بسرد تعبيري فذ ، بلغة حرة توظف تقنيات الدراما و الرسالة و الخطاب . لقد كتب النص بمعادلات تعبيرية فذة عاكسة و محاكية لعوامل تعبيرية عميقة ، مما يحقق نموذج الادب الحقيقي ، بالوصف المعياري و التقييمي.

و يقول رياض الفتلاوي

صباحٌ أحدب

****

صباحٌ أحدب يتكئُ على ظلِ الزوال، رمالُ الصحراءِ...... مازالت تتنفسُ القيضَ، هناكَ في تلكَ الغابة المخملية، شجرةُ الأراك تندب فيأها، الذي سرقه الظلام، بتلكَ العتمة المسننة، بصقيعِ ذاكَ الشتاء القارص، وتلكَ السنون العجاف، التي... أرعبها تعبير يوسف، ها هي اليوم تخرج، من وادي السباع، تكادُ أن تُحّلقَ الغد، بمنجلها الأعمى، هناكَ ثورةٌ من.... الجرذانِ، تقرض الزمن، ورقاص الساعة مازال مسرعاً، ينتظر مائدة القسط، آلهة الصخب قيدت الهواء، بسلاسل... تعويذة آمون، حتى لا يستيقظ الربيع، وتتنفس تلك السنين... العجاف، عزيز مصر، ويحرر تلكَ العصافير من أقفاصها،

والصباح مازال أحدب، ينتظر من يبرأ الأكمه والأبرص، لعله يستقيم ولا يتكئ على ظل أحد ....؟

النص بتوظيفاته الرمزية و استعاراته العالية يحقق فنية و جمالية و رسالية ادبية جلية ، و كذلك من خلال قضيته و بوحه و تعاونيته يقترب من القارئ و ينفذ في النفس و يضرب في مواطن الشعور العميقة ، محققا لغة عذبة و قوية معتمدة اسلوب السرد التعبيرية و التموج اللغوي

بانظمة تراكيب انزياحية و توصيلية متناوبة . و من خلال المعادلات التعبيرية العالية الكاشفة عن عوامل تعبيرية عميقة يتحقق نظام الادب الحقيقي.

و يقول عامر الساعدي

سلحفاة

::::::::::::

في فروةِ رأسي سلحفاة

على شكلِ قبعةٍ

طاحونة تغازل الهواء

تبحثُ عن وقتِ مداعبتها

مطرٌ غزيرٌ

يهطلُ على تلةِ الصيف

والريحُ تعصفُ بأمواجِ البحر

كيف أعوم

وبداخلي بقعةِ زيتٍ

في معرضِ الالمِ لوحة صماء

أحتاج وقتاً

وقليلاً من موسم الربيع

قبل أن أنتعش مثل العصفور

فوق صدر الحقل

أذوب إن فاحت شهقة السنابل

لكني خارج الشريعة

مدججٌ بالاه وغضب السماء

فراغٌ شاسع وضوءٌ راكد

يخيمُ علي بصوتٍ صارخ

ما زالت أسئلتي تلوح حولي

والكثير من الحزنِ

بصيصِ أملاً تائهً بشفاهي

وثغرُ الارض واسع

قطعاً سوف ترفضني الارض

لانني بذرةٍ معفرة بالهمِ

فتحتُ صندوق ذكرياتي

وجدت عيناً فصرخت مرعوباً

وجدتُ عصافيرٌ بيضاء

تريد أيقاظ عتمة اوراق الخريف

خطوات مغمضة

قالت لي وداعاً

كأنها نفس سلحفاة رأسي

بقيت كما أنا

أعتصر النهار انتظاراً

منسيٌ على رفِ الذكريات

النص بصوره الشعرية الفذة ، و استعاراته العميقة ، كتب ايضا برمزية قريبة و بوح و نفوذ نفسي يحقق لغة قوية تقترب من النفس بقاموس لغوي يوجه بوصلة النص و بوحه فيحقق لغة قوية بشعرية عالية ملموسة و قريبة من القارئ بعذوبة و تعاونية واضحة . ان هذه الوحدات من المعادلات التعبيرية و بما تعكسه و تكشفه من عوامل تعبيرية فنية و جمالية يتحقق نظام ادبي حقيقي ورفيع بلغة عالية عذبة.

و يقول علاء الحمداني

)رغبات قش(

أنا كومة قش ،

تتناقلني الريح

لربما واحدة مني ، ستكسر ظهر البعير.

او سأجد بعضي طعاما"سائغا" لحيوان أليف ،

ولأكون أكثر أنصافا "،

ربما انا الأن أعصر في معدة خاوية الا مني ،

كأن تكون لطفل ، لم يرتكب ابواه فاحشة الوطن

أو لربما ،

فزاعة!

الهو مع العصافير الجائعة ،

تارة اتحرك فأثيرها

أو اتركها ،

تمزق صمت السنابل

لكنني مؤكدا" سأكون اكثر بريقا"أن أحرقوني!

فهناك عائلة عالقة على حدود الوجع

تطلب الدفء ،

بعد أن تقيأها البحر.

النص من أدب القضية و زاخر بالبوح و الرسالة ، بلغة عذبة قريبة تعتمد السرد التعبيرية ، و الدراما و الخطاب و التساؤلات القريبة ، و مبتعدة عن التعالي الفني ، مع محافظتها على الجودة الشعرية و الفنية العالية محققة نصا ينفذ الى اعماق النفس و يحقق ضربة شعورية فذة بلغة القوية . و من خلال تلك المعادلات التعبيرية الفنية التي تحاكي عوامل تعبيرية نافذة و عميقة يتحقق نظام ادبي حقيقي فذ.

من هنا يكون من الظاهر ان القرب من القارئ لا يحتاج الى تقليل من فنية الأدب ، بل ربما تحصل حالة تكامل كما بينا ان التوافق النثروشعري ممكن و حاصل بالسرد التعبيري و الشعر السردي ، فان التوافق بين الفنية و التعاونية و القرب من القارئ ايضا ممكن و حاصل بالشعر التعبيري .ان نصوص اللغة القوية ، المعتمدة على السرد التعبيري و (الشعر السردي) تحقق نموذجا في لنظام نصي بالغ التعقيد في عمقه و عذب و سهل في ظاهره و تلقيه وهنا تكمن عبقرية اللغة . كما انه بهذا الايجاز تظهر القدرة التقييمية و التقديرية للنقد التعبيري الثيمي الحر و تسقط احدى اهم الثقافات الواهمة للنقد الحداثي بانعدام قدرة النقد على التقييم وهو المخالف للوجدان و الواقع بل و للتطبيق من خلال الجوائز و المنافسات التي وجدت بوجود الادب و استمرت معه و ستبقي مستمرة ، و يتجه النقد نحو النصوص و العناصر الابداعية فيها من دون النظر الى اية جهة أخرى بخلاف النقد القديم الغارق في الاحكام المسبقة و نقد الاضاءة الغارق في الشخصنة.

التوظيف التعبيري من التقنيات الفذّة في الشعر ، و رغم انّ له صوره في فترات زمنية طويلة من تأريخ الشعر ، الا آنه اصبح يأخذ مساحة واسعة في الشعر المعاصر ، و هو من ملامح التطوّر في الشعر ، كما انّه من عناصر الفنية و الجمالية ، بل و الرسالية ايضا ، و من النادر انّ نجد عنصرا اسلوبيا يحقق اركان الابداع الثلاثة دفعة واحدة ، اقصد الفنية و الجمالية و الرسالية.

التوظيفات المتحققة في الكتابات الشعرية كثيرة ، الا انّ اهمها التوظيفات التعبيرية ، لأجل اعطاء اللغة طاقة تعبيرية اكبر ، و بالقدر الذي يحصل فيه اضافة بالتوظيف للنص فانّه ايضا يحصل اضافة للمعنى الموظف بالنظام التركيبي الجديد . , قصيدة (نوافل السبي في قصور الحضارة \ جبل سنجار) للشاعرة العراقية بارقة أبو الشون ، تشتمل على توظيفات توسّع طاقات اللغة بشكل ظاهر.

العنوان مليء بالتوظيفات بحيث انّ كل مفردة فيه تلقي بظلالها الرمزية على المعنى ، (نوافل \ سبي \ قصور \ الحضارة \ جبل سنجار) كلّ من هذه المفردات لها بعد اجتماعي و انساني يوسّع التعبير في العنوان ، و لربّما يمكن القول اضافة الى كاشفية العنوان عن مضامين النص و مقاصده ، وهو من نوع الوفاء العنواني ، فانه ايضا يحقق نصا قصيرا و قصيدة قصيرة.

تقول الشاعرة في مطلع القصيدة:

)في محفل الشمس \ تنزل صاعدة الأرواح(

الترميز ظاهر في محفل الشمس ، بان ما يحصل هو في مرأى من عيون الناظرين ، و في (تنزل صاعدة) توظيف للتناغم التضادي المجازي سلس لا يعاني من الاقحام ، ثم تأتي كلمة (الأرواح) وهو جوهر و حقيقة الوجود ، وهنا تعبير عن عمق الألم و المأساة ، و باضافة الصعود نعلم انّ الشاعرة ترسم عالما متعاليا لمن وقع عليه ظلم الزمن ، وهذا من التعبيرية الداخلية البحتة.

)تئن السبايا ... \يترمل الجبل تسقط حضارتكم(...

هنا توظيف للرمز الخارجي(السبايا و الحضارة) بلغة مكثفة ، و تقابل بين ألم الضحية و خسارة الجاني في (تئن و تترمل) الضحية و بين (يسقط) وجود الجاني)، و هذه صورة عالية و هي من اشكال الانتصار ،و هذه سنة المظلوم و الظالم التاريخية ، يذكرنا بشهادة المظلومين ، حيث يكون الموت و الشهادة طريق خلود الشهيد المظلوم و رمزيته ، و طريق الذم التاريخي للظالم و ذهابه الى مزبلة التاريخ ، و الخطاب للمجموع اي العالم ينبئ عن فكرة تعبيرية بتحميل العالم الأعمى المسؤولية في هذه المأساة و الظلم ، و هو من مظاهر التعبيرية البحتة ايضا .

ويأتي بيان تفصيلي تعبيري تصويري يشتمل على ابداعات فنية في فصل طويل:

)المدن اللقيطة مهجورة ....\ الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام \ حرائق تُطلِّقَ الفاجعة \في أحضان الموت.. \تبتهل الملوك \يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..\ باطلة أوراق البنادق..\ السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ(...

انّ هذه اللغة التي تنطلق الصور فيها من قصد و بؤرة تعبيرية واحدة يمكن ان نسميها (لغة المرايا) ، حيث يتم عرض الفكرة في أكثر من صورة لأجل تأكيد الحالة التعبيرية و الشعورية ، كما انه من الميل نحو التجريد برؤية العنصر العميق للاشياء و المعارف ، و محاكاته بصور تعبيرية متعددة ، فتتحقق الوحدة في التعدد ، وهو من التناغم الداخلي التضادي المميز لقصيدة النثر .

بعدها تقول الشاعرة:

)باطلة \ الدروب \ أسئلة الجنود ...\ غائمة ترتل صلاة الحفاة(...

هنا توظيف لمفهوم ديني وهو البطلان ، وبخلاف الاستعمالات الشاعرية لتائهة او ضائعة ونحوهما في هكذا تركيب ، فان الشاعرة اختارت هذه المفردة لصلتها بالتبريرات الكاذبة للمأساة بأسم الدين ، و كذا مفردة (صلاة) ، و سط جو من دروب الحرب و تساؤلاتها الكبيرة . محدثة صدمة تعبيرية واضحة

بعد عرض الاعتراض الشعرية و الواقع المأساوي المرفوض تشرع الشاعرة بعرض فكرة الخلاص ، و تقدم الشهادة كطريق اول للخلاص في هذا الواقع الخطير الذي يمسّ وجود الانسان و حياته القريبة حيث تقول:

)الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ ....\ اخلع \ قلبك انه الوادي المقدس \في كربلاء..\ كل الطرقات الى العراق تسبى(...

و تستحتضر الشاعرة هنا السبي الكربلائي للأسرة النبوية المقدسة ، و تقرّر عميقا ان هذا التأريخ قد اجتاح وجود العراق منذ ذلك الحين ، و هنا نجاح للشاعرة في خلق الجو المقدّس العام للنص وسط جو المأساة ، و الحميمية وسط الجفاء ، بسلاسة و دون قفز، وهذه المقابلة بقدر ما تعكس مظلومة و براءة المسبيّ الحاضر كما الماضي ، فانّها ايضا تعكس وحشية و همجية من قام بالسبي الحاضر كما الماضي ،كما انها تعطي قدسية للشهادة الحاضرة كما في الشهادة الكربلائية ، و انك لتجد نجاحا للشاعر في اختراق حاجز الزمن ، و عوالم الدلالة بتراكيبها المتميزة.

و تنهي الشاعرة قصيدتها في توسعة عالم المأساة بتوسعة معاني المظلومين في مفهوم النساء بخلق تاريخ نصي لها ، و مفهوم الظلم ليشمل القهر و المشانق ، ثم تورد في الخاتمة تساؤلات عميقة عن تبريرات الحروب و الظلم الذي اتشح به وجه هذا الوطن ، و تلمح بايحاءات خفية الى اسباب تلك المآسي و الحروب و انها عملية بيع و شراء على حساب الدماء و الاعراض:

)النساء وجه الحضارة \ و قداس العويل..\ مازال عندهم قلق المخاض \مازالت \جباه المشانقِ تحصد الرؤوس بكفوفهم ... \ آما آن للحضارة ان تستفيق ...\ من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟(

ان استعمال مفردة الحضارة و بما لها من بعد اشراقي و ازدهاري في فكر الانسانية ، استعمالها في وضع انحطاطي وهو الغفلة و النوم ، و مطالبتها بالافاقة تحدث صدمة فكرية ،و تضادا تناغماي ، وهو من التقنيات الفنية للشعر النثري.

النص

نوافل السبي في قصور الحضارة

جبل سنجار

بارقة أبو الشون

في محفل الشمس

تنزل صاعدة الأرواح..

تئن السبايا...

يترمل الجبل تسقط حضارتكم...

المدن اللقيطة مهجورة....

الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام

حرائق تُطلِّقَ الفاجعة

في أحضان الموت ..

تبتهل الملوك

يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..

باطلة أوراق البنادق..

السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ...

سيدتي

عباءة الحزن

والدفاتر لازالت تخبيء السبي...

باطلة

الدروب

أسئلة الجنود...

غائمة ترتل صلاة الحفاة...

الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ....

اخلع

قلبك انه الوادي المقدس

في كربلاء..

كل الطرقات الى العراق تسبى...

النساء وجه الحضارة

و قداس العويل..

مازال عندهم قلق المخاض

مازالت

جباه المشانقِ تحصد الرؤوس بكفوفهم...

آما آن للحضارة ان تستفيق...

من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟

آذار 3\2015 بارقة ابو الشون

)بينما راح الغروب \يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء (

رشا السيد احمد

التوظيف اللفظي و المعنوي مهارة عالية تعطي للصورة الفنية ابعادا جديدة ، بل يمكن القول ان التوظيف الفني في اللغة يحقّق البعد الثالث للصورة الفنية ، فيمتدّ بروحها و شكلها الى عوالم اخرى تبحر فيها النفس ويضاء فيها الفكر و يتّسع معها الفهم.

التوظيف الفني سواء اللفظي او المعنوي ليس جديدا بل هو قديم قدم الشعر و اللغة الفنية ، و يمكن عدّ ما موجود الآن امتداد طبيعي للبلاغة العربية و علمي البديع و البيان ، الا انّ للتوظيف الفني في لغة الشعر الحديث مظاهر فذّة و متقدّمة ، يكون من المهم متابعتها و رصدها و تبييّن ملامحهما الظاهرة . و انّ الثراء الطبيعي و الانساني و الفكري للأدب السوري المعاصر يقدّم لنا نموذجا رائعا في التوظيف الفني مع تنوع منقطع النظير يعكس ذلك الثراء المعهود . وهنا في هذه المقال سنعمد الى مظاهر التوظيف الفني في الشعر السوري المعاصر في نماذج ظاهرة و جليّة تتجلى فيها التوظيفات الفنية التي تهب الصور بعدا ثالثا و تنقل الفهم و التصور الى عوالم من المعنى و فضاءات رحبة من الدلالة و البوح .

اولا : توظيف صوت الطبيعة

صوت الطبيعة و اشياؤها العذبة و الجلية تحضر بقوة في الشعر السوري الملون بالوانها الزاهية يقول محمد الدمشقي:

)رماد آهاتنا \ ذكريات الريح \ نغمات الأرق \ ليتناكنا .. غبارا \ يحمل البشرى إلى زهرة \ يرددنا الندى \ يبعثرنا الضياء\ يشربنا السحاب \نسمة نسمة \ ليتنا ما اشترينا بالعبير دخاناً\ و بصفاء لهفتنا ضباب لقاء(

ليس غريبا ان يكون كل سطر من كلمتين او ثلاث ، احدها مفردة من مفردات الطبيعة ، و ليس غريبا ان تكون لها معان غير معانيها ، و ليس غريبا ان تكون هذه اللوحة الرقيقة تأوّه و حسرة على فقدان روعة الحياة و حلول الدخان و الضباب.

و في لوحة فنية فذة و مجازات عالية ببوح رقيق تقول رشا السيد احمد:

)على صدر البحر \ المزحوم ببوح أمواجه \ هذب الليل بتأمله الكون \ نبضي المتسارع \

بأجنحة الحلم \ خلف ريش الفضاء البعيد(

فنجد هنا التوظيف الانسيابي اللطيف لمفردات الطبيعة ، تتجلى بدفق و بوح شفيف ، المحلق في فضاءات و عوالم من المعاني لما تحمله تلك المفردات من دلالات و وقع و تأريخ في نفس الانسان ، انّ هذا الارتباط العميق بين النفس و العوالم الشاسعة لأشياء الطبيعة و دلالاتها الرحبة و المطلقة يحقّق و كما نرى دلالات اكثر قوة و اكثر توصيلا من باقي التوظيفات المتعلقة بالمدنية و ما لها من انقباض و تكتل . يمكننا الان و بسهولة تبيّن سرّ الميل الى توظيف مفردات الطبيعة في الشعر السوري ، وذلك لأنّه و ببساطة يحاكي الروح المطلقة و الرحبة و الرقيقة و التي لا يمكن ان توفرها مفردات المدنية و معانيها الضيقة و المغلقة . و يتجلى هذا البعد بل يتجسد بشكل صريح في مقطوعة بوح و محاكاة رفيعة لرشا السيد احمد حينما تقول:

)قطفت من حدائق الأصيل ألف أغنية \ لكِ وما أغناك أيتها الروح عن البحث \ ترسمين لي

\في الأفق فراشة مرصعة \ بالرؤى الفريدة \تناوش أغنية الكون بهدبها(

انّ هذه المقطوعة الجميلة بتكثيفها العالي و بوحها الشفيف تختصر كثيرا من المعاني و الملامح و المظاهر الفنية للغة و صاحبتها و روحها الكونية الرقيقة.

و صوت الطبيعة يحضر ايضا في توظيف عال للبوح بالالم و الحزن ففي لوحة رائعة لرشا السيد احمد تقول فيها مخاطبة دمشق:

)كيف تترك حمائمك أعشاشها \ مذعورة من فتك شواهين \ استساغت كأس \ الدم نبيذا تعتق به صباحات الغدر ؟!\ لا فرق دمك دمي . \ دم الياسمين(

ان المفردات المستقاة من الطبيعة و مما هو متأصل في الشام من ياسيمن و حمائم ، ادّت هنا وظيفتها العالية التعبيرية في توصيل عال المستوى و فذ.

و في توظيفات توصيلية بوحية لاشياء الطبيعة و مفرداتها تقول فيروز مخول:

)عيونك \ تمزق قميص الليل لترسم \ خارطتي الى بلاد الندى \ابتسامتك\

ترش عبقا \على خد البنفسج(

اضافة الى المجازات العالية فانّ المفردات هنا ادّت وظيفتها العالية . و في لوحة فذة يقول ماهر قطريب:

)هو والشام توءمان \هكذا أخبر العصافير يوماً \ وذات ألمٍ أخبرني\ الشام تشبه نبضه

(تصارع الأورام (\ وعيون الغرباء\ .. وغداً ستنهض كزهرةٍ \وسينهض كبرعمٍ \ بربيع قادم .. أراده لها \ وأرادته له \ هكذا أخبرني \وأخبر الطير والسحاب(..

من الواضح القدرة التعبيرية للالفاظ المستقاة من الطبيعة الموظفة هنا ، و بشكل احترافي عال ادت وظيفتها بجدارة.

و في لوحة تعبيرية بتوظيف عال لاشياء الطبيعة يقول احمد امين زمام

)فجر هجره عطر البنفسح \ دامية أمطار السماء \ لا صهيل... \لا وقع حوافر...\ هي طعنة..

هي غصة (..

ثانيا : توظيف صوت الطفولة

في توظيف لاشياء الطفولة و البراءة تحضر الطائرة الورقية عند محمد الدمشقي اذ يقول:

)لمَ نلتقي ؟ \ و هل تحرق الشمس ظلي \ لو ناجيتك نبضا \ و القيد يرسمني \ طائرة ورق

خيطها سراب \يمسك بي ضياع \يشدني نحو التراب(

انّ تكامل الصورة في هذا المقطع البوح ما كان يبلغ تلك الدرجة من العمق و البوح لولا التوظيف العالي للطائرة الورقية ودلالتها الواسعة و ما رافقها من شرح بخيط السراب و الضياع.

و في لوحة تعبيرية بوحية توظّف لفظة الطفولة تقول رشا السيد احمد:

)بعد تراتيل غياب \ أشتاقت طفلة اللؤلؤ \أن تشرب صوت الشروق الأول(

من الواضح الحجم الدلالي الذي حققت لفظة طفلة اللؤلؤ و الذي يحمل دلالاته الخاصة المختصرة لمساحة واسعة من التعبير . و في توظيف فذ لمفردات الطفولة بلغة تعبيرية بالغة تقول رشا السيد احمد:

)دون أن أرغب بعودة \ منذ تاهت تلك الطفلة حباً \ في غابات اللون القاتل بسحر \

وعدت إلى قطتي الصغيرة \ التي انتظرتني فوق السطور \ لتدفىء أحلامها في صدري \

وحدها الضفائر الذهبية لتلك الطفلة \ كانت ترمي بسمة \للحلم وتنهيدة قاتلة في الوتين \ بينما راح الغروب \ يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء(

من البين الطاقات الدلالية لتلك المفردات التي ادت وظيفتها في هذا النص بقدرة كبيرة.

ثالثا : توظيف صوت العاطفة

ليس خفيا الرقة العالية التي يتميز بها الادب الشامي بلد الياسمين ، و التي تعكس جمال طبيعة و رقة تلك الاجواء ، و لذلك نجد الادب السوري يتربع قمة الادب الرقيق و العاطفة السيّالة الواسعة التي تتسع الكون في لوحة وجدانية عذبة يقول محمد الدمشقي:

)أين يكتبنا اللقاء ؟\ نظراتك المكان \و قلبي صفحة محترقة(

و في مقطع اخر يلهج بالامل و التطلع للحياة الاجمل تحضر التعابير العاطفية في لوحة بوح راقية يقول فيها محمد الدمشقي:

)لو كمَّموا فمَ النَّشيدْ \ سيفرِضُ صوتُ العاشقين كلمتَهُ .. \ سيستعيدُ صداه \و يضخُّ في عروقِ الموتِ لحنَ حياة(

لا ريب ان التوظيف العالي لمفردات عاطفية كالنشيد و العاشقين ادت دورها بشكل تام في تحقيق مظهر عميق و متوهج للصورة كرمز للرغبة بالحياة و الانتصار على الموت .

و في لوحة تغني بالمدينة الحبيبة مع نداء رفيع تقول رشا السيد احمد في دمشق:

)نور في عينيها للعلا يندهني \كلما لاحت لي بيدها \نبتت لي ألف يد بحبها تلوح \و ألف فرح \من عينيها ينبثق غمائم حب تظللني(

نلاحظ كيف وظّفت كلمة الحب لتؤدي دورها التعبيري الكامل المختصر لكثير من الشروحات ، و اختصرت مديات واسعة من المعاني و الدلالات .و في لوحة تعبيرية توظف فيها مفردات العاطفة و العشق بشكل عال تقول رشا السيد احمد:

)دمشق \ نيران عشق زهت بأماني عاشقيها مع كل \رقصة صباح ومع كل سمر(

نلاحظ كيف قد ادت تلك الكلمات وظيفتها بكفاءة عالية و توصيلية فذة ، مختصرة مساحة تعبيرية واسعة باحجام دلالية كبيرة.

رابعا : توظيف الصوت الديني

للمناجاة و التعلق بالمعاني العالية انعكاسة رفيعة في الادب السوري فنجد المفردات السماوية و العالية تتجسد في اشعار السوريين فبتعابير دينية و سماوية تتجلى لوحة بوح عالية و صادحة لرشا السيد احمد تقول فيها:

)الله يا دمشق \ صاغتك يد الإله في العلا آية \فكيف حدث أنك في سدرة المنتهى ما بقيت سيدة البنفسج والمرايا الخضر ؟(

ان فن التوظيف من الفنون الباذخة ، و التي تحقق تكثيفا رشيقا للغة ، و تختصر تراكيب تعبيرية ذات دلالات واسعة ، فيتحقق ربح تعبيري هو احد غايات الكلام ، حيث ان الاختزال و العبارات الجزلة كانت و ما زلات غاية تخاطبية انسانية رفيعة . و في لوحة مفعمة بالمفردات الدينية و الصوفية ترسم رسا السيد احمد عالما رفيعا اذ تقول:

)أنا بكَ فراديسَ حالمة \ وقناديل سماويةً تزهو عاشقة \ يغيبُ ضياؤها حين يرهِقُها الغِياب\ أنا بِكَ كلُّ تسابيحِ الزَّنابق \كلُّ استغفاراتِ الصَّباح \كلُّ تهجُّدٍ للشَّوقِ المعتقِ في راحتيكَ(

كان جميلا جدا هذا التوظيف لتلك المصطلحات و مفردات الشعائر الدينية و لقد ادّت وظيفتها الفنية ببراعة فائقة.

و في توظيف نادر لمفردات الطقوس تقول فيروز مخول:

)تعال نقتسم \ سحابات الاشتياق \ نحتل سماء الوله \نمارس طقوس العناق \ نشعل مبخرة القبل(

خامسا : توظيف صوت الفكر

العمق الفكري بما له من مساحة معنوية ، يجعل لتوظيفه و الاشارة الى مناطقه المعنوية سحرا دلاليا و جمالية متفردة ، حيث انه بتلك التوظيفات يحقق سرع كلامية كبيرة لا تقل عن المجازات العالية ، مع الحفاظ على التوصيلية . في لوحة تعكس عمق الفكر و سعة البحث و السؤال تقول رشا السيد احمد:

)هاوديني \ مرة لنعبر خلف الحجب معاً \ هاودِيني مرة \لنكون نشوة الكون في المرايا معاً

وأجعليني \أطوق الكون ذات يوم لوحة سُكنى(

انه نفوذ الى عمق الحقيقة المتجاوز للحجب و المتسع للكون ، انه طلب اللانهاية المنبثق من فكر عميق و فلسفة بيّنة . و في لوحة اخرى اكثر اتساعا و عمقا تقول رشا السيد احمد:

)ايتها الروح العميقة الحلم \ عودي هنا من أطراف الأبدية .. حلمك وراء الوجود ...\
لاتحاولي رتق شيء ستتسع المنافي أكثر وأكثر(..

ان كل كلمة في هذا المقطع قد جيء بها في مكانها ، و قد وظّفت بالشكل الذي لا يمكن لغيرها ان تؤدي ما ادّته ، و من الجليّ كيف ان هذه المفردات العميقة و الفلسفية قد وظّفت لتؤدي دلالاتها الفنية ، فكان صورة بابعاد متعددة تتجاوز الزمان و المكان.

و في لغة كونية عميقة تقول رشا السيد أحمد:

)لا عجب أن تكون أنت الطوفان الأول \ وأكون أنا الجودي \فكلينا شعلة الكون(

انه الاتجاه الفائق السرعة نحو العمق الكوني نحو الحقيقة ، بعيدا عن كل مالا يمت للحقيقة بصلة نحو النور ، انها روح لا ترضى الا بالعوالي و الاعماق.

الابحاث الابداعية في رواية (حنين)

للاديبة التونسية عفاف السمعلي

تمهيد

اولا : الشاعرة الروائية

كلنا صار يعلم ان الرواية , وهي الفن الجميل الانيق فعلا , ازاح الشعر عن الصدارة كديوان للعرب ، طبعا مع احتفاظ الشعر بسحره السرمدي و فوقيته الخالدة . و كلنا يعلم ان الكاتب حينما يعمد للكتابة فانه يريد ان يقول شيئا ، و السؤال ما الفرق بين الشعر و السرد من هذه الجهة ؟ اي من جهة ان الكتابة وسيلة لقول شيء ، ربما يكون الجواب الواضح ان في الشعر يذوب الكاتب في الكتابة لتسلط الكتابة الشعرية على زمن الكاتبة ، اما في السرد فان الكتابة تذوب في الكاتب لتسلطه على زمنها . بمعنى اخر ان ما يحصل في الشعر هو توظيف الكتابة للكاتب ، بينما ما يحصل في السرد هو توظيف الكاتب للكتابة .لذلك لا يكون من السهل على من يكتب شعرا ان يكتب سردا ، لان الفرق بينهما ليس فقط من حيث الفنية و انما من حيث الوجود و عملية التكون .لذلك يمكن القول ان الشعر اقرب الى الرسم منه الى السرد ، و ان السرد اقرب الى الدراما منه الى الشعر .

اول ما يواجهنا من امور ادهاشية في رواية (حنين) هو ان الراوية (مؤنث راو حسب قاموس المعاني 2014) هي شاعرة ، اذن لا بد ان نتبين معنى ذلك .و لقد عمدنا الى لفظ الراوية لانها تدل على القيام بالفعل و الانتاج و هذا ما نحتاج الاشارة اليها هنا في بحث فعل الكتابة و الرواية ، اما لفظة الروائية فتدل على الملكة و الاختصاص . ان الفرق الذي اشرنا اليه بين الشعر و السرد من حيث عملية الانجاز و التكوين و الذي يجعل الاعمال الفنية الانسانية في مجالين ، مجال ما يتسلط على الزمن و المؤلف اثناء عملية الانتاج كالشعر و الرسم و مجال ما يتسلط عليه الزمن و المؤلف كالسرد و الدراما ، هذا الفرق يولد منظومة من الفوارق التاليفية و التناولية فضلا عن الفوارق التلقياتية ، يجعل من تحقيق انجاز ابداعي روائي متميز مع ابداع شعري متميز تجلي شخصية كاتبة و تجربة كتابية استثنائية ، و لقد اشار الاستاذ علاء الاديب الى هذا الامر اجمالا في دراسته للرواية (علاء الاديب 2014)

ثانيا : العقد التخاطبي و عملية القراءة

من الواضح ان بين المتكلم و المتلقي ، و بين المؤلف و القارئ عقدا تخطابيا ، يعتبر فيه شروط لا يصح لاي من الطرفين الخروج عليها الا بتواضع نوعي ، وهذا كله يرجع لحقيقة التخاطبية في هكذا امور . و في الحقيقة لا بد لنا ان نشكر النقد الادبي على انجازه الكبير في انه حرر المؤلف من صرامة متطلبات مباشرية التوصيل و اعطاة حرية مقبولة في اختيار وسائلة التعبيرية و شكلها المناسب اعترافا منه بفوقية عملية الابداع ، و طالب المتلقي بالارتقاء الى مستوى النص ، و هذا تطور كبير في التخطابية البشرية ، و تغير دستوري في العقد التخاطبي ، ثم جاء النقد بانجاز اخر كبير جدا حيث انه ابرز اهمية عملية التلقي في تكامل العمل الفني ، و في الحقيقة كلنا يعرف ان هذا ليس مجرد ادعاء ، فيمكن للمتتبع ان يتلمس اثر القراءة في اشد النصوص ظهورا و اوضحها دلالة ، من هنا يمكن القول ان للقراءة تبئيرا ايضا ، و ان فضاءات المعاني و الدلالة و المعارف و الجماليات كلها تتاثر بزاوية الرؤية و طريقة و منهج القراءة و ربما اوضح دليل على ذلك اختلاف القراءات باختلاف المعارف الثقافية عند المتلقين .

ما يهمنا في الموضوع ان فضاء الابداع قد اتسع و صارت هناك حرية اكبر في عملية التخاطب ، من حيث التوصيل و الفهم .و ما يهمنا ايضا كقراء اننا لم نعد مطالبين بالبحث الحثيث عن مراد الكاتب و مقصوداته ، بل ان القراءة عملية فكرية انجازية امتاعية ، غايتها التعامل مع النص او العمل الفني كظاهرة على القارئ ان يتعامل معها بما لديه من قدرات و كمناسبة لتطوير ذات القارئ و توسيع رؤاه و فهمه للحياة ، ان هكذا فهم يرفع عن القارئ مطالبته بالفهم وادراك مراد الكاتب و ما اراد ايصاله على الواقع ، فتجلت ظاهرة تعدد القراءات من القارئ الواحد ، طبعا هذا يجري وفق السلوك النوعي و الاقناع ، و ليس مجرد اسقاطات فردية و تخيلات ، لان هذه الامور تؤدي الى الوهم المعرفي و الذوقي ، بمعنى ان التبيئر القراءاتي لا يتخلى و لا يتعارض مع حقيقة ان القراءة عمل نوعي بمعايير نوعية ، و مهما كانت القراءة و رؤية القراءة فردية فان لا يجوز ان تكون مجرد تخيلات و ادعاءات ، بل لا بد من عملية علمية

عقلائية تخضع لمعايير نوعية تواضعية لاجل تحصيل الاطمئنان بان ما استفيد من معارف فكرية و جمالية لها وجودها الواقعي .

ثالثا : الابداع الروائي

بينما يكون البوح في الشعر وليد اللغة الطاغية المتمردة و الصورة الحاضرة ، فان البوح في السرد يكون وليد اللغة الطيعة و الصورة المصوغة ، بمعنى تميز السرد بعملية توظيف و صياغة للغة ، وهذه العملية يقابلها في الشعر عالم التصوير العالي كما هو معلوم ، لذلك عادة ما ينسب الوعي البشري الشعر الى عالم فوقي مغاير للروح البشرية ، و اما من حيث التناول فان الابداعية السردية تختلف في جوانب عدة عما عمليه في الشعر . وربما يكون من غير المنطقي ادعاء وجود عمل روائي لا يحتوي الا على السردية الموضوعية ، و لا يلتزم الا بالنثر السردي ، ان هكذا كلام لا واقع له ، فنجد ان مواطن للسرد الذاتي ، و النثر الشعري ، و الشعرية النثرية ، بل و تضمين الرواية شعرا صريحا كلها امور واضحة في الاعمال الروائية ، طبعا وجود هذه الاشكال يحقق تموجا كتابيا لذلك لا بد للكاتب ان يكون على قدرة عالية في ان يجعل لتجاور هذه الاشكال في الزمان و المكان انسيابية اقناعية ، و هذا ما سنبحثه في التفصيل في مبحثي الاتقان و الجمالية السردية ، لان رواية حنين مفعمة بالنثر الشعري و تتضمن سردا ذاتيا و شعرا صريحا .

في خضم ازمة المصطلح النقدي و الرؤية ، يكون من المهم في النقد ان يكون الحديث عن الموجود في العمل الفني و ليس عن شيء متخيل ، و يكون الامر اروع لو كنت مطمئنا ان الذي تراه هو الحقيقة التي يراها او سيراها غيرك ، و ليس من وسيلة متاحة لبلوغ هكذا غاية الا بالنقد الاستقرائي ، و حسب فهمنا الاستقرائي لعملية الابداع و عناصره و تناسبه مع مقدار ما يحققه العمل في جهات الفنية و الجمالية و الرسالية ، فان قراءتنا لروية (حنين) و

فهمنا لعناصر الابداع المتجلي سيكون في هذه الجهات الثلاث الثابتة ، حسب متطلبات و عناصر الفنية السردية و الجمالية السردية و الرسالية في هذا العمل .

الجزء الاول : الابحاث الفنية.

الجزء الثانية : الابحاث الجمالية.

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية.

الجزء الاول : الابحاث الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الشروط الفنية و الاتقان في نظام اصالة العمل ، او الى الابتكار و الاقناع في نظام التجديد.

العنصر الاول : الشروط الروائية

الرواية بحسب تعريفها الشائع ،(ويكيبيديا 2014) اضافة الى بداهة اعتبار السرد و التشخيص ، و الحجم ، يشترط فيها تنوع الاحداث و تسلسلها و الوصف و الحوار و الصراع . اذن لدينا ستة شروط تبحث في رواية حنين ، طبعا بحث الشرط ليس فقط في توفره و انما في تكامله .، حيث ان تكامله يعني تكامل الفنية ، و ادراك عميق بالانجاز و مجال العمل ، و ان تكامل عوامل الفنية لدى المؤلف هو المنطلق الحقيقي نحو الابتكار و الشخصية الكتابية المتفردة.

1. السرد

قصد الحكاية في رواية حنين ظاهر ، و هو الجو العام لها و ينحو الى سردية موضوعية كما في فصل طيف الياسمين (وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .شموعا من الأمل تتهاوى نظراتها المفعمة حنانا على روح كل طفل في فصلها. يا الله ما أجمل الورود ،حين يتسابق التلاميذ وينثرونها على مكتبك.) و في الرواية سرد ذاتي كما في التمهيد و فصل ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟ أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) و ايضا ادراجات شعرية ، فرغم ان المجازية طاغية في لغة الرواية و السبب معروف طبعا ، فان الراوية تصرح بشعر قصدي مجنس مدرج في الرواية في فصل بغداد و العراقي الاسمر (عراقيٌّ أنا أسمرْ)ومنذ ولادة التأريخِ ..لم أُقهَرْ..ولم أُكسرْ دمائي بحرُ أطيابٍ.. وأنفاسي شذا عنبرْ..) . لا بد من القول ان الشعرية مستشرية و طاغية في الرواية ، الا انها لم تفقد السرد ملامحه الظاهرة ، فما لدنا نص نثر شعري في كثير من اجزاءه ، ، فتكون هذه الرواية نموذجا للنثر الشعري ، و الى ذلك كان قد اشار الاستاذ علاء الاديب (علاء الادبب 2014 (

2. التشخيص

اضافة الى البطلة (شمس) و البطل الاخر (قمر) فهناك اشخاص اخرون و ايضا هناك الاماكن و الازمان ، كما ان التطور في الشخصيات كان ملحوظا حتى في المكانيات و الزمانيات ، و ارجع هذا الى شاعرية الراوية التي تستطيع تجاوز سلطة الزمان و المكان و تتعامل مع جميع الاشياء كاشياء حية متطورة و لا اقل دليل ان اسمي بطليها شمس و قمر ، و مثال على تطور المسمى المكاني ، مسمى (بغداد) فانا نجدها تتطور في الرواية ، فنجدها عنوانا : بغداد والعراقيّ الأسمر ، و طبعا العنوان يعني الانتزاعية و الدلالات العريضة لكن هذا لا يعطيها المجانية ان فهمنا انها حكاية استباقية . في فصل بغداد في وسطه عبارة (فجأة خرج من غرفته شغّل

سيارته وانطلق لا يعرف إلى أين... يخيط شوارع بغداد) الحيرة في بغداد و الموازاة ، بينما في فصل بغداد في نهايته نجد (رمّم صوره وأشعل أفق بغداد قناديلا) ننتقل الى التفاعل و التناغم و اللحمة ، و في فصل (و أمطرت السماء ورودا) نجد (نسائم الفجر تداعب طرقات بغداد) بغداد هي التي تبتهج و تشترك وهذا تطور . واما في نهايته (و.. دمروا بغداد وبابل وأشور وسومر..) فانها حكاية استرجاعية لا تتداخل مع التطور الحاصل للشخصية المكانية كما هو حال العنوان الذي كان في علو تطوره حكاية استباقية .

ان التطور الحضوري لشخصية بغداد امر لا يمكن تجاوزه ، و من المؤكد من الجهة الروائية ان ذلك كان انعكاسا و تزامنا للتطور الحاصل للشخصية البغدادية قمر ، فيمكن القول ان التوظيف الحاصل للمكان لبيان حالة البطل المرتبط بذلك المكان لم يكن على حساب المكان بل كان في حالة تكامل معه وهو من توظيف التاريخ الروائي المصنوع في الرواية ، و في الحقيقة هذا شيء مثير للاعجاب و ابداعي متقدم .

3. الحجم

عدد كلمات الرواية مع التمهيد (11،209) و من دونه (10،534) ، فهي تكون من حجم الرواية القصيرة ، لكن الحجم ليس فقط العامل الحاسم بل لا بد من توفر شروط اخرى في الرواية لتكون رواية قصيرة (novelette) فهي شكل روائي و ليس مجرد حجم من هذه الشروط حسب الويكيبيديا (ويكيبيديا 2014) :

1. هي الرواية التي يترواح عدد كلماتها ما بين 10.000 كلمة و20.000 كلمة، فهو حجم متوسط لا يمكن النظر إليه على أنه حجم لقصة قصيرة ، ولا يمكن النظر إليه على أنه حجم لرواية طويلة ،

2. استهلال ذو طبيعة خاصة :فتميل الروايات القصيرة للاستهلالات المركزة المكثفة ؛

3. يتميز بشيوع الحس الكوميدي ، أو التراجيدي ، والتأريخ للبطل والمكان

4. .لغة مكثفة تقترب بالسرد من الشعر. و ازدواجية الدلالة ، فالكاتب لا يصرح بل يلمح ، ويترك الكثير لعقلية المتلقى الاستشفافية ، ودائما لسرده أكثر من دلالة.

5. بطل محوري واحد: تقوم الرواية القصيرة على اكتاف بطل محوري واحد ، وبقية الشخصيات فيها ملحقة بالمركز.

6. حدث مركزي واحد : تقوم الرواية القصيرة على حدث مركزي واحد يستقطب كل مكونات العمل.

7. وجهة نظر خاصة للواقع : تميل الروايات القصيرة إلى تحويل مدركات الواقع البسيطة إلى فعل مرئي محسوس ، وتغلب المألوف واليومي والنادر والثانوي على الأساسي والمباشر.

8. وصف موجز :تعتمد الرواية القصيرة على الوصف الموجز الفعال.

9. ملمح السخرية: من العلامات المميزة للرواية القصيرة ملمح السخرية ، ويكون أحيانا بأسلوب الاستفزاز ، وأحيانا بالرسم الكاريكاتيري، وبالمواقف الكوميدية ، والتعليقات المضحكة .

10. فضاء خاص يتسم بالمحدودية، يستمد رحابته المكانية والزمانية من القفزات والوثبات الناتجة عن توارد الخواطر.

11. إثارة الأسئلة : النص الروائي القصير يثير كما من الأسئلة دون الاهتمام بطرح أية إجابات.

لو نظرنا الى هذه الشروط و التي هي مقبولة كصفات للرواية القصيرة بمعيار الشيوع الثقافي الذي نعتمده ، فان رواية حنين تتصف بكثير منها و على درجة عالية من التمثيل و التكامل ، و بالنسبة للسادسة ، فانا اذا فهمنا رجوع الاحداث الى نظام اعلى جامع هو الحب و الحنين يكون لدينا ما يقترب لمثل ذلك الحدث المركزي ، و فيما يخص النقطة التاسعة فانا اذا فهمنا ان المراد منه هو النقد ، فهو متحقق هنا فان رواية حنين تتضمن نقدا واسعا و عريضا بل يمكن فهم الرواية على انها موقف .و اما العاشر فانا لا يمكن ان نسلم به في ما يسمى بالرواية نعم لو كان قصة قصيرة مع فنية عالية معتدية على السرد ، فهذا ممكن اما في ما يسمى رواية فانه يخالف جوهر مفهومه . و في رواية حنين التسلسلية ظاهرة ، و ليس من قفزات مخلة بالسردية حتى ان بعض الدراسات التي كتبت عن رواية حنين عنون بالتواصل التسلسلي (حسن البحار 2014) . من هنا يمكن القول انا ما بين ايدينا هي رواية قصيرة.

4. تنوع الاحداث

تنوع الاحداث ظاهر في النص ، والتنوع ليس حسب المتطلبات المعهودة من تغير في الزمان و المكان و الشخوص فحسب، و انما لدينا تنوع اخر وهو من حيث الطبيعة فلدينا حدث خارجي و لدينا حدث خيالي و لدينا حدث ذهني و لدينا حدث الكتروني.

ففي فصل (طيف الياسمين)) فوق أرصفة الزمن العابر، تعزف سيمفونيتها الصباحية ،تشق الشارع الطويل ،لا تدري كيف ترتقها خطاها وتفتقها. اعتادها الطريق النائم في حضن الزّحام وفوهة الضّياع التي تتعسر على وجوه الناس الكالحة. وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .) هذا حدث خارجي محاك للخارج.

و فيه ايضا (ما أجمل الشعر وما اشدّ قسوته حين احتاجه يهرب مني ، ينفلت من بين أصابع زمني وزمني أنا..هو أن اكتب.....أن اكتب أن ألفّ جسدي بزهريات من قصائد وروايات انثرها كالياسمين.) فهذا حدث ذهني ، يكون الحوار فيه مع النفس.

بل يظهر و يتجلى صريحا في (خاطبت ذاتها ,قلمها ,حبرها ,أريد أن أكتب فالقلم لا يراوغ أحرفي لا يكتبني زيفا بل يترجمني...)

و فيه ايضا (في هذه اللحظات وهي تجادل الشرود لمحت طيفا بهيا!! بين بتلات الياسمين.أغمضت عينيها وفتحتهما وأغمضتهما وفتحتهما...؟؟؟؟ لكنه على خدود الورد قد رُسم) وهذا حدث خيالي.

و فيه ايضا (همس بصوته الدافئ :شمس أنا هنا ..أين ذهبت ؟ واحتقنت وجنتاها. لقبّها بالشمس دون أن يعرف شكلها ولا ملامحها. وارت حياء الأنثى وراء ضحكات متتاليات تتجاوز بها هذا الغزل الأنيق. هاي.. يا قمر ...لقبته بالقمر..) وهذا حدث الالكتروني فان فيها علامات تشير الى ان المحادثة كانت عبر الانترنت.

5. الوصف

الوصف ظاهر في النص ، و يمكن استفادة اشكال مختلفة من الوصف فهناك اضافة الى الوصف الواقعي و الخيالي و التوصيلي و المجازي فان لدينا وصفا حكائيا و وصفا تعبيريا ، فالحكائي يرغب برسم ملامح شخصية او شيء او مكان و موضعه من النص ، وهو وان كان موظفا ايضا الا ان الحكائية هي الغالبة و التوظيف ثانوي ، ففي فصل افوف الورد (فاجأها بحبه ،وتهلّلت أسارير وجهها وأحسّت بتدفق الدم في شرايينها . شعرت برغبة شديدة في النطق بلمى اسمه..و زرع اسمه بساتين ورد في ذاكرتها .شعرت أنّها تحتاج إليه بزهر البرتقال فيه يطوق أحاسيسها.) فانا امام وصف لمشاعر شمس ، وهذا الوصف و ان كانت فيه دلالات على امر اخرى غير المشاعر و الارادة و الرغبة الا انها ثانوية .

وهناك في هذا النص ايضا الوصف التعبيري وهو وصف متطور يشير الى ثراء اللغة ، بان يكون الغالب فيه هو التوظيف وان احتوى عنصر الحكاية ، ففي ذات الفصل (هاهي تهرول ضد تكلّس الزمن فتختزل جميع الرّجال فيه، وتبني في وجه الريح حصونها . قررت أن تنسى ..أنوثتها إلى حين مجيئه. غيرت نمط لباسها ،عطورها ،إلى أن ترحمهما السماء باللقاء.) هذا الوصف لسلوك شمس يتضمن معاني اجتماعية و فردية ، لا احد يفكر بعد الان الا بان شمس على مستوى عال من النضج و الوفاء و الحكمة و الجدية و الرقي ،و الصبر و ان ذلك هو مثال الانسان و مثال المجتمع الذي تريده الكاتبة ، فلم تكن هذه العبارة مجرد قرار و موقف اتخذته شمس لاجل حبيبها.

من هنا يكون واضحا في نظام الوصف ان الحكائية تتناسب مع مقدار الرسم ، اي رسم الملامح ، و التعبيرية تتناسب مع مقدار التوظيف ، اي توظيف الوصف لاجل التوصيل و الرمز و الايحاء ، و من الواضح ان التوصيل و الرمز و الايحاء هي من وظائف الصورة الشعرية في الاساس ، و بذلك يقترب الوصف السردي في التوظيف و التعبير من الصورة الشعرية ، بمعنى اخر يمكننا تمييز ثلاث درجات من الوصف التوظيفي التعبيري ، البسيط و المتوسط و الضعيف .

ففي مثل حب و حرب (صعب فراقك يا قمر....ومرّ كالحنظل...فما عساك تقول؟ بالأمس حين كانت المعاني سقيمة حين كانت الحياة تظلمني أعود إليك كطفلة صغيرة أندسّ بين ثنايا وجهك أحلم وأتخيل كلّ أشيائك الجميلة فيغرق فيك تفكيري وتشرق أمنياتي كشمس الصباح كزهرة ياسمين ندية،وأنسى جرحي.) فان الوصف موظف لتوجيه خطابات متعددة ، بتجلي الفراق و اثره على الانسان ، و تجلي قسوة الحياة و الاغتراب و اللافهم الذي قد يحيط بالانسان ، و تجلي الانتماء بالعثور على الوطن و الفضاء ، و تجلي الازدهار و الابداع و النماء في عالم

الفهم و الاعتزاز و الحب ، فلم يعد هذه الفقرة مجرد وصف للحزن بالفراق و ابتعاد العزيز الغالي.

و فيه ايضا (.. أبحث عنك حبيبي بين خبايا ابتسامات النّهار،في جرح الشعوب،في انتفاضات الصّغار،في براكين الغضب اللذيذة. \تنتحر حبيبي كلّ يوم من اجل الكرامة.\ماذا أقول اليوم لأرصفة الطريق التي شهدت دموعنا على القضية!!!!\ماذا أقول للمذابح البشرية..؟؟للجنائز اليومية؟؟؟.\أحبك يا قمر بكلّ ما فيك من عزة ونخوة وكرامة.) فان هذا النص كما يصف دوافع الحب ، الا انه يعبر عن فكرة الرجولة الذي تريد ان تراها المراة في الرجل و تجلي فكرة البحث الانساني نحو الكمال و التكامل ، و فكرة الاستقلالية و ارادة المتناغم و الموافق ، و فكرة الحرية و التحرر ، و فكرة الشعوب الجريحة و الشعوب الحية و فكرة الطفولة المسلوبة ، و فكرة الموقف الانساني و الاخلاق و المبادئ و القيم ، و فكرة انحطاط الحضارة و تدهور وضع البشرية ، هذه العبارة هي من التوظيف العالي و ما قدمنا اولا هو من التوظيف المتوسط ، و هناك توظيف بسيط في النص كما في بدية الفصل (خاطبت السفن أشرعتها متى الرّحيل؟ متى اللّقاء؟ نطقت دموعها بكل شيء .زلزلها حبه الجامح حرّك فيها رغبة الجنون.وفاض كأس انتظارها.) و الذي يقترب من الوصف الحكائي.

ان الملفت للنظر فعلا انك من الصعب ان تجد وصفا حكائيا او تعبيريا بسيطا ، فان لغة الرواية تميل و بقوة الى التوظيف المتوسط و الشديد ، و الذي يجعل من السرد الوصفي هنا سردا مكثفا و ربما يرجع ذلك الى شاعرية الكاتبة ، حتى انا نجدها تصرح باشعاعية روحها و كلماتها ففي ذات الفصل (.شمس ليست مجرد امرأة جميلة تبحث عن الحبّ والسّكون...!!!شمس خنجر في قلوب أسياد القبيلة الخائنة،جرح ينزف منذ عصور.\هاتف صداه يأتي من أنين أجدادي ,وأجدادك) اذن هذه هي شمس او لغة النص او كتابة الكاتبة لغة اشعاعية معبأة الى اقصى حد ممكن ، لذلك لا نجد اسم ذات يمر الا واردفته الكاتبة بصفة فيه مجازية تزيحه عن كونه مجرد جزء وصفي لتعطيه ثقلا تعبيريا ففي فصل حب وحرب (بالأمس (أي امس) حين كانت

المعاني (أي معاني) سقيمة (أي سقم) حين كانت الحياة (أي حياة) تظلمني أعود إليك كطفلة (أي طفلة) صغيرة (أي صغيرة) أندسّ بين ثنايا وجهك (أي اندساس) أحلم وأتخيل كلّ أشيائك (أي اشياء) الجميلة (أي جمال) فيغرق فيك تفكيري (أي غرق) وتشرق أمنياتي (أي شروق) كشمس (أي شمس) الصباح كزهرة ياسمين (أي زهرة) ندية .) ان هذا السرد التصويري كان يمكن ان يكتب بلغة سردية معهودة هكذا (بالامس حين كانت الحياة تظلمني الجا اليك) الا ان الكاتبة ابت الا ان تعطي وصفا تعبيريا لكل كلمة من هذه العبارة ، و ان تعطي للمبين معنى اخر ، و ان تعطي للمعنى الاخر ثقلا اخر ، انها سعت نحو سرد وصفي توهجي ، من خلال التصوير التعبيري ، فانه ليس مجرد تاكيد و بيان الوطأة و شكل المعنى ، و انما خلق للمعنى و تثقيل و توسيع بل و تغيير احيانا ، اذ كيف يمكننا ان نتصور الخلاص من عالم بلا معنى و سقيم بمجرد تخيل و حلم ، الا اذ فهمنا ان ذلك التخيل و الحلم كان عالما اقوى من العالم السقيم فادى الى الاشراق و الحياة الجديدة.

6. الحوار

الحوار منتشر في النص ، و يتخذ اشكال مختلفة ، حتى انه قد يكون شاملا لجميع اشكال الخطاب ، الذي يستنطق غير الناطق واقعا ، فالكاتبة بخيالها تستطيع ان ترى ان كل شيء يسمع و كل شيء يتكلم ببساطة ودون تكلف . حتى اننا نجد خطابا موجها الى اللامعين و الى الفراغ الذي يستطيع ان يحل مكانه من يريد القارئ ، الحبيب ، المجتمع ، الانسانية ، الاشياء ، الكون .وهذه عادة هي لغة الموقف و اللغة المجانية من حيث المخاطب ، و لولا التزامنا بفهم الرواية كنص سردي ، لامكننا القول بحالات تداخل الضمائر ، و حلول المتكلم محل المخاطب و بالعكس كما في لغة الشعر ، فنجد الشاعر يذم نفسه بضمير المتكلم و المراد المجتمع او الانسانية التي تمثلها.

في ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟) المتكلم ، الغامض بين الشخصية و الكاتبة يتحدث الى الرياح و الاعاصير ، و هذا ما لا يكون الا بمجانية الخطاب ، الذي ساحته الاصلية الشعر ، فهنا نحن امام اعلى مستويات النثر الشعري ، و لولا التعاونية و العقدية بالسردية و التعبيرية ، لامكن القول بشعرية هذا المقطع . لكن في الحقيقة لا ينتهي الامر الى هنا فان بعد ذلك تقول الكاتبة او الشخصية (أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة.\أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) من الظاهر ان هذه التصويرية و المجازية لا يمكن ان توصف بموضوعية الا انها شعر ، و ربما يمكننا تاكيد ذلك بانثيال تجاوري مفهوم جدا حينما تقرر الكاتبة انها امام حالة شعرية فتقول بعد ذلك (ترتجف بحور الشعر حين تتبعثر كل الغرائز الكونية ...وتنتحر القصائد بين تلال الزحام العطشى...متى تنتهي أيّها الليل .)

7. الصراع

طبعا من العلوم ان مصطلح الصراع حاضر و بقوة في فكرة الرواية . إن الصراع يعد بمثابة العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث. (عبد العزيز حمودة 1998) ، و للصراع مفهوم حضوري قوي جدا مكبل و خطير لا يترك حرية للكتابة ، فوجوده يتطلب نسقا من الانظمة و العلاقات لا يمكن تجاوزها الا بكسر المنطقية السردية ، لذلك و لما سنبين يجوز لنا التشكيك في اشتراط هكذا مفهوم في الرواية و ان ما هو معتبر هو التوتر فان مركب الاحداث و المواقف حتما يؤدي الى توتر ، او ان يتوسع في مفهوم الصراع ليشمل التوتر .

في القاموس (صِراع : خصومة ومنافسة ، نزاع ، مشادّة . صِراع : تباين بين الشَّخصيَّات والقوى في عمل دراميّ أو خياليّ وخاصّة التبَّاين الذي يؤثِّر على العقدة) في علوم الاجتماع) تضارب الأهداف ممّا يؤدّي إلى الخلاف أو التصارع بين قوَّتين أو جماعتين) قاموس المعاني 2014) من الملاحظ و كما هو واضح للوجدان الصراع غير التباين و الاختلاف و التضارب ، و انما هو تباين خاص له اثر ، و هو تضارب يؤدي الى الخلاف و التصارع . تقول ايمان بومزير (يستخدم مصطلح الصراع عادة للإشارة إلى وضع تكون فيه مجموعة معينة من الأفراد سواء قبيلة أو مجموعة عرقية, ثقافية, لغوية, دينية, اجتماعية, اقتصادية... تنخرط في تعارض واعي مع مجموعات أخرى معينة لان كل من هذه المجموعات يسعى إلى تحقيق أهداف متناقضة. و يعرفه لويس كوسر " بأنه تنافس على القيم و على القوة و الموارد يكون الهدف فيه بين المتنافسين هو تحييد أو تصفية أو إيذاء خصومهم " و الصراع هو تفاعل بين البشر وهذا يعني انه يتضمن درجة أعلى من مجرد التنافس (ايمان بومزير 2013) و في الوكيبيديا : نظرية الصراع Conflict Theoryفي علم الاجتماع هو مصطلح يشير إلى أطروحات مفادها أن معظم الكيانات المجتمعية تشهد حالة من الصراع الدائم من قبل المنضوين فيها بهدف تعظيم منافعهم، هذه الحالة الصراعية تسهم بشكل أساسي في إحداث حالة حراك وتطور اجتماعي تصل إلى أقصى درجاتها مع قيام الثورات وما يصاحبها من تطورات سياسية.(وكيبيديا 2014) .هذا ما اردت ان اشير اليه ان الصراع يؤدي الى وضع قوي يفرض نفسه و في فضاء السرد يعني تسلط الكتابة على الكاتب وهو خلاف تقوم السرد بتسلط الكاتب على الكتابة . فلو حصل صراع فاما السير وفق منطقيته او ، التجاوز اللامنطقي عليه.

رواية حنين حكاية حب و موقف ، و لو ارجعنا الحب الى الموقف . صارت لدينا حكاية موقف نقية ، و يتجلى الموقف في رواية حنين باشكال مختلفة من الصراع ،و الذي في الغالب تكون الذات محورا و جزء ، فنجد صراعا مع الواقع الفردي الرتيب و صراع مع عالم العواطف الجديد و صراع مع واقع المجتمع المختلف ، و صراع مع الواقع العالمي الظالم و مظاهر ذلك واضحة

للقارئ ، و لان الرواية قائمة عن عالم الانسجام و فكرة النضج و العقلانية فان مظاهر الصراع مع النفس و الحبيب لا تظهر الا نادرا وهذا واضح ايضا.

اضافة الى ما تقدم من اشكال الصراع الخارجية و الداخلية ، فان نجد في رواية حنين صراعا انتمائيا يماشي فيه الكاتب المجموعة و يحيل القاري الى صراع موازي للكتابة اما واقعي او خيالي ، و صراعا نقديا لاانتمائي تثور فيه الكاتبة على المجموعة و واقعها . فالاول اي الصراع الانتمائي يتمثل بالوطنية ففي فصل شهادة وطن (حبيبي يا أغلى من روحي لا تخف علي أنا مع الناس في الشوارع (يعني ترضى أظل في برجي العاجي أكتب شعر وقصص وأولاد بلدي بيموتو بالشوارع؟)يشتدّ جنون قمر ويزداد قلقه عليها هو يعرف شخصية شمس العنودة ..ولما رأت الشوارع الهادرة رفعت يدها وصرخت بصوت محبوس من زمن بعيد (إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر)رأت نفسها تسير ضمن مجموعة كبيرة من الشباب والبنات اللذين رفعوا موقف الحياة إلى موقف الشّهادة للوطن . كانت حولها همهمات كثيرة تشير جميعها لفداء أرضنا وشعبنا . مدّت يدها والتقطت صورة الوطن الملقاة على أرضية الطريق ورفعتها لأعلى كان صوتها المخنوق بادئا في النّشيج.) و بالقومية ففي فصل اشياء للذاكرة (فترسم كلماتها على لافتات وتسلّمها صباحا لرفاقها في الوقت المحدد للمسيرة الطّلابية. التي تندّد برفض الظلم والبطش الصهيوني على بعض الدول العربية) و في فصل امطرت السماء وردا (و..سرقوا أمجادنا ونسبوها إليهم بل وساعدناهم في ذلك بالمفاسد التي تقترفها بعض القلوب العربية المريضة نفسيا ،التي تفرش الأرض وردا للمحتل ، وتقدّم له أمتنا على طبق من ذهب،...نحن نجوع ونشرّد ونكابد الأمرّين ، ليشبعوا هم من أرضنا الحبلى بنخيلها وكرومها وثرواتها وبترولها ....شيء مُقرف يا قمر...كلما حاولنا تناسي القضيّة وعمق الوجع إلا وصفعنا التاريخ والكرامة وجذورنا الأصيلة، فيَشّتد الغضب داخلنا ونرفض العيش البخس ونختار الموت بشرف على الحياة الرّخيصة....ولكن هل يشعر هؤلاء البيادقة الذين باعوا أمتنا ولو للحظة بالنّدم؟؟؟ \هل مازالوا سيقدمون دولا أخرى ككبش فداء؟؟ إذن لغة الدم لن تنتهي من أرضنا،نحن لهم بالمرصاد..) و

يستمر الحديث عن معاناة الشعوب العرية فياخذ مساحة كبيرة نسبيا فيكون للقضية القومية حضوره المميز.

الثاني من الصراع هو الصراع اللاانتمائي بنقد مظاهر اجتماعية متخلفة ففي ذات الفصل (لكن أنانية هذا المجتمع الذي تجذرت فيه رواسب أخلاقية بغيضة .حيث يرى أغلبه المرأة جسدا ومتعة وكائنا خلق للإنجاب وتربية الأولاد "وإرضاء سي السيد" العربي ..هذا المجتمع المتخلّف، الذي يفكّر بنصفه الأسفل الذي يقتل الأحلام) و فيه ايضا (مالك حبيبتي؟؟ \. منزعجة من بعض الأفكار الرجعيّة ، حياتي أنا أعدّ مقالا حول اضطهاد المرأة في مجتمعاتنا \–شمس بطلي جنان وريحي حالك \وتدخل شمس في نقاش مطول مع قمر وتتضارب الأفكار. \فقمر يدافع عن رأيه مدعما كلامه بشواهد دينية يفسّرها حسب اجتهاد بعض المذاهب الفقهية.\وأمام عناد قمر وإصراره على موقفه يتحول وجه شمس إلى إعصار.\ فتختنق الأحلام داخلها وتشعر بانهيار عرشها الشّيء الذي جعل أنفاسها تحبس للحظات فتزجّ في حوار مع الذات) و هكذا تجعل قضية المراة مركزية في جزء كبير من النص ثائرة بذلك على افكار المجموعة.

العنصر الثاني : الاتقان

و فق معيار الشيوع الاصطلاحي الذي نتبناه في تبين العناصر الابداعية لانه قريب من منهج الاستقراء العلمي ، فان الرواية المتقنة توصف غالبا بانها آسرة تشد القارئ و تحضره معها في الاحداث بالتسلسل و العقد . و ثانيا التشويق و غموض النتيجة ، و ثالثا الاقتصاد في الشخصيات و عدم الاسفاف في الشرح وانما يكتفى بالتلميح و رابعا حيادية الكاتب بحيث لا يظهر رايه او فكره المناوئ للشخصيات (بدر بن عبدالرحمن العيسى 2006) . و لا بد من الاشارة ان الاتقان الفني لا يعني الجمالية ، الا ان الاتقان الفني و تكامله يشير الى امتلاك المؤلف القدرة على الانجاز الجمالي ، اذن الاتقان الفني مؤشر على الجمالية لا انه هو الجمالية .

من الواضح بلوغ الرواية درجات متقدمة في هذه الجوانب . و التي سنشير الى كثير من تفاصيلها في الابحاث التالية ، و اما حيادية الكاتب فهو مؤكد في السرد الموضوعي و الوصف و التقرير ، اما في السرد الذاتي ، و رواية الموقف الذي يكون من المحكي الذاتي بحيث يكون المؤلف حاكيا ، و الرواية رواية خطاب موقف كما هو شكل رواية حنين ، فان للذات المؤلفة حضور مؤثر و تكون لنظرتها توجيه ظاهر للسرد و مكوناته.

العنصر الثالث : الابتكار

من الملاحظ اتصاف الرواية بصفات مميزة منها :

اولا : طغيان اللغة الشعرية و المجاز و جميع فقرات الرواية شاهدة على ذلك.

ثانيا : طغيان الخطاب و تجاوزه لحدود النص ففي فصل ورود الاشتهاء (كنت أبكي هموم الناس وأتعذب لمشهد المظالم وإراقة الدماء . كم تمنّيت لو تمنحني السّماء عصاها السّحرية فأجعل الأرض جنة أبدية ,اغسل القلوب الفاجرة والظّالمة فتصير الإنسانية أحلى وأجمل...كم تمنيت لو أجعل الناس إخوانا ,أمحو الطبقّية....قد تضحكك كلماتي ..قد تقول أنّي معتوهة..) و غيرها كثير.

ثالثا : تجلي الموقف و حضوره القوي ففي فصل ورود الاشتهاء (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ عشت عمري أحلم بين الكتب وأبني قصورا من المثل وشخصيات من نبع أخيلتي. شخصيات منزهة من كلّ الأدران الكونية.) حتى تقول (أني غارقة مع أفلاطون في مدينته ،لكنّي سعيدة بغرقي سعيدة بمُثلي ..حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي وسبحت بين أحلامي وحيدة ،فأكون قد التقطت نجوم السّماء وذبت كما الثّلج في التّلال البعيدة. حتى وان تورّمت قدماي فسأنهض من جديد سأعض على جرحي وأمضي نحو الشّمس شامخة ألثم السّماء. لا تقلق من

أجلى أيها الشتّاء اذا حزنت فمن حزني أصنع دروع الكبرياء ومن وجعي أولد لأكون اقوى النّساء.)

رابعا : حضور المؤلف في الرويات بان يكون حاكيا و محكيا ففي تمهيد ظلال الشمس (في الليالي الحالكات فرشت لي رموشها .فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.هل سيفهم القارئ ما يجيش في أعماقي..أريد أن اكتب من الكلمات لؤلؤات أودّع بها عتمة الخوف والتردد فتوقظ الأرض لتفك ضفائر الخير والقيم الخالدات ....هكذا سبحت شمس بين شلالات العبر تبحث في دهاليز الحياة عن ملامح وجهه أصابعها مجمدة جعل الحرف معوج والملامح غريبة .)

خامسا : استعمال اللغة الشعبية : ففي فصل حب و حرب (تصرخ شمس : اترك شعري يا قمر أنت هيك بتؤلمني – ما حتركك إلا لما تقولي بحبك يا قمر – والله بموت فيك يا قمر بس اترك شعراتي) و في فصل ورود الاشتهاء (اشتقتيلي يا شموسة مو هيك؟) و (انا بخير أشوفك بعد شوي")

اضافة الى ذلك هناك تميز اسلوبي في الحكي ، منها التوظيف و الاعتماد على التراكم التاريخي للكيانات الخارجية و الداخلية ، و كذلك الاهتمام بتطور الكيانات الروائية و صناعة تاريخ روائي لكياناته ، و التوسعة في مساحة العقد الكتابي ، و اللغة السردية الايحائية و سنتحدث عن ذلك مفصلا في مبحث الجمالية.

العنصر الرابع : الاقناع.

ان عدم الشعور بالقفز رغم تضمن الرواية مجموعة من التوظيفات و الابتكارات التي اشرنا اليها ، بحيث لا يجد القارئ خللا في التركيب رغم التباين الظاهر في شكل اللغة من شعبي و فصيح

و موضوعي و ذاتي و نثري و شعري ، كل ذلك يدل على تحقيق الرواية مستوى متميزا من الاقناع.

الجزء الثاني : الابحاث الجمالية (الجمالية السردية)

اولا : التجليات

لا بد ان نكون ممتنين فعلا لما بلغه الوعي الادبي في مجال فكرة الكتابة و القراءة ، و تحقيق وعي عميق و حقيقي في مفهوم الانجاز و الجمالية ، يقول ابراهيم فتحي : أن الجمالية أساساً هي تطوير طاقات الإنسان الحسية والعاطفية والذهنية ، وليست مجرد زخرفة وتراكيب، ان جمال النص هو مجموع ما يبتعثه من أحاسيس ومشاعر ورؤى تعصف بالقارئ وتوسع نظرته للعالم ، تدرج الفرد في النوع البشري وترفعه إلى المستوى الإنساني.(ابراهيم فتحي 2014) . من الواضح جدا ان حضور البعد المعرفي في مشاهدات الانسان المعاصر و طغيان نظرية العلم و الادراك العميق بالحقائق التي تقف خلف الظواهر ،اسقط ظلاله على فكرة القراءة و المتعة بانها ابحار في جميع الانظمة و العلاقات و العوالم الممكنة في عنصر المشاهدة و العمل الابداعي ، ان انكشاف العوالم الخلفية من دلالات و تمثيلات كلها تحقق متعة جمالية صارت جزء حقيقيا من الوعي الجمالي الانساني المعاصر ، وهذا ما نسميه بمصطلحنا الخاص (التجلي) و الذي نعده احد ابرز ملامح الجمالية المعاصرة.

و يشير ايضا الى حقيقة روائية مهمة اذ يقول : تتعلق الجمالية أيضاً بتصوير الشخصيات تصويراً يبتعد عن التصوير الإخباري المباشر، بل تصوير اتساقها مع مسار الأحداث وتفاعلها مع الآخرين خلال مونولوجاتها الداخلية وحواراتها، فهي تكتسب الجمالية من خصوصيتها وليس من كونها شخصية جاهزة . (ابراهيم فتحي 2014) . و ايضا يمكن القول ان هناك شكلا اخر من التصوير هو التصوير التراكمي ، بمعنى ان ملامح الشخصية تتكامل من خلال جميع

صفات و ملامح الكيانات و الانظمة التي يرتبط بها ، فمثلا حينما يكون (قمر) في رواية هو العراقي الاسمر ، فان بذلك تتشكل له ملامح غير منطوقة و انما معلومة بالتراكم المعرفي و الخلفي ، و هذا الشكل من الوصف التراكمي ، يعتمد وسيلتين ، الاولى هي الاحالة الى كيان تاريخي واقعي معلوم ، و الوسلية الثانية هي تكوين تاريخ خيالي للكيان ، و بربط الشخصية باي منهما تدخل المعارف التي يحملها ذلك الكيان التاريخي في صفات الشخصية و ملامحها عند القارئ ، من هنا يكون واضحا ان تجلي التجارب و الذوات في النص يكون تراكميا مركبا انتزاعيا من عدة مناهل داخل النص و خارجه.

ان هذا التطور المهم في الكتابة الذي يبتعد عن الاخبار عن الملامح و يتجه الى تجسيدها مع ان له بعدا مثاليا بحلول العمل محل القول ، فانه يحقق جمالية عالية من متعة اكتشاف الملامح و تكميل الصورة بواسطة القارئ ، مما يؤدي الى فهم الاستجابات و المواقف و تبريرها ، ان حضور الملامح تجسيدا و ليس اخبارا هو التجلي ، و هذا الشكل من الابداع و الحضور نجد له صورا واضح في رواية حنين

فالحنين الذي هو عنوان الرواية نجده يتجسد قويا في النص ، بحيث ان النص يرسم لنا حنينا مميزا تريد الكاتبة ان يكون مثالا انسانيا ، و بالاسلوبين الاحالة على المعلوم التاريخي الواقعي و بصناعة تاريخ خيالي للحنين ذي خلفيات معرفية واضحة ففي فصل افوف الورد (شعرت أنّها تحتاج إليه بزهر البرتقال فيه يطوق أحاسيسها. لكنها تعاند نبضها ،تقاوم تدفقه إليها، رغيف اللهفة يشحذ شوقها أغنيات.) انه حنين احتياج ، ياسر الاحاسيس هنا يتشكل تاريخ خيالي لحنين شمس ، ثم توظيف لبيان هذا الحنين زهر الرتقال باعطاءه زخما معنويا ، و اكثر صراحة و شدة هو استعارة الرغيف الذي هو عصب الحياة ، و حنين يصنع الاغنيات التي نعرف كلنا انها لا تكون الا من الاعماق ، اذن تشكلت في هذا المقطع صورة ملامحية للحنين متجسد ، و هكذا من خلال بيانات و اشارات اخرى للمشاعر و الاستجابات و المواقف و التصريحات

تتشكل صورة كاملة عن ذلك الحنين ، ليس بالوصف التقريري و انما بتجسيده عمليا و حضورا شخصيا.

ان عمل التجلي يجعل من جميع المعاني ذوات حاضرة في العمل ، لا شيء يقبل الاهمال و لا شيء هامشي ، كل معنى اضافة الى الشخصيات يكون له حضوره و تاريخه و تجسديه ، العمل التجلياتي ينطوي على مجموعة كبيرة من الابطال و الحاضرين و الفعلين ، الكل يتجسد و الكل يحضر كل ما له اسم او معنى ، الكل يصبح له تاريخ تصنعه الرواية ، و بهذا التاريخ تتفتح عوالم امام القارئ ، و تتوسع مدراكاته و فهمه لذلك المعنى ، اضافة الى ما يصاحب ذلك من تمثيل لذلك المعنى لمعاني اخرى تريد ان تتجلى ، فالحنين هنا كما انه حالة شعورية لشمس فانه صورة تعبيرية عن شمس و عن قمر و عن الزمان و المكان ، و عن الرغيف و عن البرتقال و غير ذلك مما يدخل في ارتباط معه في النص و خارجه ، ان التجلي عالم كامل من الحاكي المحكي ، فلا يقتصر على ان يكون الكاتب حاكيا محكيا بل كل كيان او معنى في النص هو حاك او محكي ، فتصور مقدار الدهشة و الفضاءات التي ستكون في القراءة.

ثانيا : التوظيف

من الواضح ان التوظيفية ترجع في حقيقتها الى الفنية السردية ، و تنطلق التوظيفية من فكرة انه لا شيء في البناء الفني زائد ، بل الكل له مكانه و دوره و ما كان الا بقصدية عالية ، ان جمالية السرد في جزئها الاعظم و المتعة التي تتحقق بقراءة الرواية تكمن في حقيقة ان العمل الفني ليس انتاجا فحسب بل هو ساحة للانتاج ، و ربما لانتاج معاني لا تنتهي و ذلك يعتمد على المتلقي ايضا ، لكن في تعظيم الانتاج تظهر قدرة الكاتب و ابداعه الفني شعرا كان او سردا ، و بينما تتمظهر الانتاجية الشعرية في التصوير فان الانتاجية السردية تتمظهر بالتوظيف لعناصر السرد .

ان الحكاية قد تجنح الى السرد المفصل التقريري بتسكين القارئ و تغذيته بالمعلومة ، و قد تجنح الى اثارة القارئ و تفعيله و جعله مشاركا ، التوظيف الذي يحتاج دائما الى بناء و تركيب و مراجعة للمخزون المعرفي الخيالي و الواقعي ، يجعل من القارئ جزا من المؤلف ، وهذا امر مهم في تطور الكتابة المعاصرة و القراءة ايضا .

اشكال التوظيف و الامور الموظفة في رواية حنين كثيرة جدا و منتشرة في النص ، بحيث ان التوظيف هو السمة الغالبة على النص ، و لا نقصد فقط الاعتماد على ما له تاريخ في الوعي العام الخارجي ، و انما نقصد ايضا ما له تاريخ خيالي في النص ، فالتوظيف كما يمكن ان يكون للتاريخ الخارجي اي خارج النص فانه ايضا يكون للتاريخ الداخلي ، و يمكن ان نلحظ في النص تاريخا مميزا هو التاريخ الروائي.

التوظيف كما قلنا له اشكال متعددة و موظفات متعددة في الرواية لكن من الموظفات العناوين وهنا نقاط:

1. اولا الشكل العنواني : العنوان الرئيسي حنين اسم واضح المفهوم و الدلالة ، توصلي بذاته مستقل ، و اختياره عنوانا يجعل منه عنصر مناسبة لتجلي معنى الحتين و احضاره و حضوره بقوة امامنا جميعا ، فيكون النص عامدا و من الوهلة الاولى الى البوح العالي ، و لان حقل الحنين هو العطاء و الحب و الحاجة ، فاننا من الوهلة الاولى امام انسانية وعطاء و محبة متجلية في هذا العنون..

2. ثانيا علاقة العنوان بالمعنون

بقراءة الرواية نجد ان العلاقة بين العنوان و النص انتزاعية ، فهو يختصر المحور البوحي و القصدية للكاتبة و الكتابة، فنكون بذلك على ادراك واضح اننا اما تجل و حضور لمعاني الانسانية و العطاء و المحبة في هذا النص . واما عناوين الفصول العشرة ، فاغلبها مركبات مجازية و التعبير بها عن المضمون مجازي ايضا.

3. ثالثا : قاموس العناوين :

من الواضح رجوع مفردات العناوين الى حقول معنوية رقيقة من ورود و حب و اغنية ، و ايضا الى عوالم معنوية اكثر قوة و حضورا كالمطر و الاشتهاء ، و نجد ايضا لفظا عنيفا واحد متمثلا بكلمة (حرب) جاءت مقرونة بالحب . و لو لاحظنا انتزاعية العناوين ، فان عالم العنوان المعنوي توسع كثيرا ، فلا نكون امام حقل و مزاج رقيق عاطفي ، و انما نحن امام فضاءات و عوالم من المواقف و المشاعر و الرقة و بمعونة البناء المجازي و الشاعري فانا امام عالم من اللغة الشعرية و الخيال ، و من خلال الحكي الذاتي فان تجليات الذات المريدة و المطالبة تاسر المكان .

ثالثا : التاريخ الروائي

في التاريخ الروائي تكون كيانات النص كيانات متطورة ، بغض النظر عن طبيعتها ، حية كانت ام غير حية عاقلة ام غير عاقلة خارجية كانت ام ذهنية ، الكل له تاريخه ، و الكل له اماله و سعيه و حركته ، و في الحقيقة هكذا سعة في النظر للاشياء يحتاج الى مخيلة ، لانه كسر صريح و قوي لمنطقية الوجود . قد مثلنا في ما سبق كيف تطورت (بغداد) في النص و صار لها تاريخ روائي ، و نذكر هنا مثلا اخر هو الزمن . فبعد شخصنة الزمن و جعله ذات (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي\ أمام عنجهية الزّمن. \ لم يأبه الزمن الأناني لصرخة هؤلاء ,) يتخذ الموقف منه مع التبرير فانه (الزمن العابر\ تكلّس الزمن\ الزمن الأناني \ صهيل الزّمن الموبوء.زمن الخسة) فيكون الموقف (نعم محبّ حطّم كل البقايا الفوضوية، وقع معاهدة التحدّي مع الزّمن.\ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي \

وأشرع صدرك لكدمات الزمن.) فنلاحظ ان الزمن في رواية حنين له صورة ليست هي صورة الزمن الظرف الذي نعرفه

.

رابعا : العقد التخاطبي و الوفاء

بين كل متكلم و قارئ عقد تخاطبي كما اشرنا سابقا . و هناك امور مقومة للتخاطب بديهية اهمها القصدية ، فانه لا يكون كلاما ما لا قصدية فيه ، كما ان الافادة مقومة للكلام ، و هذه الافادة لا تقتصر على المعنى . و حينما يكون تلميح او تصريح بتقديم شكل كتابي معين ، فان العقد يمكن الاخر من توقع صورة اجمالية للعمل ، ان هذه الصورة تكون راجعة الى مرجعيات نوعية ، احداث تغيير او اضافة عليها يحتاج الى عمل كبير و اقناع ، نجد انفسنا كقراء امام رواية لكن في وسط السردية نجد شعرا ، الا انه بظهور مقنع ، و نحن ايضا امام لغة فصحى ، و في وسطها لغة شعبية ، الا انها بظهور مقنع ايضا .

لو طرح سؤال ما الفائدة من دراسة الاعمال الابداعية ؟ لكان الجواب الواضح هو توسيع المدركات بالفن و الجمال . و هذه الصورة من التوسعة لعالم العمل و مكوناته احدث توسعة مفهومية و فنية و الجمالية عندنا ، وهذه احدى الغايات الجوهرية للقراءة التي قد تكون اهم من الامتاع حتى من جهة النظرة الجمالية .

رابعا : الرؤية

راوية حنين هي رواية الروائي بامتياز ، فان تدخله في التفاصيل واضح ، و كان الراوي يحجم عن الخيالية لاجل ان من الواضح ان الرواية رواية موقف و لغالبية للسرد الذاتي ، فان الكاتبة تكون في كثير من الاجزاء حاكية و محكية ، و انحصار السرد بنظرة و رؤية الكاتبة مما لا يخفى بل هو طاغ في النص ، و لقد بينا كثيرا من مظاهر الموقف و الصراع الرؤيوي و الثورية و الخطابية التي اشتمل عليها النص ، و كذلك ما اشرنا اليه من السعي و الحلم بوجود مثالي للحب و الانسان و الايثار ، بمعنى اخرى اننا امام نص يجسد رؤية الخير و العطاء.

خامسا : الطاقة الحكائية

ان مفاد السرد هو الحكاية ، و كلما كان هناك تعدد و ثراء بالحكاية و عدم اطناب في السرد يكون لدينا لغة سردية بطاقة حكائية اكبر ، و التوظيف واهمه الرمزي او التراكمي و التلميح من الوسائل المهمة جدا في تعظيم طاقة السرد الحكائية ، و بتجلي التجربة و الرؤية ، يكون امامنا عمل بطاقات حكائية كبيرة . في رواية حنين ، هناك توظيف لموظفات و توسيع في قيمة الحكي في المادة السردية ، و بمعونة الايحاء الشعري و المجازي ، فان النص مملوء بمواطن الطاقة الحكائية فمثلا في فصل وامطرت السماء وردا (قصّة حب شمس وقمر ضمير الوجود الذي يعانقهما بما فيه من بشر وشجر ورائعات الورود وطيور شادية تصرخ داخل صدر الحياة..\كأنّهما بحبّهما المجنون، وأشواقهما التي لا تحد،وطهرهما،أصبحا فوق البشر...\يصليان معا في محراب العذراء،في صومعة الأتقياء، في المساجد التي تفوح برائحة المسك والعنبر) ان استعمال كلمات لها تاريخ كبير في الوعي هو من التوظيف العالي فكلمة (ضمير ، بشر ، شجر ، طيور شادية ، الطهر ،فوق البشر ، الصلاة و المحراب ، العذراء ، الصومعة ، الاتقياء ، المساجد ، المسك و العنبر) هذه الكلمات اعطت للوحدة السردية طاقة حكائية عالية لانها مختصرات سردية ذات تاريخ واسع في الوعي الانساني ، انها لغة سردية ايحائية تختلف نوعا ما عن اللغة السردية الوصفية .

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية

عكس ما هو شائع من اعتقاد حصول فوضى عارمة في الفكر و المصطاحات و المفاهيم ، فان ما حصل فعلا هو ان عملية التلاقح و الترابط جعلت الثقافات المختلفة ترى المفاهيم عن قرب ، فتحاول استيعابها عن قرب ، و الا فان فكرة البشر عن الحياة في تقدم و نضج بفضل العلم المسيطر على كل شيء ، ان ما يحصل فعلا هو حالة تخلف عملي يرافق تطور معرفي ، فالخلل الواضح في العمل الانساني ليس مصدره الفكر الضعيف بل سببه تخلف العمل عن الفكر الواضح . من اهم الانجازات في هذا المجال هو تغير النظرة الى العمل الادبي من النص الى الخطاب ، وهذا المعنى يجعل الخطابية و الرسالية جوهرية في ما هية العمل الفني و تعريفه ، و هذا امر مهم لانه يعني دخول الالتزام الاخلاقي الانساني في مهوم المنجز . رواية حنين و في كل فقرة منها مثلت فكرة ان العمل خطاب ، بل وهناك تاكيد على الرسالية فيه ، يصل حد التصريح بذلك .

اولا : الرسالية الجمالية:

1. الدافع الجمالي

قصد الكتابة الجمالية واضح في رواية حنين ، ففي ظلال الشمس (.أريد أن اكتب من الكلمات لؤلؤات) ، فلسنا هنا امام كتابة تعبيرية و بوح و انما تريد الكاتبة ان تكتب عملا جميلا ابداعيا .

2. المناهل الجمالية

لم ترد الكاتبة ان تكتب حتى تتيقن انها تمتلك الادوات الكاملة و انها انسان مبدع للجمال ، وهذا امر متأصل في الكتاب الخالدين ، و حينما احست من نفسها ذلك شرعت في البوح ، ففي تمهيد نور القمر (وتتنازل(شمس) عن عرشها في مجرة الجمال)

3. ادراك العظمة الجمالية

الكاتبة تدرك عظم المسؤولية و خطورتها بالنسبة اليها ، فيتجلى في نفسها الخوف من محاولة الكتابة ففي تمهيد ظلال الشمس (فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.) اضافة الى ان هناك اسبابا اخرى خارجية ففي تمهيد نور القمر (و(شمس) تأبى الإشراق وتتدلل وراء الغيم حينا ووراء دثار اسود أحيانا.)و اخرى داخلية ربما تتمحور حول حقيقة ان الانجاز الادبي الذي حققته الكاتبة في مشوارها الفني الشعري يجعلها تردد في تجربة جديدة وهذا امر حكيم جدا ، لكنها تعلم انها تستطيع ان تحقق اضافة ففي تمهيد نور القمر (ما أحوج اللّيل لشمس فهل كانت تتلذّذ بالغياب وخلقت مجرتها هناك بعيدا بعيدا.) . لذلك فهي بحثت عن الاقناع و ادراك الانجاز الظاهري و اطمأنت لتحققه ففي التمهيد (أرسلت شمس عبير شعاعها .إهتز القمر من على العرش فشذاها اخترق فؤاده .) لقد ادركت الكاتبة انها كتبت شيئا جميلا و حققت انجازا فلم يعد للخوف ما يبرره.

ثانيا : الرسالية الانسانية

1. الدافع الانساني

تحدد الكاتبة موقفها من الغرض من الكاتبة و انها تريد بذلك ان تجسد القيم ومظاهر الخير في ظلال الشمس التمهيدي (فتوقظ الأرض لتفك ضفائر الخير والقيم الخالدات ...) ، اذن نحن امام عمل يحدد غرضه بانه عمل اخلاقي و معرفي ، لان ذلك هو الخالد و هو الخير.

2. المناهل الانسانية

لاجل غرضها الانساني الاخلاقي المعرفي فان الكاتبة تدرك ان اللبنات و المصادر لا بد ان تكون الحكمة و العبرة ففي ظلال الشمس التمهيدية (و تتحرك .هكذا سبحت شمس بين شلالات العبر تبحث في دهاليز الحياة عن ملامح وجهه أصابعها مجمدة جعل الحرف معوج والملامح غريبة) الا ان تراكمات الاخطاء البشرية اضعف مظاهر تلك المعارف و القيم عند الناس ، ان الكاتبة تبوح بموقفها الاخلاقي المعرفي و ان الخارج ليس كما يجب.

3. الرؤية و الرسالة

الرؤية واضحة و الكتابة كانت لاجل ايصال رسالة مصرح بها في تمهيد ظلال الشمس (فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.)

4. التركيز على القارئ

الاهتمام بالقارئ ، و اعتبار الفن حالة تواصل و خطاب امر تصرح به الكاتبة ففي تمهيد ظلال الشمس (هل سيفهم القارئ ما يجيش في أعماقي..)

5. تجلي الذات الحكيمة

الحكمة عالم تتوق له النفس البشرية ، و تقر له بعلوه و سموه ، و عندما تحاول النفس ان ترتدي ثياب الحكمة ، فان ذلك يعني الولوج الى عالم متكامل من الرقي السلوكي ، تتخذ الكاتبة موقفها بان تكتب الحكمة و ليس شيئا اخر ، ففي تمهيد نور القمر (كذلك اللّسان الذي لا ينطق بالحكمة ولا يرسم بالصّوت الجمال فحقه أن يفتك به الدّود .) و من الواضح الاخلاقية و الانسانية في هذا الموقف.

6. الموقف الاخلاقي و العطائي

تتخذ الشاعر موقفها تجاه العمل ، فتريد ان يكون عملها معطاء و بعيدا عن الانانية ففي التمهيد (فتبرئ النفس من سقم الأنا.) ان ما تريده ان يصل الاشعاع الى الخارج ان يبصر النور الذي اودعته في الرواية من دون قصد تحقيق مطالب انانية ، ففي التمهيد (كي اهدي تباشير فجري لمن شئت)

هكذا ادركنا هذا العمل المعبأ بالدلالات و الساعي نحو اهدافه بقوة ، انه تجسيد و تجل للخير و العطاء على مستوى الجمال و الانسانية.

تلوين الكلمات في مجموعة (للفرات المسافر أبجدية ثانية) للشاعر اسماعيل عزيز

(للفرات المسافر أبجدية ثانية) مجموعة شعرية للشاعر العراقي إسماعيل عزيز كاظم ، صادرة عن دار السومري للطباعة والنشر في العراق – كربلاء عام 2012 ، تشتمل المجوعة الشعرية على 33 نصا ، قصائد نثر ، بين القصير و متوسط الحجم . ما ان يقع نظر القارئ على نصوص هذه المجموعة يتوضح لديه شعور بانه امام نصوص مثقفة ، قد اجريت عليها اشتغالات فنية كثيرة ، بغية اعطاء اللغة طاقة تعبيرية اكبر. كما ان من الظاهر للمتتبع للنصوص انها قصائد شعرية تصويرية بامتياز ، تميل الى طغيان التصوير الشعري و لا تجنح الى السردية الا في مواضع متفرقة ، و تطغى على المجموعة اللغة الرمزية القريبة و الايحائية البوحية الشفيفة.

تتميز النصوص في معظمها بهندسة شكلية تعتمد التدرج الكتابي باستغلال التسطير و الفراغ و التأجيل ، وهي من اساليب التعبيرية الكتابية ، و تفعيل فترة زمن الفراءة في بناء موازي للكتابة . يقول الشاعر في قصيدة المجموعة الأولى (حصرم)

)أرى الجسر

من خجل ينحني

فعين من المها

تعدو عليه

خبأت تحت عباءتها

سنبلا

والنار

في الماء

ربما لا ينفصلان

وضوء من الكرخ

تشابكت ضفائره(

و على هذه الشاكلة جرت نصوص المجموعة في معظمها.

وايضا من الاساليب الواضحة و الطاغية في الديوان هو الانزياحية العالية و التي تتموج بين القريب و البعيد من الانزياح ، ولا يقتصر ذلك على النصوص بل يشمل العناوين ايضا ، وهذا من الشعرية المعروفة لدى الشاعر و التي يتمتع بها بشكل مبهر و ارتجالي فذ.

الانزياحات القريبة

في انزياح قريب مراع للمنطقية اللغوية يقول اسماعيل عزيز في قصيدة (انتهاء المدى)

)فمن يرسم الآن خارطة

النهر

بعد أن

هجر الماء شطآنه

وشاطت روافده

حتى وإن ألقى العرس قربانه تحت

جسر الرصافة

وقيل : ـ اركل برجليك 0

ـ ما لي قدمان سوى

بقايا عصا

أتكأ عليها (

فمن الواضح التقارب الحقلي بين المفردات المسندة المكونة للصورة ، و انها جميعا تدور حول النهر و ماءه ، حتى التوظيف التنصيصي الاخير ايضا يرجع الى الماء كما هو معلوم.

الانزياحات البعيدة

من الانزياح البعيد بلاالفة عالية و تباعد حقلي صادم ، ما سطّره الشاعر في قصيدة (ألم الماء) يبدأ الانزياح العالي بحقوله المتباعدة من العنوان ثم يوغل في التعبرية الشخوصية في النص حيث يقول:

)الماء

يصرخ في الضفاف

ينحدر من جدران العتمة

وهو يشكو ألما

من فالة

صياد

غريب

فمازال زورقه

يعرب عن

موجة في

خاصرة الماء تحب الشواطىء

الحالمة

أينزلق

السهم ؟

يترك قوسه ؟

لم تعد تمتلكه الكنانة

لأنها

تصرخ ألما(

من الواضح ان القاموس لمفردات النص و اشكال الاسناد في كثير منها ينتمي الى حقول معنوية متباعدة فمع ان الماء و الصيد و الشاطئ و الضفاف تخلق جو النص و مزاجه ، و تكتل للقوس و السهم و الكنانة الا ان الخاصرة و العتمة و الجدار و الانزلاق و السهم و الصراخ) تخلق لوحة معنوية ملونة فوق جدارية سماوية قد صنعها الشاعر سلفا ، و هذا الشكل من البناء هو من ابرع اشكال التلوين للكلمات ، حيث كما انّ للالوان خلفيات و كتل تتأثر ببعض ، كما تتأثر ألوان و أشكال النجوم بلون السماء ، فان الالوان البارزة في اللوحة ذات الخلفية تتغير تعبيراتها و صورها مع تغير الخلفية ، و كذلك الكلمات في علاقتها مع النسيج العام للنص و مزاجه الكلي ، فانها بوقوعها فيها و دخولها في نظام علاقة معه كخلفية لها يصبح لها لون تعبيري مغاير لما هي عليه منفردة وفق مرجعيات اللغة .و هذا ما يمكن ان نسميه بتلوين الكلمات.

ان التباين الحاصل بين الخلفية النصية و التراكيب او المفردات الساقطة عليها له شكلان بارزان ، اما ان تختلف الخلفية و الكتل في مستوى قربها و بوحها و الفتها من الوعي التلقياتي العام للقارئ او تختلف . و ينتج عن ذلك ثلاث صورة خارجية للغة النص:

الاول : تلوين الكلمات بمستويات بوحية متقاربة قريبة

بحيث يكون البوح برمزية قريبة و ايحائية جلية واضحة كما في قصيدة (من يطلق العصفور ؟) حيث يقول الشاعر:

)متى يقبل

الفجر ؟

كي يغسل المقلتين

يكحلها

من ظل هذا

المساء

يدركنا الدفء

فقد

غادرنا الصبح

ومازال هذا الفتى

قلبه فارغ من الصوت(

البوح شفيف هنا و الايحائية قريبة تعبيرية عن واقع محفوف بالفقدان و الخيبة و ضوء الامل نحو فجر جديد) وهكذا نجد هذه اللغة في قصيدة (صوت من نافذة الغبش) حيث يقول الشاعر :

)كيف لي أن افتح القلب ؟

أثخنته الجراح حد التمرد

كيف لي ان اعرف وجهي

والمكان ليس فيه مرايا ؟

فمذ غادر الصبح نافذتي

ماعاد للطين معنى

وما عاد الأفق أزرق(

وهذا الشكل من اللغة هو الطاغي على نصوص المجموعة برمزية قريبة و ايحائية بوحية شفيفة.

الثاني : تلوين الكلمات بسمتويات بوحية متقاربة لكنها بعيدة.

كما في قصيدة (أسئلة ناقصة) ، فانا نجد مستويات حقلية معنوية متقاربة الا انها في مستوى رمزي و ايحائي بعيد حيث يقول الشاعر :

)عصافير نافذتي

مرايا

من يتهم الآن شراعا

كانت بأصبعه خارطة الطفولة

أو يدا سرقت لأحرفها من

عين الشمس ؟

كانت تحمل

لحن الرياح

تعطي لغة

كيف يكون استقبال الموج

لشواطئ مازالت حيرى

يحمل أشرعة جديدة

قد لا تألفها المرافئ

خوفا من دفة زورق

تلوح في الأفق

ترسم خارطة

للسراب

حيث من الظاهر التقارب الحقلية للالفاظ و مسنداتها ، الا ان النص يتميز برمزية عالية و ايحائية مفتوحة بعيدة .

الثالث : تلوين الكلمات بسمتويات بوحية مختلفة.

ومنها ما اشرنا اليه في قصيدة (ألم الماء) و ايضا نجدها في قصيدة (في الزوايا أو قريبا منها) حيث يقول الشاعر :

)كطائر غريب

يستيقظ الخصب

يلقي إلى الماء أسئلته

كيف أضحى الرمل حجرا ؟

وأصبح التفتح للورد حزنا ؟

شفتي لوعة من ضباب

وفي يدي صار الماء مالحا

والغيوم سرابا

والخطى

أتعبتها الريح فهي

انكسار الرؤى

وانصهار السكاكين في

عتمة خبأتها السنين

فمع تقارب حقول الخصب و الماء و قريبا منها الطائر و الرمل و الورود ، و التي تخلق جو النص و خلفيته ، الا ان الانصهار و السكاكين و الرؤى و الخطى و السراب تفترق عنها حقوليا و تبتعد. (

)اِرتبكَ البحر \ لِطَلبي \ موجة عاتية \ تُغرِقُ تردّدكَ \ حفنة لآلِيء \ ترتّق ريبتكَ \ مالي وللمتردّدين \ سأغمرُكَ \ ببسمةٍ عاتية \ فيهرع الموج \ طالباً \ طوقَ نجاة (

سجال الركابي

لطالما كانت الصورة الشعرية شغف الشعراء و المتذوقين ، و لطالما كانت المظهر الأبرز الكاشف عن شاعرية الشاعر و فنيته. و بطبيعة الحال حينما نتناول أدب شاعرة كبيرة مثل سجال الركابي التي كتب عن أدبها الكثيرة، يواجه الانسان صعوبة في ان يحقّق اضافة في هذا الخصوص . الا انّ الامر الذي يسهل المهمة هو التصورات محدثة عن الصورة الشعرية بأنظمة جوهرية كليّة بينا أسسها في أبحاث النقد النظري ، هي المحتوى الصوري ، و الكيف الصوري و الكم الصوري.

المحتوى الصوري

تشمل أبحاث المحتوى الصوري التناولات الجمالية للصورة ، من حيث التركيب اللفظي و المعنوي ، اي ما يحقق الابهار و الدهشة الذوقية . و شعر سجال الركابي يتمظهر بمحتوى صوري و نظام لفظي و عالم معنوي ثري و خلاب.

تقول في لوحة رفيعة لها:

)دمعتكَ الصامتة \ عصافير عسلٍ \ تنوحُ في \عتمةِ حيرَتي الخرساء(

و في بوح رقيق أخّاذ تقول:

)لا ترمِني بشبكة صيد \ إنثر توقَك دافِئاً \ أُغرّد \ عيونَ نعناعٍ ببحّةِ خَجَل (

و في لغة شفيفة تقول:

)تعالَ نسيماً \ أراقصكَ طائرةً ورقيّة \ أشِدّكَ ... نورَ لازوردٍ \ في غيومِ التلاشي(

و في رسم مدهش بمعان و بوح و الفاظ آسرة تقول:

)أرسُمُني خطَّ دهشةٍ لعوب \ في كفِّ الرتابة \ أكتِبُني \ .. ... بُستاناً حينَ رمضاء.\..لماذا... ...\ كلّما رسمتُ قلبَكَ \ إنزلقَ القلمُ \ وانتحرتْ الخطوط...؟ \ ... ... سأمحو ما رسمتُ \ أختارُ لوناً... ...\ ليس يُمحى ... بالتنائي(

2-الكيف الصوري

لو انّا جزّءنا الشعر الى وحدات ، لوجدنا تلك الوحدات هي الصور ، و لو تمعّنا في الصور لوجدنها تنتهي الى انظمة لفظية و انظمة معنوية، و ما يميز الشعر عن الكلام العادي انه يبتدع علاقات جديدة بين الالفاظ و المعاني ، و من الواضح ان اهّم ميزة للغة الشعر هي حصول حالة تجاوز واعتداء على العلاقة التاريخية المنطقية الكشفية و المرآتية بين اللفظ و المعنى.

انظمة هذا التجاوز و الكسر لهذه العلاقة و الخروج المتعمّد عليها له اشكال متعددة تحدد اسلوب الكتابة ، ويمكن تلمّس ثلاثة اشكال عامة في الكيف الصوري الشعري:

الاول ان يكون الابتعاد عن منطقيّة استخدام الالفاظ غير كبير بمعنى اخر يكون المجاز توظيفي واضح الدلالة و يمكن ان نسمي هذا الشكل باللغة الساكنة و من مصاديقها الظاهرة البوح التوصيلي.

الثاني ان يكون الابتعاد كبيرا حتى يصل حدّ التجريد و يمكن ان نسمي هذه اللغة باللغة المتعالية و من مصاديقها البوح الايحائي و الرمزية و ومن مخاطر هذا اللغة الغموض.

و الثالث : هو المزج بين الاثنين ، فتظهر لنا لغة متموّجة هي صفة اللغة القوية تتموج بين الرمزية و التوصيلية و هي من اصعب اللغات و أرقاها عندي.

عند سجال الركابي جميع هذه الاشكال حاضرة:

ففي لغة ساكنة ببوح توصيلي شفيف تقول:

)أروّضكَ ... فتجمح \ الى مسالكٍ خطرة \ أهادنكَ ... فتجنح \ الى شطآنٍ موحِشة ... ...

أيُّها التوقُ الشفيف \ أراكَ ... لا تركَع... ...\ لازدواجِ اللائحة... ؟؟؟(

و في لغة متعالية بايحائية فذّة و عمق رفيع تقول:

)ماذا لو... \ اتكئنا على أحلامِنا \ تبادَلنا أرواحَنا...! \ ضع أساكَ على كتفي \ أَغدِقُكَ غيمةَ بُكاء \ تُزهِرُ سواقي نورٍ...\ بِهمسٍ شفيف \ لكن ... \ الطوطمُ يصفر..\ انتهى الوَقت ...\ موتوا(

و في لغة قوية تتموج بين التوصيل و الرمزية تقول سجال الركابي:

)اِرتبكَ البحر \ لِطَلَبي \ موجة عاتية \ تُغرِقُ ترددكَ \ حفنة لآليء \ ترتق ريبتكَ \مالي وللمترددين \ سأغمرُكَ \ ببسمةٍ عاتية \ فيهرع الموج \ طالبا \ طوقَ نجاة (

من الملاحظة و كما اشرنا اليه في ابحاث النقد النظري ان هذا التمييز لاشكال اللغات انما ينبع من اختلاف الاستجابة الجمالية لها ، حتى انه يمكننا القول ان النقاط الشعورية للاستجابة الجمالية للتعبير التوصيلي تختلف عنها في التعبير الايحائي ، فبينما تكون الدهشة و الابهار بنقاط و عوالم التذوق العادية البسيطة فان الاستجابة للجمالية الايحائية تكون في انظمة وسائطية

معقدة ، تظهر حلاوتها و رونقها عند بلوغ اعماق الفكرة و بداعة التعبير ، و ذلك كله يجتمع في اللغة القوية ، بمعنى اخر بينما كل من اللغة الساكنة و المتعالية تحفّز نقاط استجابة مختلفة فان اللغة القوية تحفز الاثنين وهذا مكسب ذوقي و شعوري و امتاعي.

3-الكم الصوري

نقصد بالكمّ الصور مقدار الصور التي تتحقّق في ذهن القارئ اثناء عملية التلقّي ،اي مقدار القراءات للصورة ، اي انها بحث في تشكل المعنى لدى المتلقي ، فلو كان مجال الكم الصوري صغيرا كانت القراءات المتشكلة واحدة او اثنين لا اكثر و تكون اللغة مباشرة ، و اما اذا كان واسعا فانه يكون لدينا قراءات متعددة حتى نصل الى النص المفتوح ، و من الملاحظ للمتتبع ان جلّ شعر سجال الركابي هو من القسم الثاني الايحائي .

تتجلى اللغة الاولى في لوح بوح شفيف تقول فيها سجال الركابي:

)أروّضكَ ... فتجمح \الى مسالكٍ خطرة \أهادنكَ ... فتجنح \الى شطآنٍ موحِشة... ... ...\ أيُّها التوقُ الشفيف \أراكَ ... لا تركَع... ...\ لازدواجِ اللائحة... ؟؟؟(

و اما الشكل الثاني فكما قلنا جلّ اشعار الشاعر مثال لذلك و منها مقطع تساؤلي رقيق تقول فيه:

)أيتها الذكرياتُ المستدامة \ الأشذاءُ الصادحةُ برِفقٍ \أيُنيرُ لمعَ البرقِ أصداء الدروب الموحِشة؟ (

و في كتابة تجريبية بعبارات تتخللها فراغات مقصودة اذ تقول و تكتب:

)أَفِرُّ ... ... \ الى مجرّةٍ أُخرى \ ...بلا جدوى \ أبحثُ... ... \ عن همهمةٍ \كدتُ أن ... لمِستُها(

و اظهر من ذلك في مقطع اخر:

...)المواويل تثاءبت ملل تكرار \ دوران\.. ... النبض ... حين تطلُّ ... \ القمر... – لاتشِح نور خدّكَ –\ دوران...\ الترقب بعد–خيبة أمل\ – العقل – حينَ يفكّر بكَ \نهر عطشٍ في جفاءِ ناعور أُمنِيات (..

وهذا الاسلوب يرجع الى التعبيرية الشكلية بتوظيف البصريات ليس فقط لأجل اعمال قدرة القارئ لاكمال البناءات ، بل له دواعي تعبيرية تناغم الفكرة و الصورة فتكون في تكامل معها

جماليات أسلوب إحضار الكلي بالجزئي

في ديوان (طيف الأصيل) للشاعر العراقي ضمد كاظم وسمي

الأدب شعور باللغة و إحساس بها و إبحار في أعماقها و كشف عن أسرارها و عبقريتها ، ليس الادب تعقيدا للخطاب ، و بناءات متجافية جافة. و لقد رأينا و أحسسنا بالخسارة التي سببتها

الاعمال المتجافية و المعقدة لكثير من ادب الحداثة التي لا زال تأثيرها السلبي مستمرا ، متسببا في عزلة الأدب ، و افتقاره للشعبية و التأثير على الجماهير.

إن الخطوة المهمة التي قطعتها نظرية النقد المعاصرة في العقود الاخيرة بالانتقال بجرأة من المناهج الوصفية كالبنيوية و التفكيكية غير الفعالة الى المناهج الاكثر تماسا مع ظاهرة الابداع و الجمال متمثلة بالاسلوبية ، هذه الخطوة اطلّت بواقعية اكبر على عملية الابداع و مظاهره الخارجية في النصوص . و لحقيقة معاناة الاسلوبية من اشكاليات تبعدها عن جوهر الادب و حقيقة جماله ، بيناها تفصيلا في مقالنا (نقد النقد الاسلوبي) كانت الاسلوبية التعبيرية هي الاقرب من ظاهرة الابداع و الجمال اللغوي.

في ديوان (طيف الأصيل) للشاعر العراقي ضمد كاظم وسمي ، نجد لغة تعبيرية عالية ، حيث نجد الإمتاع حاضرا ، و الهدف و اضحا ، و الأسلوب الفني العالي جليا . حيث تتجلى هذه العناصر في مواطن كثيرة و مواضع بارزة في النص ، إذ يمكن تلمّس أسلوبيات إمتاعية و جمالية و إبداعية كثيرة في الديوان ، الا انّا سنركّز هنا على أسلوب فذ و عالي المستوى في اللغة التعبيرية في الديون هو أسلوب إحضار الكليّ بالجزئي.

الجمالية المتحققة في احضار الكلي بالجزئي تعتمد في جزء كبير منها على عملية القراءة و التلقي ، بمعنى آخر انّ هذا الاسلوب من الاساليب التي تعتمد في امتاعها على المتلقي و عملية القراءة .

ان استحضار الكلي بالحديث عن الجزئي يخرق منطقية التخاطب في ثلاث جهات ، الاولى من جهة القول و الثانية من جهة اللغة و الثالثة من جهة المفهوم ، فالخرق الحاصل على مستوى الكلام ، يتحقق بكون القراءة تصدَم بان درجة الصفر الكلامية التي تنتجها قراءة الجملة التخاطبية تؤجّل ، و الخطّ البياني للفهم يرتدّ الى نقطة البداية في عملية هدم للفهم و بناء جديد فيكون لدينا خطابين حاضرين في تركيب تعبيريّ واحد كما هو مبين بالشكل التالي:

اثناء عملية التلقي ينطلق الفهم مع اول الكلام من نظام واسع من الاحتمالات الدلالية ، و مع كل مفردة اضافية يتضيق حقل الدلالة و يتشخص المراد اكثر فاكثر ، حتى يصل الى نقطة الصفر و هو الجملة التامة المفيدة الواضحة الدلالة ، الا ان ما يحصل في استحضار الكلي ، انه بعد توقع المتلقي ان الحديث كان عن الجزئي المعين و انه احكم الفهم و الفكرة ، لكنه بعد الاقتراب من درجة الصفر الدلالية ، يحصل ارتداد و توسع و عودة الى الاحتمالية الدلالية فترتد عملية الفهم الى المرحلة الاولى حينما يصبح التعبير و الخطاب عن الكلي ، هذا الشكل من التعبير فيه خرق واضح و صادم للتخاطبية و التداولية ، وهو المحقق لاسلوب جمالي تعبيري و موّسع و معَظّم لطاقات اللغة و كاشف عن عبقريتها .و يصاحب ذلك اهتزاز كبير في مرجعيات اللغة و حقول المعنى و علاقة اللفظ بالمعنى ، كما انه يولد توسع ملحوظ في المفهوم لموضوعات الحديث من جزئي و كلي.

ديوان (طيف الاصيل) ، مجموعة شعرية للشاعر و الباحث العراقي ضمد كاظم وسمي ، إصدار دار الصداقة للثقافة والنشر الالكتروني سنة 2010 ، يحتوي الديوان على ستة عشر نصا متوسط الحجم من قصائد نثر و تفعيلة . في هذا الديوان نجد إستحضار الكلي بالجزئي متكررا كثيرا ، ففي قصيدة اسرار الوردة ، و بعد حديث الشاعر عن وردته و انوثتها الى ان يقول:

)تساقط أيها الثلج

فوردتي ليست في آجامها

فلتت من أناملي

كسمكة مزقت شباكها(

الى هنا القارئ ينتقل بالنص الى حقول جزئية للوردة و الانثى و المشاعر الوجدانية و الخيبة و الحزن الخاص في تلك العلاقة المرسومة ، و يحسّ القارئ انه امتلك زمام الفهم و النص و انه اقترب من درجة الصفر الدلالية و ليس من احتمالات اضافية ، الا انه بعد ذلك يقول الشاعر :

)شعرة رمادية تعانق روحي

فشعرت باختلاج الغروب

وصرير الأبواب يقايضني(

هنا يحصل ارتداد و اهتزاز في التلقي و دخول للشك في ذهن القارئ ، يجعله يقلل من ايمانه بما توصل اليه من فهم و من حقول ، بعدها يقول الشاعر:

)عبوس السماء

وعويل الأشياء

والزمن المتدحرج كرأس

فوق مقصلة الأيام

يستهوي اللصوص

خلف الجدران

هنا يحصل قطع عند المتلقي انّ الخط البياني الذي رسمه و تلقاه لم يكن هو القصد الواقعي فتتوسع الدلالة و تعود الاحتمالات كما الاول ، و ترتد عملية الفهم الى نقطة البداية ، وهنا تحصل الصدمة و الابهار . ثم يقول الشاعر:

)وقلبي يقفز

خارج أضلعي

لكنني اختبئ

داخل قلبي!

من خلف القضبان

يشايع اللصوص

نعش وردتي

التي قضمت الظلام

بنور أوراقها المتطايرة

وثلمت(

وهنا يحصل خرق لمرجعيات اللغة و التلقي ، بانزياح لغوي و انزياح نصي ناتج عن التوسع و الارتداد الصادم لاحتمالات الدلالة ، و ينتقل الكلام من الجزئي و الوردة الى الكلي الانتمائي

و الانساني ، فيكون للمفردات معان غير معانيها اللغوية و لا معانيها النصية ، بمعنى اخر يحصل هنا انزياح مزدوج على مستوى المرجعية اللغوية للمفردة و على مستوى المرجعية النصية لها . وهذا الاسلوب يحقق صدمة و ابهارا و امتاعا جماليا واضحا.

و في قصيدة (طيف الاصيل) بعد ان تحدّث الشاعر عن زهرته العبقة بخطابات وجدانية و يقول لها:

)كيف ادخل

خدرك المنمق؟

فامزق عنه الاوهام

بعدما رمزت حقائبك

و شددت رحالك

للسفر البعيد

فأدميت قلبي العميد(

لكنا نجده انه بعد ذلك يقول:

رمتِ ان تريهم النظرة

فهتفوا

الى مهافي الفترة(

هنا يحصل ارباك فهمي بكسر التوقع و يحصل اهتزاز في مجال الدلالة بعد شعور القارئ بالاقتراب من صفر القراءة ، ثم تتوسع الدلالة اكبر في قوله:

)دللتهم على شعاع الشمس

في ضحى الجمال

فعكفوا على

خفافيش الكهوف(

وهنا يحصل ارتداد في نظام الاحتمالات و تعود القراءة الى مربعها الاول فيتحول الكلام من الجزئي الى الكلي الذي يدل على الشمس و الجمال و الكلي الذين عكفوا على خفافيش الكهوف ، و بهذا الارتداد تحصل الصدمة و الابهار و يتحقق الامتاع.

و بهذا الاسلوب السلس العذب ، و العالي الفنية تنتظم قصائد ضمد كاظم وسمي في لغة تعبيرية فذة و مميزة في ديوانه (طيف الأصيل) الذي أبدع فيه الشاعر بقصائد نثر كما هو مبدع في قصائد الموزون و القافية .

اللغة العميقة عند إيمان مصاروة

الاستجابة الجمالية عمليّة عقليّة ، و كلّ ما يخالف ذلك من قول يفتقر الى الواقعية ، و في تلك العملية تحصل حالات تنقّل للفكر بين مواطن الإدراك ، و توهّج لعلاقات بينها ، ذلك التوهّج هو مصدر الإبهار و الدّهشة تجاه العمل الفنّي . إنّ في عمق التجربة الإنسانية عالم للمفاهيم و الرؤى ، بقدر الإضاءة التي تحصل فيه تكون الإثارة و الإذعان . و في ذلك الفضاء حقول شعورية و فكرية ، و بإعماق مختلفة بقدر ما يخترق الخطاب العمق ، يكون الإبهار .

اللغة العميقة تحقق إبهارا و دهشة جمالية بنفوذها الى اعماق النفس ، مضيئة مواطن للشعور و الفكر ، و لسنا نريد باللغة العميقة البنية العميقة التوليدية فإنّها من الإبحاث اللغوية التي لا تقدّم حلّا لفكرة الجمال ، و تبقى في إطار الوصفية ، و إنّما نريد بها ما يلامس العمق و ما يثير الأعماق ، تلك البساطة العميقة فينا ، هنا نحاول فهم وجداننا البسيط و عالمنا العميق المتناهي في البساطة المعقدة . ان الإبهار العالي الذي تحققه اللغة العميقة يجعلها أحد اهم ـشكال اللغة القويّة ، التي يتكامل فيها البوح مع الفنية ، فاللغة العميقة تعتمد في قوتها على ما تحدثه من إبهار عميق ، تقدّم لنا أعماقنا جوهرة نقية بكل بساطة و سلالة .

ليست اللغة العميقة لغة قويّة بما تحدثه اللغة من إضاءة للأعماق فحسب تتحقّق لها مساحة تستقي حدودها من حجم الدلالة و حقولها ، وهذا شكل من اشكالها ، و يمكن ان نسميه العمق الدلالي ، و انما ايضا تتجلى قوّة اللغة العميقة بأسلوب يعتمد على الإدهاش بالإنعطاف

في منطقية القراءة ، اذ ان لكل كتابة منطقية حين قراءتها ، تميل الى الهدوء ، لكن بالإنعطافات الشديدة تحدث هزّة قراءاتية تنفذ الى العمق ، طارقة إعماق النفس ، محقّقة ذروة صورية و شعورية بارزة ، فتنتهي بشكل يختلف عن الشكل الذي تنتهي به غيرها ، وهذا ما نسميه عمق الصدمة.

شعر الشاعرة الفلسطينية المدبعة إيمان مصارة يشتمل على نموذجين من اللغة العميقة وهو علامة ثراء . يختلفان في الإسلوب التعبيري و تقنية الاداء ، ما بين القاموس المفرداتي و الايحاء الدلالي المرتكز على المعاني العميقة و تبني القضية و الإنتماء ، فيتلمّس عمق لغتها القوية بإدراك و تتبع ما يضاء بهما من عوالم ، و بين الإسلوبية بإعتماد الإنعطاف الكلامي ، فتتباع قوتها و عمقها بآثار الصدمة و الإدهاش.

في (قدري أنا أيقونةٌ ونداء) البوح العميق (قدري سبيلٌ هزني \ وهوى على جسدي\

فأدماني السرابْ) هنا عمق دلالي قاموسي ، فانه القدر الضارب في العمق ، المتحكم بالذات و تشكّلها ، و الذي لا مهرب منه ، فينكشف على يديه السراب ، المؤلم . و وسط جريان هادئ تأتي الإنعطافة أو الذروة ، فنلاحظ (قدري سبيل هزني وهوى على جسدي) الى هنا الفكر يلاحق الصورة و يتأملها بتناغم و جريان يمسك بحدوده و زمامه) لكن حينما يأتي المقطع (فأدماني السراب) تحدث مثل الهزّة و الصحوة القراءاتية ، انها خاتمة مبكرة لصورة معلنة عاشها القارئ . من أهمّ مميّزات اللغة العميقة الصادمة أنّها لغة تعتمد الضربة و النقرة ، بعبارة ثانية ان المقطع في اللغة العميقة الصادمة يمثل ادبا منفردا مكتفيا بذاته.

و في ذات النص حيث تتلاشى الأماني (كم كنت أحلمُ بالحياةِ \ كطفلةٍ كتبتْ على الشطآنِ \أمنيةً ولم تدركْ بأن الموجَ \يرقبها ليغتالَ المنى) انّه و بلا ريب إستحضار و إختصار لتجربتنا العميقة بقاموسية الكتابة و ما وراءها من دلالات ، و لليد الخاطفة للاماني و الاحلام ، انّه العجز المترسّخ في نفوسنا . و كما نرى بوضوح التراكيب و العلاقات تجري و الافكار تنسج و

الصورة تتشكل بهدوء و بشكل هامس ، حتى نصل الى الصدمة (ولم تدرك بأن الموج يرقبها) الى هنا في الواقع ذروة صورية و تحقيق إدهاش و صدمة بحيث يمكن الاقفال ، الا ان الميل البوحي و الشعور عند الكاتبة بطرق ذروة اخرى بالتعليل (ليغتال المنى) هذه ذروة صورية اخرى تضرب عميقا في النفس ، و من الملاحظ محافظة كتابة الشاعرة في الإنعطافات الصادمة على الوحدة المعهودة فلا تصل مرحلة التشظي ، و ربما يرتبط ذلك الى كتابتها الشعر الموزون ، و يبدو ذلك أيضا في التقابلات بين عباراتها و كانّها تنسج أبياتا للقصيدة ، ففي مقطوعة تقترب من الهايكو (تسكبُ السماءُ نـارَها \على أنفاسِ الفرحِ \\\\\ الكثيرُ من الشهداءِ \ يَصعدونَ إلى اللهِ \\\\\\النّارْ تأكلُ ماتبقّى من \ أشلاءِ الخيمةِ والأجساد) تقابل واضح بين ثلاثة مقاطع بلغة وامضة مكثفة بدلالات تخترق العمق السماء بنارها و أنفاس الفرح و الشهداء الصاعدون الى السماء ، و النار التي لا تأكل الا الخيمة و الأجساد ، و الذي به تنعطف اللغة محققة صدمة و نفاذا أخر نحو العمق.

و في جوارح لا تغفو (هَمسَ الغيـابُ بأُذْنهِ مـازلتَ حيـاً يافتى \إذ ودعـوكْ \وتسيرُ فوقَ أكفهمْ \ تسمو كراياتِ إنتصـارٍ) مقطع بلغة مكثفة كل مفردة تتعمق في ساحات الدلالة العميقة فالغياب الذي خطف الشهيد ، همس بإذنه ، إنه الهمس العميق للغياب ، بالحياة الحقيقة ، التي تعلو على هذه الحياة ، إنها قدسية الشهادة المتجذّرة في نفوس الثائرين حينما يسير على أكفّ الحاملين ، هو ليس غائبا بل هو راية إنتصار و نبراس للإجيال . هنا إيضا تتجلى القدرة العالية للكاتبة على صناعة الذورة الصورية و طرق اعماق الشعور ، اذ بعد المجازات الشفيفة و الرقيقة و الحنونة ، و جريان التعبير وفق هدوء و اضح ، تعلو اللغة و تنعطف كصوت عال في عبارة (و تسمو كرايات إنتصار) فتحدث هزّة قراءاتية و ذروة تعبيرية تضرب بالعمق .

و في الحرب و الحب (الحبُ والحربُ \ والبحرُ والأشلاءُ \والحرفُ \الأخيرُ ووجهها \وقنابلُ الضوء الزنيمِ \جحافلُ الغربانِ \ أناتُ الثكلى في خزاعةْ\لستُ غيري \حينَ أكتبُ ما أرى غيرَ الوضاعة)مقطوعة تلخص تأريخا رهيبا من الخسارات ينفذ الى إعماق الشعور ، بحقول

دلالاته الحزينة ، و بإنعطافة ملحوظة تتميزّ بها الشاعرة تظهر عبارة (لست غيري حين أكتب) ثم ياتي التعليل إذ لا شيء سوى (الوضاعة).

لطالما كان النص مصدر إشعاعا للنظريّة الأدبية و المرتكز الأسمى لبناء تلك النظريّة و تكاملها ، و هنا تقدّم لنا لغة إيمان مصاروة نموذجا للكتابة العميقة بشكلين مختلفين و بثراء بيّن .

اللغة المتقابلة في (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) لإيمان مصاروة

)أن القهوةَ عشقٌ مثلي \ عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً \ يوري للبدء عيوني ، يختتمُ الليلَ بفجرٍ \ عابق ، كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا(

إيمان مصارة

من مظاهر سعة تجربة الأديب التنوّعُ في أشكال لغة الكتابة ، و تعدّد أطراف وعوالم العمق التي يشرق أدبه عليها ، و إيمان مصارة في مناسبات عدّة تُظهر سعة في التجربة الادبية بتنوّع فذّ في شكل الكتابة . فبينما يتجلّى أدب القضية و يتعالى صوت البوح و التركيز الموضوعي في قصائد نموذجية لها بلغة متسلسلة ، نجدها في قصيدة (عبارات في مفارق شجن) أظهرت تحرّرا من التسلسلية فكُتِب النصّ بلغة متحرّرة من أحد طرفي منطقية الكتابة ، وهذا أحد أشكال اللغة الحرّة و لقد أسميناه في أبحاثنا اللغة المعلّقة ، و قد مثلنا لها بانّها كعناقيد العنب ، معلّقة بشجرتها و موضوعها العميق و فكرتها الأصل الذي يكون كجدارية خلفية و سماء صافية تملؤها الألوان و النجوم ، كما تتناثر عناقيد العنب على شجرتها كالنجوم الملوّنة .و لقد كانت تلك الحرية المعلقة بأسلوب فذّ ورصين هو التقابل اللغوي ، بالجمع بين الاضداد اما نصيّا او جمليا ، هذا ولقد اطلعت على كتابات لإيمان مصارة سابقة تقترب من الهايكو بلغة متشظيّة ، محققة الشكل

الثائر للغة الحرة و التي نسميها اللغة المتشظية التي تتحرّر من مطنقيّة اللغة نحو التجريد فتكون وحدة القصيدة بما صدرت عنه من أحاسيس و لحظات شعورية و فكرة عميقة و قضية متمثلة .

لقد أجادت التفكيكية في القول بإشتمال النصّ على نصوص ، الا انّها أخفقت في قولها انّ ما يقوله النص خلاف ما يقوله المؤلف ، اذ قد بينما في مقالات سابقة انّ النص يشتمل على نصوص في عملية القراءة الا انّ تلك النصوص توافق ما يقوله المؤلف و تناغمه و تستند الى إرادته . و نحن هنا سنبين مظاهر الوحدة و التشظي التي اعتمدتها الشاعرة إيمان مصاروة في قصيدتها (عبارات على مفارق شجن) ، و أساليب تحرير اللغة و والإمساك بها ، لينتج لنا نص بلغة متوهجة عالية يشتمل على التقابل و التضاد اللغوي.

قصيدة (عبارات على مفارقِ شجنْ) نموذج للغة الملعقّة ، لغة عناقيد العنب الذي تسبح فيها الصور كالكواكب الدرية المضيئة في فضاء رحب ، و كأنك امام نص من خمسة فصول ، بموضوعات مختلفة ، و بيانات متنوعة الا انّ أشعة عميقة و ظاهرة تشدّ أطراف النص و زواياه ، محققة وحدة القصيدة رغم الفصل الشكلي و المعنوي.

الأشعة الكتابية التي تكفّلت بخلق عالم القصيدة و ترتيب مجالات البوح و الدلالة ، و فضاءات الفكر و المعنى ، تمظهرت بعناصر أسلوبية متعددة.

في العنوان كلمة (عبارات) ، وهي دالة على التعدّد ، و لم تضف الى أسم لكي يتحقق الانتماء اليه فتعرف به ، و انّما اتكأت على حرف الجر و الظرفية ، في دلالة واضحة على انّ لدينا عالما من الكواكب يسبح في سماء واحدة ، و انّ لدينا عناقيد عنب كتابية معلقة بشجرة واحدة . و يزيد هذا الامر وضوحا السكون الذي أرادته الشاعر في كلمة عبارات في العنوان (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) وهو يدل على التوقف و الانقطاع و الاستقلال ، اذن لدينا كتل كتابية مستقلة

بموضوعات و معرفات خاصة بيها ، متشخصة بذاتها ، لا يجمعها موضوعي كتابي الا موضوعها العميق ، و غير متكئة على معرّف تُعرف به غير قضيتها و فكرتها الأساس و ما تبوح به.

لكلّ نصّ سماء او خلفية (background) تلك الخلفية تمثّل الجو الاحساسي العام ، و المسحة الشعورية المخيّمة على النص ، و هذا التشكّل الفضائي الخلفي هو أحد عناصر الوحدة و الانسجام في النص ، و سماء النصّ و جوّه العام و خلفيته الاحساسية تتكون بمجموعة من العناصر الاسلوبية اهمّها قاموس المفردات و التراكيب . و في قصيدة (عبارات على مفارق شجن) تحضر مجالات معينة بذاتها في النص تنبث في فصوله خالقة التناغم و الانسجام الهامس و الخفي ، وهنا تبرز مقدرة الشاعرة على رؤية ما خلف اللغة حينما تبوح و تكتب.

مفردات النص تتوزع في مجالات معنوية ، فالقاموس العام للمفردات يخيم عليا الحزن و الوجع و اللوعة (مفارق ، شجن ، محاورة ، افترقنا ، عابسٌ ، قتل الصباحَ، ايقظَ دمعنا ، ألمي \ مراراً ، الوجعِ ، الملتاعُ) ، و ايضا قبال ذلك مفردات الامل و التطلع (نحيا ، عاشقينِ ، لحناً ، صباحيَّ ،الشذا، شفاهِ ، الورد ، ايقظَ ، سقى ، الندى ، وحياً ، يروي ، العبور ، الحب) انّ هذا الفضاء الجامع بين مجالات متضادة و مع ميل للمجال الاول من الشجن و الأسى ، يحقّق نموذجا للغة متقابلة متضادة خلاقة ،و نجد ذلك التقابل لا يقتصر على الحضور القاموسي بل في التركيب الآني وهو اقصى اشكال التضاد التعبيري)

)ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ(

)قتل الصباحَ على شفاهِ \الورد أيقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً(

)ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً \ آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ(

حتى تصل الشاعرة الى ذرة البوح و الكشف عن اسرار الكتابة هنا:

)أن القهوةَ عشقْ مثلي \ عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً \ يوري للبدء عيوني ، يختتمُ الليلَ بفجرِ \ عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \ بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا (

لو لاحظنا العبارات الاخيرة نجدها تجمع بين المتضادات بشكل ظاهر و مذهل ، و تأسّس للأمل و بزوغ الفجر بعد الليل و العسل بعد المرارة و القصيدة بعد الألم) انّها قصيدة الاستذكار و الامنيات انها قصيدة الرغبة و الرؤية.

القصيدة فيها بوح عالي وخطاب و رسالة و كل ذلك يتخفى خلف رمزية رقيقة ومجاز و اشارات هامسة تتميز بها اللغة الجميلة لأيمان مصارة ، بل كان لذلك المجاز و الاستتار حضور ظاهري هنا (ولم يزل يروي العبور \مرتْ بذاتِ الحب \واستترت بنا \قل للمجـاز)

اما التراكيب فيخيّم عليه الاستذكار و التساؤل والمحاورة بين المتكلم و المخاطب و ثالث ، نتتبعها في النص و سنشير للاختصار الى كل فصل برقم.

من صيغ الاستذكار: ((1) كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ ، كنا نحب ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا)، (3) الم تقل يوم افترقنا (4) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى ، على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل (5) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً ، وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ أن القهوةَ عشقْ مثلي ، كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ(

و من صيع السؤال ((2) من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ ،(3) الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \عابسٌ . وهو مع الجوابات و المخاطبة تتحقق المحاورة بل ان النص يصرح بالمحاورة حيث تقول الشاعرة (كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في \محاورةِ السنينِ ولم نزل في\ البعد نحيا عاشقينِ(

و من مجال الزمن تحضر مفردات الزمن الماضي تنبث في جميع الفصول:

(1))كنا نحبُ ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا ، (3) الم تقل يوم افترقنا ، (4) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى ،(4) على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل ، (5) كانت مثلي تعشقُ مرًّا ، (5) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً (

و في قبال هذا النداء الماضوي و الاستذكار يحضر الادراك بالحاضر و الاستمرار:

(1))ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي ، (3) ولم يزل يروي العبور ، (4) لكي تكون ، (5) يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ (

و لم يكن الحضور لعناصر الزمن هو التقابل الوحيد لهما بل نجد تقنية عالية و واضحة للشاعر و يبدو انها مقصودة في ان يكون التقابل آنيا و في تريكب واحد ، في لغة متطورة فعلا نموذجية في قصيدة النثر:

) (1)ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ \كنا نحب(

) (2)هي ذي تعيدُ \ عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا(

) (3)ولم يزل يروي العبور \ مرتْ بذاتِ الحب \ واستترت بنا(

) (4)ناح اليمام وناح ايكُ العمر \ فيَّ على فراقٍ كنتهُ \ ذاتَ القتيل \لكي تكون(....

(5)(وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ) (كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا)

و من الثنائيات التي كانت في القصيدة و انبثت بين فصولها مشكلة سماء النص و خلفتيه التقابل في اشكال الطلب بين الاستفهام و الامر .

) (2)من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ \ أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ(

) (3)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \ عـابسٌ(

وايضا من العناصر الاسلوبية المكونة لسماء النص و جوّه العام ظاهرتنا شكليتان ، الاولى هو تأجيل المتعلق من المجرور بحرق الجر او المضاف اليه الى السطر الثاني ،و الثانية التكرار ، وانتشار ذلك بين النصوص خلق جوا عاما للنص متناغما.

فمن صور التأجيل الاسنادي النحوي :

- (1)كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في

محاورةِ السنينِ ولم نزل في

البعد

- (3)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ

عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ

الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

- (4)ناح اليمام وناح ايكُ العمر

فيَّ على فراقٍ كنتهُ

ذاتَ القتيل

- (5)يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ

عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

من المعلوم انّ هكذا تأجيل ليس خاصا بهذا النص ، لكن التأكيد عليه و تكراره و انبثاثه في فصول النص حقق التوظيف الفني و العنصر الاسلوبي المسخّر أاجل الغرض و خلق وحدة نصية.

و اما ظاهرت التكرار لبعض المقاطع فمن الواضح اضافة الى البوح فيها ، فانها توظيف شعوري للمؤلف ، و انبثاثها في فصول النص حققت عناصريتها لجو النص و وحدته:

(1)كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ .....كنا نحب(

) (2)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ...... قل للمجـاز(

لقد كان نصّ (عبارات على مفارق شجن) مناسبة بديعة ونموذجا حقيقيا للغة المتقابلة الحرة ، مشتملا على اشتغالات و توظيفات تدلّ و بكل وضوح على مقدرة شعرية للشاعرة القديرة إيمان مصاروة.

النص

)عباراتْ على مفارقِ شجنْ (

إيمان مصاروة

كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في

محاورةِ السنينِ ولم نزل في

البعد نحيا عاشقينِ

كنا نحب

....

من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ

أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ

عبارتي لحناً صباحيَّ

الشذا كانت هنا

....

قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ

عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ

الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

يؤكد في البعيد وفي القريب

ولم يزل يروي العبور

مرتْ بذاتِ الحب

واستترت بنا

قل للمجـاز

....

ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى

من علم الليلَ الغريب وعلمَ الدمع السكيب

ورتل اللحنَ المدثر في القلوب لمثلها

ناح اليمام وناح ايكُ العمر

فيَّ على فراقٍ كنتهُ

ذاتَ القتيل

لكي تكون........

....

ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً

آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ

رويَّ الوجعِ وفيها مانسيَّ الملتاعُ

ومالم ينسى أن القهوةَ عشقْ مثلي

عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً

يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ

عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا

النص الكامل (كلمة المرور) للشاعرة الدكتورة سجال الركابي نموذجا

في نص (كلمة مرور) تجليات نصية و سردية تعبيرية تعكس تجربة متمكنة و متقدمة ادبيا و فكريا ، فاضافة الى القاموس اللفظي الذي يخيم عليه الاضطراب و التيه و القلق بمفردات تنقل القارئ الى ذلك النص و حقوله المعنوي المقصودة ، اذ لا تجد مقطعا او سطرا الا و فيه مفردة من حقل القلق و الاضطراب (أدور... \ يميناً شمالاً \ القلقُ \يُربِكني \ افتقد الجواب \المساراتِ المضطربة \تشظّيَ الأرواحِ \ الخوفُ كلمة المرور \ فضاء المجهول...!؟ \أخفاها اللاممكن...؟؟؟)

لقد نجحت الشاعرة في احضار القارئ الى النص ، وهذه من اهم المهام التي تقع على عاتق الشاعر و نصه.

في توظيف اخر يضرب في عمق المعنى و حقيقية الادب و الشعر هو تجلي حالة استقرار القلق و الاضطراب الذي يطال اعماق النفس و الثوابت ، وهو شيء ابدعت فيه الشاعرة و اجادته بقوة في مقاطع فذة:

في مقطعين نجد تمكنا و ارسوخا للقلق الذي ياخذ بالانفاس و زوايا النفس (يتاملني القلق \ يستبشر البكاء) وهو معنى عميق و خانق.

في مقطع اخر (يربكني اليقين) نجد اليقين المربك الذي هو خلاف اليقين الباعث على الاطمئنان و الثقة ، انه تعبير صادم و عميق و كاشف عن عمق الازمة.

كما ان عمق الازمة و التجربة ايضا ينكشف في تعبير) تشظيَ الأرواحِ) ، فان الروح هي الجوهر وهي القطب الذي يذاد عنه ، فاذا وصل التشظي اليها ، فان ذلك عاكس عن عمق المأساة و الازمة.

و ايضا تتجلى عمق التجربة في عبارة (أصبحَ الخوفُ كلمة المرور)، اذ انه نظرة تتجاوز الذاتية بل و المحلية لتطلق نداء الى العالم ، الذي صار يعيش على الخوف ، فلا مسار ولا طريق الا و يتشح بالخوف ، وهذا ايضا يكشف و يعكس عمق المأساة و التجربة.

و في مقطعين اخرين تتجلى التجربة و عمقها ((هل أنعتِقُ مِنَ المكتوب) ، (ارتميتُ في فضاء المجهول...!؟) ، اذ انها تكشف بلوغ النفس ذروة الحيرة حتى انها تصل الى حد قرار الارتماء في المجهول.

ان نص (كلمة مرور) بتحقيقه السردية التعبيرية ، و تكامله في تجليات النص من جهة تجلي اللغة و انثيالاتها و تجلي النص و توظيفاته الجمالية و تجلي تجربة المؤلف و قصده و قضيته و افكاره ، و من خلال البراعة في احضار القارئ الى النص ، و الرسالية الواضحة الجمالية و الانسانية يتحقق هنا (النص الكامل).

المجاز التعبيري في (بين بكائين أو أكثر) لبكر زواهره

المجاز جوهرة الشعر ، حتى أنّ البعض يعرّف الشعر أنّه المجاز العالي . و لا ريب في تأصّل التوظيف في المجاز ، بأن يُعمد إليه لأجل غاية و وظيفة . و يمكن ملاحظة شكالين من التوظيف للمجاز في اللغة الأدبية الابداعية ، الأول المجاز التوصيلي وهو السائد بأن يلجأ الكاتب الى معنى يشترك في إحساسه تجاهه مع المعنى المراد ، وهو سمة اللغة الحكائية ، الثاني المجاز التعبيري وهو مجاز يعطي للمعنى المتشكّل بعداً دلالياً و إضافة ذاتية تتجلّى فيه رؤية الكاتب وهذا أحد شكال التعبيرية كما هو ظاهر .

المجاز التعبيري يعمد الى توظيف دلالي موسع ، يعرّف المعنى من جديد و يقدّمه بصورة متفرّدة الى الحد المحقّق لدلالة إضافيّة و خلق مرجعية نصيّة مبتكرة . فيتجه الفكر و القراءة بفعل ذلك المجاز الى حقول دلالية و مفاهيم تعريفية مغايرة للّبَنَة الأصليّة المعنوية . فيتعامل مع المجاز ليس كمحسّن لفظي و وسيلة توصيلية كما في اللغة الحكائية و حسب ، و إنما يتعامل معه كحالة إبداع و خلق جديد لمجال معنوي مغاير.

من هنا يتبين أنّ الفرق جوهري بين المجاز التعبيري و التوصيلي ، حيث يكون الإستعمال في الأخير في حدود عملية توظيف اللفظ ، بينما يكون في المجاز التعبيري في مجال التعبير بالمعنى عن المعنى فيكون التوظيف للمعنى ايضا و ليس اللفظ فقط . و لغة بكر زواهره تقدّم نموذجاً لتجلّي المجاز التعبيري ، الموسّع للمفاهيم و الإدراكات إضافة الى الشاعريّة المحقّقة .

في قصيدة (بين بكائين و أكثر) يتمظهر توظيف للمجاز موغل في الرؤية و لا يرضى بالتسليم لما هو معهود من دلالات وفهم ، حيث يقول الشاعر في مقطوعة عالية التقنية و بلغة تتكامل فنيتها و شاعريتها (أنقشُ في وجهِ الريح \دموعي فيهلُ الغيث الساخن \ في عشبي المثقوبِ رمالا \ والريحُ تمشطُ غابات \الأحزان\ بصهيل حصانٍ \ مضمر) ، هنا (غيث ساخن) و لا ريب أنّه ليس مجرّد تحسين لفظي ، و لا حكاية عما هو خارجي ، انما هو بوح من الشاعرو دعوة لكي نرى غيثاً ساخناً ليس غيثاً مطلقا حرّاً إنّما غيث ساخن . و إيضا (عشبي المثقوب) ، فهو ليس فقط تحسين لفظي و حكاية عن الخارج بل هو إطلالة للشاعر على ما يراه و ما رأيناه معه ، انّه ليس العشب الذي يدور في خلدنا إنّه عشب مثقوب ، فهو ليس عشباً فقط أو أيّ عشب. و في (صهيل حصان مضمر) تجلّي لرؤية الشاعر و دعوته لنا لكي نحسّ معه و نشعر في ضمور صاحب الصهيل .

و في موضع أخر عالي الشعرية و الإيحاء حتى أنّ المفردات و التركيب في توهّجها تصبح وجوهاً و علامات لعوالم دلالية واسعة و عميقة ، حيث (أتيممُ بالجبل الكاظم غيظ الماء \الى قاع الصبر \وناب الجرافة يفتح جمجمة التاريخ بكابوس قاس كخرافة رعب \ لا أخشى البركان هشاشة\ نيران يطفئها الوقت رمادا بارد) ، فالجبل الكاظم غيض الماء ، تجلّ للتجربة الذاتية و الفهم الذاتي و دعوة للقارئ الى تلك الرؤية ، إنّه ليس جبلاً بمعناه الواسع المطلق ، إنّما هو الجبل الكاظم غيض الماء ، و في نهايته (رماد بارد) إنّه توجيه لخطّ الدلالة لكي يسير وفق رؤية ذاتية و الشعور العميق . فهو ليس أيّ رماد ،إنّه الرماد البارد . انّ هكذا لغة موجّهة لا تُكتب إلا من العمق و من مواطن الصدق ، و لا تريد الا البوح العميق و المستقل ، إنّ المجاز التعبيري يقدّم لنا مشاعر نقيّة و واضحة لا لبس فيها و يعلّمنا صوراً للأشياء ، الشاعر سيّدها و مبدعها ، المجاز التعبيري واحة خلق و إبداع من جهة الشاعر ، و فرصة فهم أوسع و إبحار أعمق من جهتنا تجاهه و تجاه الأشياء.

ما تقدّم من أمثلة كان من المجاز التعبيري بتركيب النعت المباشر البسيط ، و في النصّ المجاز الإسنادي الإسمي و الفعلي و جميع مقاطع القصيدة مثال حيّ لذلك و يمكن ملاحظته بأدنى تأمّل . تاركاً لكم متعة تلمّس ذلك البناء الفذّ الجميل في نصّ (بين بكائين أو أكثر)

بين بكائين وأكثر

بكر زواهره

أنقشُ في وجهِ الريح

دموعي فيهلُ الغيث الساخن

في عشبي المثقوبِ رمالا

والريحُ تمشطُ غابات

الأحزان

بصهيل حصانٍ

مضمر

وطني مزروعٌ في صدري

وأنا مزروعٌ في الاشياء العليا

مخلوقٌ من لحم الزيتون

ومرسومٌ من ملك الأوطان

عيوني من حدق النخل

المصلوب عبادة

فوقوف النخل سجود للاعلى

مأخوذ بالعشق الصوفي

كل الأشياء تغني

حتى الحزن يغني

كي يفقد أوصاف النزف

كأسراب من طيرٍ نداء

تغسل شمس الأرض

بقرص مسيرتها المتعب

أتيممُ بالجبل الكاظم غيظ الماء

الى قاع الصبر

وناب الجرافة يفتح جمجمة التاريخ

بكابوس قاس كخرافة رعب

لا أخشى البركان هشاشة

نيران يطفئها الوقت رمادا باردا

جلدي كفنٌ يحمل أشلاء الأعصاب

ونجمٌ يهوي من سقف البيت

قدست الأحجار ولم أكفرْ

وطني أيقونة عشق لا يعرفها

الا الضالع في دين العشاق

القسم الثاني : السردية التعبيرية

اشكال الشعر السردي (السردية التعبيرية) في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر كريم عبد الله

كل متابع لنصوص الشاعر العراقي كريم عبد الله يدرك و يتلمس شخصية النص المثقف المبني وفق رؤية شعرية و نقدية ، إذ لا يكتب كريم عبد الله نصا الا وجعل له عنوانا تصنيفيا ثانيا بيانيا من حيث الرؤية الشعرية و النقدية ، و هنا في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) نجد النصوص التي كتبت باسلوب السرد التعبيري محققة لشعر سردي نموذجي ، نجدها تقدم تحت تصنيفات تجديدية من حيث البوليفونية بتعدد الاصوات و الفسيفسائية بلغة المرايا و الترادف التعبيري . لقد بينا كثيرا من هذه المفاهيم في كتابات لنا سابقة و هنا سنتناول المظاهر الاسلوبية و النصية لهذه الاشكال الكتابية في هذا الديوان الذي يعدّ و بحق عتبة العبور نحو شكل جديد من الشعر المكتوب باللغة العربية و قصيدة النثر العربية المعاصرة .

1 -النقد التعبيري وأبعاد القراءة

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و

الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص) .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال . وهنا سنتناول ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر العراقي كريم عبد الله و فق آليات و أدوات النقد التعبيري.

2 – الشعر السردي و السردي التعبيري

ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و

التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه . و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر

الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما يعتقد ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبته الشعر السردي ، انما المميز بينهما ان الشعر السردي يشتمل على السردية التعبيرية ، اي السرد لا يقصد الحكاية و التوصيل ، السرد الممانع للسرد ، بينما السرد النثري اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز لا بقصد الحكاية و الوصف .

.

مظاهر السرد التعبيري جلية في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص (صور تحمي الساحات)

)مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة(

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان.

3 –العوامل و المعادلات التعبيرية

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري .(د أنور الموسوي 2015)

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة .

و أسلوبيات السرد التعبيري في الشعر السردي في هذا الديوان تحقق انظمة بلاغية نموذجية و جلية لوحدات العوامل و المعادلات التعبيرية ، و محققة انظمة نصية بلاغية جديدة سنتناولها في الفصول التالية ، فان كل شكل لغوي و اسلوب كتابي و عنصر نصي من تقنيات السرد التعبيري التي سنبحثها هنا هو وحدة و نظام متكامل من انظمة (العامل– المعادل) التعبيري .

و للشاعر كريم عبد الله عمق شعري في العوامل الجمالية و الابداعية و التعبيرية ، بالنفوذ عميقا الى مكامن النفس و التجربة الجمالية و الهم الانساني و الوطني ، ثم يكشف عنه و يبرزه بمعادلات تعبيرية شعرية عالية المستوى و جميع نصوص الديوان شواهد على ذلك و منها نص (ذات نهار موحش) يقول فيه الشاعر:

)انظروا كيفَ تستفزُّ ذاكرتي أطناناً مِنَ الشظايا تمطرها السماءَ ! يالهُ مِنْ نهارٍ موحشٍ ! خلفَ السواترِ تنامُ الأحلام , هلْ رأيتمْ كيفَ تنزوي صورُ العشيقاتِ في الجيوبِ المثقوبةِ ! أقدامُ المتمسّكينَ بـ الأرضِ يتملّكها الرعب في حقولِ الألغام , كانتْ هناكَ راجماتٌ كثيرةٌ تأتيكَ بـ الموتِ ما أقسى قذائفهاَ تجهلُ سرّهُ حينَ تتساقطُ بـ وحشيّةٍ على الملاجىءِ الترابيّةِ , وتتساءلُ

في نفسكَ علامَ كلَّ هذا الخراب .... ؟! . أكادُ أسمعُ أدعيةِ الأمهاتِ خلفَ تلكَ الأبوابِ الموصدة(...

ان النص ينفذ الى الهمّ الانساني المتسائل عن دوافع الخراب ، و كل هذا الدمار ، انه السؤال العميق الذي يظهر عجز و قصور البشرية و حضارتها و عقلها الذي تتبجح به ، هذا العامل التعبيري العميق يبرزه و يكشفه الشاعر بمعادلات تعبيرية بتشكلات تصويرية تتمثل بتلاشي الاحلام و خيبات العاشقات لفقدان المعشوقين الذي يسقطون في الحروب ، و وطأة ذلك على الذاكرة و النفس ، و سط تساؤلات الانسان و نحيب الامهات المنكوبات . باستعارات و سرد و بوح فني رفيع بشعر سردي عذب بتقنيات السرد التعبيري موسعا طاقات اللغة و قدرها التعبيرية.

4 -البوليفونية و تعدد الأصوات

البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) في هذا الديوان تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

1. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

2. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

3. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

4. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

5. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

6. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

7. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

8. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

9. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ),

10. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

11. ضجيجُ المارّةِ في الشوارعِ لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

12. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

5 –الفسيفسائية و لغة المرايا

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ،

محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1 –خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2 –حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3 –بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4 –ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5 –تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ.

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1 -بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2 -أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3 -أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4 -ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5 -فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ،كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1 -مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟ !

2 -مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3 -كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1 -فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2 -أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3 -فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

4 -أيّتها الساكنةُ في سواقي الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,

5 -ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,

6 -إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,

7 -لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

ان أية قراءة لنصوص هذا الديوان تكشف و من الوهلة الأولى اننا أمام أدب ثري و عميق . مشتمل على نصوص مسبوكة بتقنيات شعرية عالية المستوى و بلغة عذب و قريبة ، ان هذا الديوان المهم يعدّ فعلا عبورا و تجاوزا لمرحلة في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة و اتجاه حقيقيا نحو الشكل النموذجي لقصيدة النثر.

لقد تولد في الأونة الأخيرة شعور قوي بحضور السرد في العمل الشعري عموما ، سواء في الأوساط الغربية او العربية ، اذ يقول بيتر هون في مقال) السرد في الشعر و الدراما (Narration in potry and drama , Peter Huhn 2013) ان الشعر الغنائي (و ليس بالضرورة القصصي) يمثل بجوهره سيل من المعاناة النفسية و الوجدانية التي عاناها متكلم واحد و أفصح بها من مكانه الى ان يقول و يمكن تلمس تقنيات السرد في الشعر الغنائي). و يقول شجاع العاني (اذا كان السرد الفني هو مجرد احتمال فان القصيدة الغنائية على مستوى الصيغة جنس غير نقي و كما ان وجود رواية او قصة قصيرة بلا حوار هو استثناء كذلك فان خلو قصيدة غنائية من السرد هو استثناء ايضا.) . كما ان تربع قصيدة النثر الامريكية المعاصرة وهيمنتها على الشكل النموذجي لقصيدة النثر الحديثة بما لها من سردية اثار مفاهيم و تصورات جديدة ومهمة ، يقول عبد القادر الجنابي (ليست مبالغة القول إن بروز قصيدة النثر في مقدمة الشعر الأميركي اليوم، دفع عدة فرنسيين إلى إعادة النظر في مفهوم قصيدة النثر الفرنسية حد أن ثلاثة كتب نقدية جامعية صدرت خلال السنوات الأخيرة في تحاليل نقدية جديدة تتعارض وطروحات سوزان برنار، إذ كتابها، الغارق بدراسات إيقاعية حد تشويه حقيقة قصيدة النثر) . و لقد بدأ يشيع و يؤصل مصطلح السرد الشعري ، و فكرة عدم وجود سرد نقي و غنائية نقية و البحث عن اصول تمتد الى قديم الازمان و التجارب في هذا الاطار ، وهو حق و جوهري ، الا انه من غير الممكن تصور كون السرد في قصيدة النثر هو سرد حكائي لان ذلك من خصائص النثر و القصة ، و سيحيل المقطوعة الى نثر وان كان شعريا او ستصبح قصيدة سردية ، و انما السردية المقومة لقصيدة النثر هي السردية التعبيرية ، حيث يكون السرد لا بقصد الحكاية وانما بقصد نقل الاحساس و الرؤية العميقة ، اي حضور تقنيات السرد و توظيفه كمعادل موضوعي ، الذي اشار اليه ت س اليوت في الشعر حيث يقول (الشعر الحقيقي لا يخلو من العاطفة، لكنه يحولها إلى تجربة فنية جمالية تصل إلى الآخرين) و بهذا الصدد يقول جميل الغالبي (يمكن القول ان نظرية المعادل الموضوعي في الشعر التي

اسسها الشاعر الانكليزي ت س اليوت من اهم النظريات التي احدثت جدلا في الادب وخصوصا الشعر والتي تعتبر ذخيرة مهمة للشعراء فيما بعد ، حيث تاثر فيها الكثير من الشعراء وخصوصا الشاعر بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور ، وملخص تلك النظرية او المفهوم هي استخدام مجموعة من الرموز او الحركات التي تعبر عن فكرة او موضوع وهي تعتبر وسائل ايضاح او مؤنة لخيال الشاعر) .

في مجموعة ((حينما يحلق الفينيق بقيثارة سومرية) الشعرية المشتركة بين الشاعر العراقي عدنان اللامي و الشاعرة اللبنانية فاطمة منصور ،الصادرة عن دار الأمل السورية 2015 ، نجد السردية التعبيرية حاضرة في نماذج فذة من قصيدة النثر مع شيء من التصويرية و التشطير الموروث عربيا .

فاضافة الى السردية الجلية في عنوان المجموعة من الحدثية و الوصفية و الشخوصية في عبارة (حينما يحلق الفينيق بقيثارة سومرية) فان هذه السردية بائحاءاتها و تعبيريتها مبثوثة في نصوص المجموعة.

في قصيدة (أسماء على جدران مثقوبة) يقول عدنان اللامي:

)كان بوسع نصف وجهي

ان يفترس جدران جاحدة

لكن ثقوب أصابعي

اقل أستغراقا" من أرتجاف الشظايا

في (حادث مؤسف)

والريح العالقة في شحة البسملة

تمتمت بقرابين صغار

كنت كمن يرخص خيط قصير

في قطرة ماء

وماقلمته رئتي

كان حوقلة صمت

حرض رائحة الصدأ

في ضجيج(عرضي)

قال الشاهد

الان انزوى

من سقط على حافة الهروب

ولا يزال كف الزوايا (مجهول الهوية)

قلت ونفسي

ليتني أقبع في التكرار

لأعيد هدر الرأس لهشاشة الجسد

ولا ألزم أحدا"

من كان وجهه عائم

في حقول الاسماء

التصاوير تتقرفص في دمي

واللحظة تتنافذ في عروق الأسئلة

الخطوة تصوغ موت لا يطرف

والنبض المعصوب على فم الجمر

يحتطب سرابيل من صدى

يغزل انحدار اليقظة

على فواصل القلق

الزمن مشيمة قصوى

كفن طلاسم عفته

وتكدس مثلي

بمجاهيل حدود الخرائط(

نلاحظ حضور الفعل السردي وهو ضرورة لا مناص منها لاجل خلق قصيدة نثر نموذجية ، و الا بقي الشعر في تصويريته ، وكان الشعر قصيدة حرة من الشعر المنثور وهو ما نسميه الشعر التصويري في قبال شعر النثر ، كما انه قد يعاني من الجفاف و التفكك احيانا.

نجد السرد حاضرا في النص بصور مختلفة ، منها العنوان فانه رغم ايحائيته فانه يشتمل على شخوصية و يثير تصورات حدثية باسماء كائنة على جدران قد حدث فيها ثقوب بفعل فاعل ذاتي ام خارجي ، فهنا توظيف سردي مكثف ، و عبارة موحية بالسرد التعبيري الايحائي.

من مظاهر السرد الاخرى هو القاموس اللفظي بحضور الفاظ الحكاية و السرد مثل (كان بوسع ، في (حادث مؤسف) ، كنت كمن يرخص ، في ضجيج(عرضي) ، قال الشاهد ، قلت ونفسي)

و ايضا نجد صوتا واضحا للزمن في النص بحضور صيغه و هيمنته على النص فالماضي ((كان بوسع نصف وجهي .... في (حادث مؤسف) ...تمتمت بقرابين صغار ....كنت كمن يرخص خيط قصير ....كان حوقلة صمت ....) ثم ينتقل الى الحاضر بصيغ مضارعة (الان انزوى ..ولا يزال كف الزوايا ...) ثم المستقبل (ليتني أقبع في التكرار ..لأعيد هدر الرأس لهشاشة الجسد (

و ايضا نجد الحوار ، بخطاب عام بوحي الى المتلقي المطلق بسرد تبدأ به القصيدة من (كان بوسع نصف وجهي) و تنتهي به ، و ايضا بحوار داخلي حكائي في (قال الشاهد) و (قلت و نفسي) وهو تجل للحوار مع النفس .

و نجد تعاملا مع ماديات كشخوص فضلا عن امور معنوية فهنا (جدران جاحدة ، ثقوب أصابع، والريح العالقة ، بقرابين صغار) فان النعتية و التفصيلية كما انهاتعطي تفصيلات شخوصية و تأريخا نصيا لتلك المسميات ، فانها ايضا تحقق وصفية و حدثية حكائية بينة ، تتجلى فيها السردية .

و هذه المظاهر السردية نجدها ايضا حاضرة في قصيدة (نشيج العنكبوت) للشاعرة فاطمة منصور حيث تقول :

)استفاقت السطور القديمة

على مهابة مجلس الشياطين

وانتظرت ما يهوي بها من رفوف العناكب

المسالك الهشة في التقاويم

تدب رذاذ القلوب المحنطة

الظلمة تنساب الى مسامات الوقت

اللسان تلعثم بالتراب اليابس على جدران سائبة

ومازال الجسد يتلاقف الأحتراق

صباي

اكليل من ليل الذكرى

راح يكلل الأكمة المقفلة

بثمرات أكلتها اجنحة دمي

في نقرس التخمة المعلبة

تعامت الارض

الصيادون يأسوا من صيد البوار

والعمر تكوع بأذنيه ليلوح بنزيفه

وهالك من عرج الى بزفير الشرفات

ذات........... ني

استحال ان يسمعه العراة

لأني أضحيت من أرباب الريح

تناهيت ان أبتلع الخوف

وأمضي على وجه مغادر

تزحزحت بجلاء صدور المؤانسة

أفك الضفائر المربوطة بحبال واهنة

أدركت ان الارض أهون من أن تقلبني

وبغير نشيج أهمي أمري للريح

أشعل سراجا" متلألئا"

وأجر من ورائي أفواجا" من التلاوين

عساي ان اعيد لساني لجوف الغبار

وأنطق بثمرة ادم

تتبع أثار مكر ألافراح المؤجلة

أدمغها

أدخلها في فحولة الكلام

أبرئه من تهمة المزدجر

اعيد البيوت لأهلها

لعلي أوهن خوفي

من التكرار

ولكن قلوبهم تتشابه عليها ملامحي

صنفهم أصحاب الشمال

وبصدفة عرفت اني رذاذ مواويل

مر على موتي الاف السنين(

فهنا اسلوب سردي تعبيري متميز اذ تقول :

)استفاقت السطور القديمة

على مهابة مجلس الشياطين

وانتظرت ما يهوي بها من رفوف العناكب(

فالسرد ، بالحكي ، و الزمان و المكان ، و الوصف و الحدث ، كله حاضر هنا ، لكن ليس سردا بسيطا ، ليس سردا نقيا ، انما سرد تعبيري ائحائي ، برمزية قريبة و بوح شفيف ، و يمكن القول انه تطوير شعري للتحفيز الاستعاري الذي اشار اليه شارلز ماي.

وايضا يحضر السرد بقاموس الفاظ حدثية و زمانية و مكانية في)

)استفاقت السطور ، مجلس الشياطين ، وانتظرت ، رفوف ، المسالك ، مسامات الوقت ، جدران ، تناهيت ، وأمضي ، تزحزحت ، أفك الضفائر ، أشعل سراجا" متلألئا(

كما ان النعتية و الوصفية تخلق مدى حكائيا واسعا و تفصيلات شخوصية بصيغ جلية كما في (السطور القديمة ، مجلس الشياطين ، رفوف العناكب ، المسالك الهشة في التقاويم ، القلوب المحنطة ، الأكمة المقفلة، التخمة المعلبة ، الضفائر المربوطة).

هذه السردية بتقنيات السرد ، الا انه ليست سردا بسيطا حكائيا ، انما هو سرد تعبيري يفجر طاقات اللغة ، و يخلق الفضاء العريض الذي تتجلى فيه اعماق الاحاسيس و المشاعر و الفكر

التعبيرية ، التي اراد الشاعر لها ان تصل الى المتلقي . اضافة الى خلقه التحفيز و الشد الذي يحضر القارئ الى النص بادب ممتع عالي الفنية ، و هذا الشكل من التعبير الادبي المهم نجده حاضرا في نصوص المجموعة الشعرية (حينما يحلق الفينيق بقيثارة سومرية)

السردية التعبيريية رياض الغريب و ناظم ناصر نموذجا

ضمن تعريف كاديمي حديث لقصيدة النثر في موقع تقنيات الادب (literary device)، يبرز السرد كمقوّم اساسي لها ، لانّها شعر باسلوب سردي ، حيث ان الاتكاء على الصورة الشعرية هو من الشعرية التصويرية المعهودة ، وهي في جوهرها تخالف نثرية قصيدة النثر. قصيدة النثر ليست صورا شعرية بصورة نثر و انما سرد لصور شعرية انها شعر سردي و الفرق واضح .

الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة.

سنتناول هنا كمنوذج للسردية التعبرين نصين من قصيدة النثر : الاول (في صورته يرى) الرياض الغريب ، و الثاني (ظل تقياه السراب) و يكون من المفيد اولا ايراد النصين قبل الحديث عنهما:

)من صورته يرى(

رياض الغريب

من خوف تدلى من نافذة بعيدة

يرى أيامهُ

جهز كامرتهُ

ليلتقط صورة لحياتهِ بالمقلوبِ

اشار لهيئتهِ ان تقف على رأسِها

القدمان تختفيان

الرأس يختفي

ملامح واضحة لاسئلة مثقوبة

عينان

جهز كامرته

لمشهد لايتكرر

يستقبل فداحة ايامه بالخسائر

والذكريات البعيدة

في الطريق الملتوي

فوق اجساد العابرين يكتشف العشب ثقل المساء في قلوب المتلفتين ويفتح بابا لصوت قادم من امكنة يسكنها حلم راكض باتجاه افق شاحب لم تكن انت فيه.

عطل بسيط في الكامره أخر تصوير المشهد

هم يعتقدون

كلما اراد متلفت منهم ان يقد شروقه من وجع رافقه تصفعه الايادي التي تختفي خلف المشهد الشاحب.. في ذهنه ..

ياالله كم هي مؤلمة تلك الحياة التي نعيش

قالها وهو يحاول ان يرفع بيت الشعر

ليقضي على اخر ماتبقى لديه من ضوء الحلم

هو متعثر بالكلام

امام حقيقة الغياب

الصورة بالمقلوب

والمشهد عار لاتستر عورته عشبة المساء

&&&

ظل تقيأه السراب

كريح مسجونة في قفص

صوتي لا يخرج من عنق الزجاجة

ساعة رملية تتبدد في الوهم

أسقطني الذهول في حيرة الندم

أقف وحدي...

انظر الى شمسي وهي تذوب في الأصيل

تبهت الألوان في كف المساء

تضيع التفاصيل في الظلام

والموجات الصغيرة تبلل الجذور

مبتهجة بالطين الذي يحمل سلالة التاريخ

وتناسل الحضارة

كان الزمن ... يتأبط الوقت

يظنه السكون ...

لكنه ريح راكدة...

....ناظم ناصر

النصان يرتكزان على السرد ، وهو عنصر نصّي ، الا ان حقل المعنى لكل منهما مختلف ، فمفردات و تراكيب رياض الغريب ، تتنقل وسط حقول قريبة في مفرداتها و تراكيبها ، اما حقول المعنى عند ناظم ناصر فانها تتنقل وسط حقول بعيدة شاعرية ، وهذه من عناصر التجربة اللغوية ، اذن السردية الشعرية ممكن ان تكون قريبة ، و ممكن ان تكون بعيدة . و طبعا كل من ذلك يفرض سياقات و اسلوبيات خاصة في تحقيق الصدمة و الابهار.

وسط هذا الجو القريب عند رياض الغريب ، تنبثق الخروقات اللغوية الابداعية في انزياحات و توظيفات فذة ، كعناصر كتابية جمالية فتحصل حالة تموّج تعبيرية ، تكون فيها العلاقة بين حقول الدلالة و المعنى و عناصر النص الكتابية علاقة متغيّرة ، وهذا توظيف في الوسط الرابط بين الدال و المدلول ، يقول رياض الغريب :

)من خوف تدلى ، من نافذة بعيدة \ يرى ايامه \ جهز كامرته \ ليلتقط صورة لحياته بالمقلوب(

ليس فقط المفردات المركزية التي خلقت الجوّ العام للنص (خوف ، نافذة ، كاميرة، صورة ، حياة) في توظيف عال المستوى لنقل القارئ الى حقل المعنى ، بل انّ العناصر الكلامية الرابطة

(تدلى ، بعيدة ، المقلوب) كان لها اثر جمالي صادم ، لانها تحدث المفارقة و التناقص ، اذ انّ خط الكلام و الافادة يتجه نحو الرؤية و السيطرة و التمكن ، الا انّ هذه المفردات احدثت اخلالا في ذلك الجوّ ، احدثت اضطرابا في تناغم عقل القارئ مع فكرة القارئ ، لقد حصلت حالة انعطافية في القراءة اجلت نقطة الصفر القراءاتية ، فكأن فكر القارئ قد استدار و انعطف الى زاوية هزت كيانه ، و احدثت الهزة الجمالية الصادمة ، و ان كانت بهدوء يطغى على اسلوب رياض الغريب.

بينما في تعبيرية ناظم ناصر ، فبعد ان تم نقل القارئ الى عالم عال من الحقول المعنوي بقاموس شاعري ، ترسخ في ذهن القارئ الجو العام الانزياحي ، و هذا ينعكس على تأثير الانزياحات لتركيبية ، فيكون كأنه ينظر الى سماء بالوان مفردات النص و حقول المعنى التي تطرقه ، يقول ناظم ناصر:

)كريح مسجونة أقف وحدي \صوتي لا يخرج من عنق الزجاجة \ ساعة رملية تتبدد في الوهم \ اسقطني الذهول في حيرة الندم \ اقف وحدي \ انظر الى شمس وهي تذوب في الاصيل(

فرغم تبين الجو العام للنص بقاموس مفردات مأساوية وحزينة تخيم عليه الحسرة و اليأس ، الا ان التراكيب كانت مشتملة على استعارات و التشبيهات تعبيرية بلغة تحلق نحو شعرية بارزة . ان عناصر النص المنبثّة و سط التراكيب كانت فاعلة في تحقيق الوحدة السردية متمثلا بصوت المتكلم و اشيائه ، و بالوصف التفصيلي لاحوال الذات المركزية ، فكان الشاعر ممسكا بتراكيبه الشعرية و سط بناء سردي واضح . الابهار هنا مع هذه الشاعرية يعتمد كثيرا على تلك التركيبة الفذة بين سردية البناء و شعرية الوحدات الكلامية ، فتتحقق اللغة المتموّجة ، من خلال تلك العلاقة . فذهن القارئ يتنقل بين تصوير و تكوين لغوي متغير مع زمن النص ، و هذه الممارسة ايضا هنا لها اثرها في تحقيق الابهار ، بصوت هادئ.

اذن السردية التعبيرية ابدا ليست لأجل ان تحكي ، و انما لأجل ان تخلق لغة وسط اللغة ، و تعبيرا وسط التعبير ، و من الملاحظ ان التموّج في تلقي الخطاب في السردية التعبيرية يكون بشكل نار هادئة ، و افق واضح و فضاء موحد ، بينما تموجية التلقي في الشعرية الصوري تكون حماسية ، و على قدر واضح من التشظي .هذا الفرق الجوهري بين شعرية قصيدة النثر المعتمدة على التموّجية التعبيرية الهادئة و الموحدة ، و بين الشعر التصويري المعتمد على التموجية التعبيرية الحماسية المتشظية غاليا .

ان تاثير هذه العملية الذهنية و اثرها الواضح كعنصر جمالي و عنصر من عناصر الابهار ادركته المدرسة الاسلوبية متأخرا ، فاتجهت من التركيب الجملي المعتمد على خرف اللغة على مستوى تجاور المفردات الى النص كبناء كلي و فضاء للابداع اللغوي.

هذا الشكل من التعبيرية يتكرر في كل من النصين كمظهر من مظاهر التفنن اللغوي و عنصرا من عناصر الابهار الجمالي.

و في عنصر تعبيري اخر و هو امتداد للغة الصادمة يقول رياض الغريب

)القدمان تختفيان \ الراس يختفي \ ملامح واضحة لاسئلة مثقوبة(

وهنا بهذه التعبيرية يحقق الشاعر بوحا عميقا و تصل القصيدة السردية هنا الى ذروتها في محاكاة منطقية للسرد النثري . و نجد هذا الامتداد و الذروة السردية في قول ناظم ناصر:

)اقف وحدي \ انظر الى شمس وهي تذزب في الاصيل \ تبهت الالوان في كف المساء \ تضيع التفاصيل في الظلتم(

هنا في هذه اللوحة التعبيرية تصل قصيدة ناظم ناصر ذروتها في طرح الاعتراض و السؤال و وصف الحال.

حتى يستمر و يدخل في لمحة طلب الخلاص ، و بيان الرؤية ، و التعليل في قوله

)كان الزمن .. يتأبط الوقت \ يظنه السكون \ لكنه ريح راكدة (

في هذا المقطع المكثف طرح لجانبين من الحكاية ، التعليل وهو اساسي كثيرا في الشعرية السردية ، بحيث يختصر الشاعر الحال السابقة و يتجه نحو بيان علل و مسببات الوضع ، طبعا بتفكيرنا السردي و ليس بواقع النص الشعري المكثف ، و بالذي نراه كقراء و ليس بما هو عليه النص ككتابة ، ثم يتجه النص الشعري نحو لمحة الخلاصة و الحل ، الا ان هنا خفوتا في هذا الجانب ، وهو امتداد و فاء لليأس المخيم على النص ،فما هنا سوى تأبط للوقت و ظنون ، و سكون ، الا انّ هناك اشارة الى ريح راكدة يمكن ان تهيج . بالطبع هذه الخاتمة السردية لم ترد في الاساس ان تحكي لنا قصة ، و انما هنا توظيف عال للتعبير ، لبيان اكبر للفكرة ، و ايضاح تعبيري اكبر للدلالات ، ان السردية ي قصيدة النثر محاولة جادة لاغراق القارئ في النص ، و نقله بشتى السبل الى عوالم معناه ، بحيث يجد القارئ نفسه في لحظة ما انه ذاب في النص و عاش لحظته و كانه هو من كتب النص ، وهذا انجاز عال المستوى كلغة تعبيرية . يقول رياض الغريب:

)في الطريق الملتوي \ فوق اجساد العابرين يكتشف العشب ثقل المساء في قلوب المتلفتين و يفتح الباب لصوت قادم من امكنة يسكنها حلم راكض باتجاه افقشاحب لم تكن انت فيه \ عطل في الكامرة اخر تصوير المشهد \ هم يعتقدون \ كلما اراد متلفت منهم ان يقد شروقه من وجع رافقه تصفعه الايدي التي تختفي خلف المشهد الشاحب ... في ذهنه(

هنا يسطّر الشاعر التعليل و يصوره بصور مختلفة لها تأثير واضح في تجلّي المأساة و ديمومتها . مع أشارة رؤيوة نحو تلك العلل و مدى واقعيتها . ثم يتجه النص نحو طلب الخلاص ، و ان كان بتعبير عكسي بذكر نقيضه في لغة تعبيرية فذة حيث يقول

)هو متعثر بالكلام \ امام حقيقة الغياب \ الصورة بالمقلوب \ و المشهد عار لا تستره عورته عشبة المساء (

في ضوء ما تقدّم ، المبيّن لجانب من جوانب التفنن الاسلوبي العميق للشعرية السردية ، المتمثّل بالسردية التعبيرية ، يتضح الفارق بين سردية الفنون النثرية و سردية قصيدة النثر ، بل واختلاف الاخير عما في الشعر التصويري ، فيكون للقول بان قصيدة النثر جنس ثالث مجال عريض جدا.

القسم الثالث : الفسيفسائية

الفسيفسائية التجريدية

(عمق) نص فسيفسائي تجريدية

انور غني الموسوي

السكون جفن ناعس لهواء عاصفٍ لا يصلني منه سوى الهمس ، كضجيج الشمس وصوت لهيبها ، لا يصلني منه سوى نسمة ضوء ، الا تشعر بذلك ؟

لقد رحلتُ كمركبة غريبة نحو العمق ، نحو مرآة أرتني عالما براقا لجنيات الربيع و فراشاته ناعسة الجفون ، كل هذا ما كان ليكون لولا صخب رهيب يتربع أغصان حكاياتي الباردة.

أنظر الي ، أنا أقف هناك كطائر قطبي ، لا أنتظر شيئا ، فلقد اهدتني الرمال العاصفة وردة حمراء باسمة ، لقد ملأ عبقها النديّ مساماتي و زوايا روحي المسافرة . انظر الي يدي ، انها تحتفل ، أنا واثق انك تشعر بذلك.

هامش

الفسسيفسائية ترتكز على الترادف التعبيري ، اي مجموعة تعابير في نص واحد متميز عن بعضها الا انها تنطلق من فكرة محورية و تشابه تعبيري كبير ، محققة حالة تشبه الترادف اللظي و تكون تعابير النص و جمله و فقراته بشكل مرايا متجاورة تعكس صورة عميقة و فكرة موحدة ، و تكون التعابير متجهة نحو تلك الفكرة و القضية و الصورة العميقة الموحدة كما تتجه ازهار الشمس نحوها في كل حين.

و التجريدية ترتكز على استعمال اللغة و الالفاظ بشكل تعبيري غير معهود ، اي ليس لأجل نقل المعنى و توصيل الفكرة و الحكاية ، و انما لنقل الاحساس و الشعور ، و جعل المشاعر و الاحاسيس هي ما يتجلى بالالفظ و ليس المعاني و المغزى ، كتكون الالفاظ و الجمل كالوان المجردة من دون تشكل محاكاتي اي بشكل الوان في لوحة تجريدية تعتمد في تاثيرها على الاحساس و الشعور و ليس المحاكاة و المعنى .لا مشكلة أبدا في ان تصبح الافاظ و الجمل بهذا المستوى من التجريد ، و لقد نجحت تجارب عالمية و تجارب لي خاصة في ذلك.

هنا تجربة جديدة و معقدة ، وهي كيف يمكن تحقيق نص تجريد و الافاظ لا تحكي و لا تبين و انما تنقل الاحساس ، و في ذات الوقت يكون فسيفسائيا ، وهو نص يعتمد على الترادف التعبيري . و الجواب يمكن تبينه من خلال حقيقة ان الترادف الفسيفسائي غير منحصر في الترادف المعنوي و الفكري و الحكائي ، كما ان التعبير الأدب لا ينحصر بذلك بل لدينا التعبير التجريدي و الذي يحقق نظاما تعبيريا شعولايا احساسيا كما تحقق اللغة الحكائية نظاما تعبيريا معنويا حكائيا . و كما ان الترادف الفسيفسائي يكون بين التعبير المعبرة عن فكرة و حكاية

واحدة في الترادف المعنوي فانها تكون معبرة عن احساس و شعور واحد في الترادف التجريدي ، فتكون لغة المرايا هنا مرايا لاحساس و شعور واحدة يتجسد في التعابير و يتجلى في المرايا.

لو لاحظنا النص اعلاه (عمق) نجد ان كل فقرة تنقل و تجسد احساسا و شعورا واضحا و نجد ايضا ان الاحاسيس و المشاعر التي تتجسد في الفقرات متقاربة و تنمتمي الى مجال احساسي واحد . ان الفسيفسائية التجريدية تبين و بشكل صريح انه كما ان هناك حقولا دلالية و معنوية في اللغة فان فيها حقولا شعورية و احساسية . كما اننا سنكون امام وحدة نصية و ايقاعية و تناغمية جديدة و عميقة هي الوحدة الاحساسية الشعورية كما هو ظاهر في النص اعلاه.

مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

لا يوجد كتاب أدبي انتشر بشكل واسع و تجذر عميقا في ثقافات الامم كما كان لكتاب بنجاتنترا (Panchatantra) او الفصول الخمسة او ما يعرف بـ (كليلة و دمنة) ، و لقد ترجم الى اكثر من 200 ترجمة بستين لغة. (1)

سنتناول في دراستنا هذه مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب الفصول الخمسة (كلياة و دمنة) كأسلوب ادبي حقق مزايا للكتاب من حيث التناغم و الايقاع و الاقناع و التثقيف و العذوبة.

فصل : اطلالة على تأريح ترجمة كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

كتاب كليلة و دمنة هو ترجمة لكتاب هندي قديم اسمه بنجاتنترا ، لا يعرف مؤلفه ، و الذي ترجم لأول مرة من قبل طبيب هندي شاب اسمه برزويه تابيب Borzoyeh Tabib)
. (لقد تنقل الطبيب برزويه كثيرا في الهند بحثا عن عشبة طبية و نقل معه البنجاتنتر ، و ترجمه الى اللغة الفارسية البهلويةPahlvi)) و اسماه (كليلة و دمنة) و هذه انت أول ترجمة للكتاب (2) . و نسخة برزويه هذه مفقودة الآن (1. (

يقول مانوراما جافا (Manorama Jafa) ، انه لا يعرف بالضبط مؤلف و تاريخ تأليف البنجاتنترا ،و في الهند وحدها هناك 25 نسخة في بعضها يظهر اسم ويشنو شارما) Vishnu Sharma (كمؤلف. (3)

لقد تعددت نسخ كتاب البنجاتنتر او (الفصول الخمسة) المعروف بكتاب كليلة و دمنة ، ويُجمع الباحثون على أن الكتاب هندي الأصل، كتب باللغة السنسكريتيّة (هندو) في أواخر القرن الرابع الميلاديّ ، وأسمه بنجا تنترا . (2)

اضافة الى النسخة الشرق آسايوية المأخوذة عن اللغة الاصلية السنسكريتية (4) و نسخة انكليزية هي النسخة قبل الحديثة (pre-modern) مأخوذة عن نسخة ابن المقفع (5) ، فهناك نسخة انكليزية مترجمة عن الاصل الهندي بواسطة بنجوين (Penguin) في سنة (1993) تعتمد النص الشمالي الغربي ، و الثانية بواسطة اوليفيل) (Olivelle'sفي سنة (1997) تعتمد النص الجنوبي الأصلي ايضا وهي نسخة جامعة اكسفورد. (6)

من المعروف ان المصدر الاهم لكتاب (البنجاتانترا) الهندي هو كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع ،و الذي ترجم في سنة (570) الى اللغة السريانية بواسطة كاتب مسيحي يدعى بود (Bud) وقد اكتشفت هذه النسخة في مدريد و تركيا عام 1870(7) ، ثم بعد مائتي سنة في عام (750) ترجمه ابن المقفع الى العربية (1،2،8) . مع ان بعض المصادر تقول ان ابن المقفع ترجمها عن اللغة الفارسية البهلوية (9) ((Pahlavi ،و من ثم ترجم الى اللغات الغربية حتى صار الى النسخة الانكليزية بواسطة ثوماس نورث Sir Thomas) North ((10) . وهنا اشارات الى ان ابن المقفع قد اضاف على الكتاب (11) و سمى مؤلفه بيدبا ، بل ينسب الى ابن خلّكان ان الكتاب من وضع ابن المقفع (11،12) و تصرح عهود اللامي بان ابن المقفع (أضاف للكتاب رموزا حساسة كالعلاقة بين السلطان والمثقف و تأكيد مؤسسة القانون وشرح النتائج الخطيرة المترتبة على تقريب بطانة السوء , ومن اهتمام ابن المقفع على مبدأ " عدم العقاب على التهمة " نرى أنه أضاف إلى كتاب كليلة ودمنة بابا باسم (باب الفحص في أمر دمنة) وأضاف قصتين مضمونهما يشير لشناعة أن يعاقب السلطان على الظن فإن الدم عظيم (12) . و هناك من يقول ان برزويه تابيب نفسه

قد اضاف على الكتاب الاصلي قصصا من الاساطير الهندية (1،11) . و لقد ظهرت ترجمة انكليزية عن النسخة الهندية الاصلية بواسطة اكرتون (Edgerton) و تعرف بالسنخة الحنوبية) (5) . و في (1990) نشرت نسختان باللغة الانكليزية لكتاب البنجاتانترا ، الاولى بواسطة بنجوين , الثانية بواسطة اوليفيل كما اسلفنا ذكره.

ان هذه الاشارات و الحقائق تدعو الى ضرورة المقارنة التأليفية و الأدبية بين نسخة ابن المقفع و النسخ الباقية المترجمة عن الأصل الهندي لأجل تبين الحال و دعوى الاضافات التي تنسب الى ابن المقفع . يقول جهاد فاضل (ويبدو أن إدعاء ابن المقفع نقل الكتاب عن الفارسية لم يَخْفَ على الأقدمين فأين عمر الكلبي المتوفى عام ٤٠٠ هجرية قال إن ابن المقفع لم ينقل الكتاب عن الفارسية، وأنه نسبه إلى الفرس لغايات في نفسه إبان الصراعات الشعوبية بين العرب والعجم. كما ذكر ابن عمر اليمني صراحة أن الكتاب من «وضع» ابن المقفع، وأن مصادره متعددة، وأن هذا الأمر كان صنيع غيره من الكتاب.)(13)

فصل في الفسيفسائية و لغة المرايا

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري (14)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائية.(15)

تعكس الفسيفسائية في السرد الميل التناغمي الايقاعي لدى المؤلف ، و بعناصرها النصية تحقق ايقاعا نصيا و تناسقا عميقا بنظام موسيقي فكري وهذا من أهم صفات العذوبة و الجذب في النص الفسيفسائي.

فصل : مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب كليلة و دمنة (الفصول الخمسة (البنجابانترا))

ان مظاهر الفسيفسائية بارزة و متجلية في نصوص كليلة و دمنة كثيرة ، بل يمكن القول كما سيتبين ان تأليف الكتاب و بناء نصوصه قائم على التعابير المترادفة و لغة المرايا و الفسيفسائية . و سنتتبع تلك المظاهر في فصول من الكتاب تمثل نموذجا لذلك الاسلوب الأدبي . و النسخة التي سنعتمدها هي نسخة موقع(16) (Kutup PDF)

1 -الفسيفسائية الاسلوبية في اسلوب القناع و الرمزية العكسية

الفسيفسائية الاسلوبية تحققها عناصر نصية اسلوبية ، تتجه نحو غايات معنوية موحدة ، محققة نظاما من التناغم و الايقاع الشكلي في النص . ان الكاتب يصرح بالايحائية و التعبيرية في مقدمة الكتاب (صفحة9) حيث يقول الملك للفيلسوف بيدبا (قد احببت ان تضع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك يكون ظاهره سياسة العامة و تأديبها و باطنه اخلاق الملوك و سياستها للرعية .) فان التمييز بين الظاهر و الباطن انما هو صيغة اخر للايحاء و الرمزية . و في المقدمة ايضا صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به).

ان مثل ذلك التقريب و التذليل يكون ببناء تقابلي بين الظاهر و الباطن التعبيري و البنائي ، فيكون هناك علاقة عرضية بين اللغة العالية و اللغة القريبة . اتخاذ اسلوب القناع منهجا و تبنيه مع الرمزية العكسية باستعمال القريب و المألوف للتعبير عن العالي و البعيد و غير المألوف . بهذا الاسلوب حقق النص تناغما عميقا و هيئة ايقاعية تشكيلية ، بتعابير مترادفة متجهة نحو مقاصد وغايات اسلوبية موحدة.

2 -الفسيفسائية الموضوعية بقصد الحكمة باطنا و التسلية ظاهرا.

ان الكتاب مليء باشارات و دلائل تدل على ان الكتاب وضع للحكمة في باطنه و للتسلية في ظاهره ، و ان نصوصه جميعها جرت وفق هذا القصد و الغاية . في المقدمة صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق

لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به).

ان من اهم الفوائد التي تحققها الفيسفسائية الموضوعية اضافة الى تناغم و ايقاع عميق في قبال التاغم و الايقاع الشكلي في الاسلوبية ، هو تحقق وحدة موضوعية للنص . بهذه الوحدة مع تنوع النصوص و افادتها تتحق فسيفسائية بعتابير مترادفة من هذه الجهة ، حيث ان للترادف التعبيري مراتب بحسب الخصوص العموم و الجنس و النوع.

3 –التناص الداخلي في الفسيفسائية الموضوعية

دوران النصوص حول مواضيع و اهداف معنوية موحدة و بترادف التعابير ، يتحقق تناص داخلي قصدي ، محققا تناغما و ايقاعا فكريا خفيا . و من الواضح عند التأمل ان غالبية النصوص و الكتب التي تشتمل على رسالة و دستور و غايات فكرية معينة تكون متصفة بالتناص الداخلي و الترادف التعبيري ، بل ان في بعض الأحيانا نجد تكرار عبارات بعينها و

تماثل نصي في بعضها . التناص الداخلي هو ملازم حتمي للترادف التعبيري و الفسيفسائية الموضوعية ، لان الاختلاف التعبيري انما يكون بزيادة و نقصان تعبيري مع الحفاظ على المشترك القصدي و المعنوي كما نلاحظه في الفقرات السابقة في الغرض من تحرير الكتاب .

4 -مظاهر الترادف التعبيري

الترادف التعبيري أحد اشكال لغة المرايا و الفسيفسائية النصية ، بان تكون تعابير مختلفة تدل و تنتهي الى مقاصد موحدة و نجد هذا الاسلوب في مواضع كثيرة من الكتاب منها في باب الاسد و الثور : ففي نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة نجد:

أ – النظام الفسيفسائي الاول

1. في (صفحة 27)(كان في ارض دستاوند رجل شيخ و كان له ثلاثة بنين ،فلما بلغو اشدهم اسرفوا في مال ابيهم و لم يكونوا احترفوا حرفة يكسبون لانفسهم بها خيرا .)

1. صفحة 27(اما الاربعة التي احتاجها في درك هذه الثلاثة فاكتساب المال من احسن وجه يكون ، ثم حسن القيام على ما اكتسب منه ، ثم استثماره ، ثم انفاقه فيما يصلح المعيشة)

2. صفحة 27 (فمن ضيع شيئا من هذه الاحوال لم يدرك ما اراد من حاجته ؛ لانه ان لم يكتسب لم يكن مال يعيش به ، وان هو كان ذا مال و اكتساب ثم لم يحسن القيام عليه اوشك المال ان يفنى و يبقى معدوما.

نلاحظ هنا ثلاثة تراكب تعبيرية تتجه و تسعى نحو غايات و مقاصد معنوية موحدة .و في نظام فسيفسائي اخر نجد:

ب– النظام الفسيفسائي الثاني

1. صفحة 27 (و ان هو وضعه و لم يستثمره لم تمنعه قلة الانفاق من شرعة الذهاب.

1. صفحة 27 (كالكحل الذي لا يؤخذ منه الا غبار الميلثم هو مع ذلك سريع فناؤه)

2. صفحة 27 (ثم لا يمنع ذلك ماله من التلف بالحوادث و العلل التي تجري عليه)

3. صفحة 28 (كمحبس الماء الذي لا تزال المياه تنصب فيه فان لم يكن مخرج و مفيض و متنفس يخرج الماء منه بقدر ما ينبغي ، خرب و زال و نزّ من نواح كثيرة ، و ربما انبثق البثق العظيم فذهب الماء ضياعا.

و ايضا في نفس النص نجد نظاما فسيفسائيا اخر

ج- النظام الفسيفسائي الثالث

1. صفحة 28 (فعالجه الرجل و اصحابه حتى بلغ منهم الجهد فلم يقدروا على اخراجه فذهب الرجل و خلف عنده رجلا يشارفه لعل الوحل ينشف فيتبعه بالثور ، فلما بات الرجل في ذلك المكان تبرم و استوحش ، فترك الثور و التحق بصاحبه ، فاخبره ان الثورة قد مات)

1. صفحة 28 (قال له : ن الانسان اذا انقضت مدته و حانت منيته فهو و ان اجتهد في التوقي من الامورلتي يخاب فيها على نفسه الهلاك لم يغن ذلك عنه شيئا و ربما عاد اجتهاده في توقيه و حذره وبالا عليه)

2. صفحة 28 (لما سار غير بعيد اعترض له ذئب من احد الذئاب و اضراها فلما رأى الرجل ان الذئب قاصد نحوه خاف منه و نظرا يمينا و شمالا يجد موضعا يتحرز فيه من الذئب فلم يرى الا قرية خلف واد، و رأى الذئب قد ادركه ، و القى نفسه في الماء وهو لا يحسن السباحة ، و كاد يغرق لولا ان ابصر به قوم من اهل القرية ، فتواقعوا لاخراجه فاخرجوه ، وقد

اشرف على الهلاك ، فلما حصل الرجل عندهم و امن من غائلة الذب ، راى على عدوة الوادي بيتا مفردا ، فقال ادخل هذا البيت فاستريح فيه ، فلما دخله وجد جماعة من اللصوص و قد قطعوا الطريق على رجل من التجار، وهم يقتسمون ماله و يريدون قتله ، فلما راى الرجل ذلك خاف على نفسه و مضى نحو القرية ،فاسند ظهره الى حائط من حيطانها ليستريح مما حل به من الهول و الاعياء ، اذ سقط عليه الحائط فمات.

و في هذا الباب ايضا نظاما فسيفسائيا أخر

8. النظام الفسيفسائي الرابع

1. صفحة 28 (قال دمنة لأخيه كليلة : يا أخي ما بال الأسد مقيما مكانه لا يبرح و لا ينشط ؟ قال له كليلة ما شأنك أنت و المسألة عن هذا)

1. صفحة 28 (لسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك و النظر في أمورهم فأمسك عن هذا)

2. صفحة 28 (من تكلف من القول و الفعل ما ليس من شأنه أصابه ما أصاب القرد من النجار)

3. صفحة 29 (ان قردا رأى نجارا يشق خشبة بين وتدين ، وهو راكب عليها ،فاعجبه ذلك ،ثم ان النجار ذهب لبعض شأنه ، فقام القرد و تكلف من ليس من شأنه ، فركب الخشبة و جعل ظهره قبل الوتد و ظهره قبل الخشبة ،فتدلى ذنبه بالشق ،فنزع الوتد فلزم الشق عليه فخر مغشيا عليه فكان ما لقي من النجار من الضرباشد مما اصابه من الخشبة)

و ايضا في هذا الباب نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة.

هـ - النظام الفسيفسائي الخامس

1. صفحة 29 (ان كل من يدنو من الملوك ليس يدنو منهم لبطنه ، و انما يدنو منهم ليسر الصديق و يكبت العدو)

1. صفحة 29 (ان من الناس من لا مروءة له وهم الذين قرحون بالقليل و يرضون بالدون كالكلب الذي يصيب عظما يابسا فيفرح به ، و اما أهل الفضل و المروءة فلا يقنعهم القليل و لا يرضون به دون ان تسموا نفوسهم الى ما هم أهل له)

2. صفحة 29 (كالأسد الذي يفترس الأرنب فاذا رأى البعير تركها و طلب البعير)

3. صفحة 29 (الا ترى ان الكلب يبصبص بذنبهحتى ترمى له الكسرة ، و ان الفيل المعترف بفضله ووقوتهاذا قدم اليه علفه لا يعتلفه حتى يمسح و يتملق له)

4. صفحة 29 (فمن عاش ذا مال و كان ذا فضل و افضال على اهله و اخوانه فهو و ان قل عمره طويل العمر ،و من كان في عيشه ضيق و قلة و امساك على نفسه و ذويه فالمقبور احيا منه)

و فيه ايضا نظام فسيفسائي اخر ، و في الحقيقة نصوص الكتاب كلها مبنية و قائمة على هذا النظام بلغة المرايا و الترادف التعبيري و الفسيفسائية ، و هذا الاسلوب له مبرراته لان غرضه طرح الفكرته و تأكيدها و ترسيخها و حمل القارئ اليها و اقناعه بها ، وهذا شأن الخطابات التثقيفية و الاقناعية و التي يرتجى منها الاعتقاد و الاعتناق ، فهذا الكتاب كان الغرض منه الاقناع و التثقيف بالحكمة و باسلوب التاكيد و الترسيخ و التجلي و تعدد جوانب الطرحو وجه الفكرة.

و- النظام الفسيفسائي السادس

1. صقحة 30 (لو دنوت منه و عرفت اخلاقه لرفقت في متابعته و قلة الخلاف له)

1. صفحة 30 (اذا اراد امرا هو في نفسه صواب زينته له و صبرته عليه ، و عرفته بما فيه من النفع و الخير ،و شجعت عليه و على الوصول اليه ،حتى يزداد به سرورا ، و اذا اراد امرا بما فيه الضر و السين ، اوقفته على ما في تركه النفع و الزين)

2. صقحة 30 (ان الرجل الاديب الرفيق لو شاء ان يبطل حقا اويحق باطلا لفعل)

3. صفحة 30 (كالمصور الماهر الذي يصور في الحيطان صورا كأنها خارجة و ليست بخارجة ، و أخرى كأنها داخلة و ليست بداخلة)

و ايضا في الباب نظام فسيفسائي رائع جدا:

ز- النظام الفسيفسائي السابع

1. الصفحة 30 (ان كثرة الأعوان اذا لم يكونوا مختبرين ربما يكون مضرة على العمل)
1. الصفحة 30 (ان العمل ليس رجاؤه بكثرة الأعوان و لكن بصالحي الأعوان)
2. الصفحة 30 (مثل ذلك مثل الرجل الذي يحمل الحجر الثقيل فيثقل به نفسه و لا يجد له ثمنا)
3. الصفحة 30 (و الرجل الذي يحتاج الى الجذوع لا يجزئه القصب وان كثر)

على هذا المنوال و بهذا البناء الفسيفسائي تجري باقي الكتاب و نصوصه ، ما يدلل على ان هذا الكتاب التثقيفي قائم على هذا الاسلوب . و بالتتبع يمكن ملاحظة ان هذا الاسلوب هو الاسلوب السائد في الخطابات التثقيفية و الاعتقادية.

ان لغة المرايا و الفسيفسائية اضافة الى تحقيقها الوحدة الموضوعية و الايقاع و التناغم ، فانها تدلل على المستوى العالي لخيال المؤلف و على عبقريته اللغوية ، و امكاناته العالية ، اذ انها اقتناص للتماثل و التقارب العميق بين الصور ، انها اكتشاف و تبين الوحدة بين كيانات ملونة

مختلفة . كما ان متابعتها تكشف عن المقاصد الحقيقية و العميقة للامثال و النصوص و ما اراد المؤلف ايصاله الى القارئ في هذا الكتاب

الخلاصة

من خلال ما تقدم و الذي يعكس الاسلوب العام و البناء الذي قامت عليه نصوص الكتاب ، يظهر واضحا ان هذا الكتاب وهو كتاب حكمة و اقناع و تثقيف قائم على لغة المرايا لأجل اكبر قدر من بيان الفكرة و تجليها و متعمد على الترادف التعبيري لتتعد اوجه الطرح و يترسخ القصد في وغي القارئ ببناء فسيفسائي يشتمل على الايقاع الفكري و الموضوعي و التناغم الاسلوبي و العذوبة في الطرح ، يكشف المقاصد و الغايات الحقيقية للامثال و القصص و النصوص التي فيه . وهذا الاسلوب الفسيفسائي التاغنمي و الثري و الاقناعي كان من اهم أسرار ثراء الكتاب و جودته.

المصادر

1. http://www.arabacademy.com/arabic-blog/arabic-books/kalila-wa-dimna/ 2013

1. Wikipedia

2. Manorama jafa http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_998358_po_2004-11-jafa-e.pdf?contentNo=2

3. Kalilah and Dimnah; or, The fables of Bidpai; being an account of their literary history, p. xiv

4. Vijay Bedekar, History of the Migration of Panchatantra, Institute for Oriental Study, Thane

5. Rajan (1993), Olivelle (1997), Olivelle (2006).

6. Tarquin Hall[dead link] "Review: Colin Thubron, Shadow of the Silk Road, London: Chatto & Windus, 2006, New Statesman, 25 September 2011, Review includes description of how some of the monks likely traveled in ancient times.

7. - Knatchbull 1819

8. - encyclopedia

9. Jacobs 1888

10. كليلة ودمنة.. من تأليف ابن المقفَّع أمْ بيدبا الهندي؟جمال بن جويرب المهيري ؛ البيان 201

11. عهود اللامي ؛ شيطنة المعارِض، سيرة ابن المقفع نموذجا ، المقال 2012

12. جريدة الرياض 2011 لماذا قُتل ابن المقفع؟ جهاد فاضل

13. د انور غني الموسوي ، لغة المرايا و الفسيفسائية ، مجلة تجديد 2015

14. د أنور غني الموسوي ؛ لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان ؛ جريدة دنيا الرأي 2015

15. http://www.kutubpdf.net/download.html?did=294

اسلوبيات النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .(أنور الموسوي 2015)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي (أنور الموسوي 2015).

الشاعر كريم عبد الله يكتب نصوص فسيفسائية تبلغ غاياتها المعيارية و الجمالية ، بشكل الترادف التعبيري ، كما انه سبّاق في هذه التجربة الادبية المغايرة للمألوف.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما (2015)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1 -خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2 -حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3 -بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4 -ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5 -تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ,

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود

عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (تحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1 -بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2 -أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3 -أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4 -ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5 -فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1 -مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

2 -مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3 -كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟.

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1 -فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2 -أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3 -فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

4 -أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ,

5 -ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ,

6 -إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ,

7 –لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

النص : خلف أبوابك نحتمي دائما

كريم عبد الله

)لغة المرآيا والنصّ الفسيفسائي(

خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك , ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف , بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور , حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ , أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات . أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ , أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا , تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ , فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي . مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ

يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟! مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟ كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ . ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل , أيّتها الساكنةُ في سواقي الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ , ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ , إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ , فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة , بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر , لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

)العمياء(

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

- لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ هي نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة.

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم.

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة.

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

1 –البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق.

2 –انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم.

3 –ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا.

4 –لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ،كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ،كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي .

لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان

المعهود في اللغة و استعمال الالفاظ ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اي ان لكل معادل كلامي هناك عامل لغوي تعبيري . و نقصد بالعامل التعبيري النهاية التعبيرية و المقصود المعنوي او الجمالي العميق الذي يراد نقله بالكلام الى المخاطب ، و المعادل التعبيري هو الصيغة الكلامية التي تستخدم للتعبير عن العامل التعبيرية و نقله الى المخاطب.

في لغة المرايا هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .فلغة المرايا و فسيفسائية النص لها شكلان الاول الترادف التعبير بان تعابير

مختلفة تدل على مراد واحد و الثاني الاشتراك التعبيري بان تعبير مختلفة تدل على مرادات مختلفة بالضبط كما هو الحال في الترادف و الاشتراك اللفظي الا ان ما لدينا هنا ليس الفاظا مفردة و انما تعابير و عبارات و جمل.

نماذج ناضجة من لغة المرايا و الفيسفسائية التعبيرية بالشكل الاول اي التناص الداخلي نجدها في كتابات للشاعر كريم عبد الله و الدكتور انور غني الموسوي . و هنا نجد ملامح الشكل الثاني (الاشتراك التعبيري) في نص (حوار الصدى و المرآة) حيث ان تعابير و معادلات تعبيرية متقاربة تشير الى دلالات و عوامل تعبيرية متباعدة.

لقد بينا في مواضع عدة انه كما ان للمؤلف غاياته و للقارئ غاياته في النص ، فان للنص غاياته و للغة غاياتها ، و مع ان الاختيارية و القصدية موجودة من قبل المؤلف الا ان طبيعة القاموس العنواني كان مما فرضه النص ، فعبارة (حوار الصدى و المرآة) هو تبني قاموسي بالفاظ ترجع كلها الى لغة المرايا و الاشرتاك التعبيري الفسيفسائية ، اذ ان لغة المرايا هي حوار تعبيري بين عبارات و جمل ، و هي صدى ما يكون بالمرآة التعبيرية بين العوامل العميقة و المعاني و التعابير و المعادلات النصية.

ان تكرار لفظي (الصدى و المرآة) و في وضع او بناء بدلالات مختلفة يحقق شكلا متميزا من لغة المرايا و الفسيفسائية ، حيث ان الفسيفسائية متقومة بالتقابل و التناغم و التناسق الذي يعكس صورا مختلفة و جهات مختلفة ، وهو استخدام هندسي و تقني ابداعي و مختلف للغة.

النص يعتمد لغة رمزية و تعبيرية عالية ظاهرة جدا ، و بنسق و مستوى واحد وهكذا البناء الاسلوبي الموزع باتقان على مقاطع النص ايضا حالة تكرارية تعطي فسيسفائية للنص . و ايضا من المراتية الاسلوبية هو طبيعة الخطاب الذي يصدر عن اطراف الحوار ، فان عبارات الصدى متقاربة في زمنيتها و قاموسيتها و اسلوبها و كذلك عباراة المرآة متقاربة في زمنيتها و اسلوب حكايتها و خطابتها ، وهذه ايضا فسيفسائية نصية خطابية . ان ما يحصل بواسطة تلك

العناصر هو احداث نظام متناسق متناغم موسيقي الا انه بدلالات مختلفة ، وهذا يختلف عن غيره من الانظمة التناغمية . و ايضا من عناصر الفيسفسائية في النص هو الثيمة ، فان خطاب الصدى يتمحور حول ثيمة خاصة من الرغبة و الحيرة و البحث و كذلك خطاب المرآة ايضا يتمحور حول ثيمة خاصة من اليقين و المعرفة و البيان.

1 -الصدى (" أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ الموْجِيِّ،\ وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،\ شُحُوْبَ الرِّيْحْ."

2 -الصدى (أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛\ أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ".)

3 -الصدى (أَتَكاثَرُ خَلْفَ ضَياعِي؛\ كُلِّي طُرُقٌ تَتَدَحْرَجُ في اللَّحَظاتْ.\ لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ)

4 -الصدى (لا أَعْرِفُنِي، \ لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،\ أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ".)

1 -المرآة (وكانَ يُجاسِدُ نَجْماً يَبْكِي، \ وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَى.\ كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ)

2 -المرآة (" هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ \ مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَهُ!؟ \ وَيَقُوْلُ بِوَحْيِ النَّهْرِ يَنابِيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيّ، \ يَقُوْلُ هَواءً لا يَخْنُقُهُ،)

3 -المرآة (هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟ \ هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بِوُضُوْحِهِ،\ أَمْ وَهْماً يَتَجَمْهَرُ في الصُّدْفَةْ،)

4 -المرآة (لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ". \"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ \يُقْرَأْ".)

من الواضح جدا التقارب الزمني و الخطابي و الثيمي في عبارات الصدى و كذلك الشيء نفسه في عبارات المرآة . و باللغة الرمزية و التعبيرية و بما تقدم من تقنيات نجد ان النص قد كتب بتقنية عالية و بلغ اهدافه التعبيرية و حقق نظاما نموذجيا من لغة المرايا و النص الفيسفسائي.

النص

) –حِوارُ الصَّدَى والمِرْآة– (

عصام سلمان

****

-I-

)صَدَى:(

"أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ الموْجِيِّ،

وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،

شُحُوْبَ الرِّيْحْ."

)مِرْآةْ: (

"كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ،

وكانَ يُجاسِدُ نَجْماً يَبْكِي،

وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَى.

كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ

وَيَسْكُنُها ظِلاً ظِلاً وَحِجابْ.

وَيُنَيْزِكُ كُلَّ كَلامِهِ حِيْنَ تُكاشِفُهُ المِرْآةُ

بِعُرْيِ الشَمْسِ، وَعاداتِ الشُطْآنْ."

****

-II-

)صَدَى:(

"أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛

أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ."

)مِرْآةْ:(

"هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ

مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَهُ!؟

وَيَقُوْلُ بِوَحْيِ النَّهْرِ يَنابيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيّ،

يَقُوْلُ هَواءً لا يَخْنُقُهُ،

وَصَدًى لا يَرْجِعُ مَكْسُوًّا بِغُبارِ البَوْحْ.

يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ لَيْسَ وَحِيْداً يَعْبُرُ ذاكِرَةَ المَوْتْ.

يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ لَيْسَ المَوْتْ."

****

-III-

)صَدَى:(

"أَتَكاثرُ خَلْفَ ضَياعِي؛

كُلِّي طُرُقٌ تَتَدَحْرَجُ في اللَّحَظاتْ.

لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ

وأَزْمِنَةٌ تَغْرَقْ."

)مِرْآةْ: (

"هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟

هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بِوُضُوْحِهِ،

أَمْ وَهْماً يَتَجَمْهَرُ في الصُّدْفَةْ،

يَتَظاهَرُفِي حَشْدٍ مِنْ أَجْنِحَةٍ وَنُجُوْمْ!؟

هَلْ كانَ كَثافَةَ هَذا البَرْقِ، لَطافَةَ هَذِيرالتُّرْبَةْ،

أَمْ رَمْزاً يَنْحَلُّ إِذا أَوْضَحْ"!؟

****

-IV-

)صَدَى:(

"لا أَعْرِفُنِي،

لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،

أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ."

)مِرْآةْ: (

"لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ."

"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ

يُقْرَأْ."

القسم الثالث : اللغة المتموجة و النثروشعرية

اللغة المتموجة و النثروشعرية

ان غاية قصيدة النثر و منتهاها هو تحقيق حالة الشعر الكامل بالنثر الكامل . حيث يتجلى الشعر في قلب النثر .و ينبثق الشعر من رحم النثر . حيث يشخص الشعر الكامل من وسط النثر الكامل.

ونقصد بالكامل هنا ما يبلغ اقصى درجاته و منتهاه و غاياته ، فالشعر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات الشعرية و مظاهرها و غاياتها و النثر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات النثرية و مظاهرها و غاياتها . و لا ريب ان النص و الكيان الذي يجمع هذين الامرين – اعني الشعر الكامل و النثر الكامل – هو غاية قصيدة النثر و منتهاها.

ان هكذا لغة لا تكمن اهميتها في الغاية الفنية المذكورة – اعني كونها غاية قصيدة النثر– بل انها تحقق اللغة القوية التي تصل الى قلب و وجدان كل قارئ مع محافظتها على فنيتها و شعريتها . و من المعلوم ان هكذا لغة كانت و ما زالت هاجسا و غاية للأدب و الادباء.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائدة بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما

يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل.

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة.

ان العامل الاهم في تبين درجات تموج اللغة هو الانحراف اللغوي و السردية و الحقل الدلالي ، في النص الاول (سفر) لا نجد انحرافا كبيرا والسردية بسيطة مع بوح جلي و الحقول الدلالية متقاربة فاللغة تعتمد على لمسة شعرية خفيفة بشعرية هامسة . في النص الثاني (ألم) الانحراف النصي عالي مع سردية آسرة تخلق عالما خاصا بالنص (العالم النصي الموازي) معقد في نظام حقوله الدلالية . في النص الثالث (رحلة) نجد الانحراف العميق و التعبيرية المفهومية ، برمزية تعبيرية واضحة و حقول دلالية متباعدة . و يمكن ملاحظة كيف ان التصاعد في شعرية النصوص يرافقه تصاعد في نثريته محققة حالة التوافق النثروشعري عكس ما هو متوقع في غير ذلك من كتابات التي يطغى عليها التضاد النثروشعري.

النص الاول (سفر)

)لغة متموجة ببوح عال و لمسة شعرية هامسة(

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة . أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير . أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه مطلقا ، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها ، فلقد مليء قلبي حزنا.

سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، أجمع حكايات الظل ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبّة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام.

سأنظر الى وجه الزمن ببرود ، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية ، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها ، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة.

هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية ، و الاضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة.

النص الثاني (ألم)

)لغة متموجة بانحرافية شعرية و سردية قوية (العالم النصي الموازي) (

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة.

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة.

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةُ مؤكدة . نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة.

النص الثالث (رحلة)

)لغة متموجة بتعبيرية مفهومية عميقة ناقلة للاحساس (الرمزية التعبيرية)(

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة.

لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور.

احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة قش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.

سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي

تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.

عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران ،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي

التضاد و التوافق النثرو شعري ، نصوص حسن المهدي نموذجا

تمهيد

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و

التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

نظام التضاد النثروشعري

النص : (ورقة)

)على اجنحة الهوى

حملت الهوى

....

حين رفرف بجناحيه

ليغادر الشجرة

سقطت ورقه ... خضراء باردة

اطفأت الجوى.........

....

ربما كانت تلكم .. من ورق الجنة

نسياها ابواي هناك

....

.....

فكيف زاغ.....

الهوى....

من

........الهوى..... ...

يا لقلبها

اقسى .. من .. الصخر(.

اضافة الى التقنيات الشكلية و التوزيع و الفراغات و التشطير و كلها من الاسلوبيات التي لازمت الشعر الصوري و وظفت في تحقيق غايات النص الشعري من حيث التركيز على المزايا السمعية و البصرية للكتابة الشعرية ، فانا نجد في النص تركيزا و اعتمادا على الصورة الشعرية و المجاز . و اضافة الى الصورية الواضحة في تراكيب النص ، فان اسلوب تأجيل البوح ، و الممانعة التوصيلية ، و السكوت و الاخفاء ايضا واضحة . كما ان التراكيب العالية و البدايات المفاجئة و النهايات المفاجئة كل ذلك يرفع من شعرية النص و يضعف نثريته ، بحيث انك لا تجد تجل لأي ظاهرة نثرية في النص و في هذا تجل واضح و ظاهر لنظام (التضاد النثروشعري).

نظام التوافق النثروشعري

النص : (ذكراها)

)انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس ، وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه ..وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم

المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها والمعلمة بتواريخها الفارسة نسي ان يحفظ ارقامها السرية..اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .. اتراه يشم ما لا اشم ويرتقي يجمع شتات خيول فطست في حروب قديمة محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه .

..دعها يامجنون .. يامجنون دعها .. دعها وانزل اشرعتك عن صواريها فلم يعد في البحر متسع لسفن بلا اجنحه(.

اولاً لا بد من الاشارة الى أمرين : الاول ان هذا النص المبهر يحقق غايات النص الكامل من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، فانه قد تكامل في فنيته و في عناصر الجمال الادبي و في رسالته و خطابه وهذا ظاهر جدا . الامر الثاني ان حسن مهدي في كتاباته السردية التعبيرية يجيد اللغة المتموجة و لديه نزعة نحو التراكيب السريالية بشكل رمزي و بوحي من دون تجريد . وهذا النص مثال لهذه اللغة و تلك التطعيمات السريالية.

لقد بينا في موضع سابق ان التناوب بين التوصيل و الايحاء يحقق اللغة المتموجة و التي تحقق نظام تزامن التجلي الظاهر للنثر و الشعر في النص وهذه هي العتبة الاولى لتجاوز حالة التضاد بينهما . وهنا سنبين نماذج محورية طاغية قد لونت و انتجت المزاج العام للنص و تحكمت في مظهره النهائية بلغة متموجة.

)انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس(

)وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار(

)جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه(

)وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة(

)فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض(

)محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه(.

من الواضح التموج التعبيري ، و تناوب التوصيل و الواقعية و الايحاء و الرمزية و الخيالية و التطعيمات و التوظيفات السريالية وكسر المنطقية و التوقع ، محققا لغة متموجة تتميز بالعذوبة و السلاسة.

و بتقنيات السردية التعبيرية حقق النص نفوذا الى نفس القارئ و نقله الى النص ، و بعد كسر حالة التضاد يعمد النص من خلال ترسيخ النفوذ في نفس القارئ و نقله الى النص مع الفنية العالية بالمجاز و الانحراف اللغوي و الرمزية و الايحائية بسلاسة و عذوبة توفرها السردية التعبيرية يكون الطريق ممهدا لحالة التوافق النثرو شعري.

مظاهر نظام التوافق النثروشعري

تتبين و تبرز ملامح نظام التوافق النثروشعري من خلال تتبع التقنيات النثرية و الشعرية في النص ، فنجد انها ليست فقط تتزامن و لا تتضاد ، و انما تتوافق و تتناسب طرديا في تطورها و صعودها ، بحيث ان حالة العلو و التصاعد الشعري لا يلازمه ضعف في النثرية بل على العكس فان النثر ايضا يتصاعد و يتطور معه . ان اهم ما يحققه نظام التوافق النثروشعري هو طرح المادة

الادبية عالية المستوى بشكل سلسل وعذب وهذا ما سيساعد على اعادة الناس الى الادب بعد القطعة التي سببتها الحداثة الادبية.

من المظاهر البارزة لحالة التوافق النثروشعري هو تناسب شدة العبارة الشعرية مع شدة العبارة النثرية و من صورها الواضحة شدة الانزياح اللغوي مع شدة السرد والنفوذ و السلاسة . ونجد في هذا النص ان الشاعر حسن المهدي قد طرح مادة ادبية عالية المستوى بتقنيات معاصرة ، طرحها بشكل سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ بيسر.

ففي مقطع (أنا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

من الواضحة التقنيات الشعرية العالية من ترميزات و ايحاءات و انحرافات لغوية و فردية تعبيرية ، الا ان الشاعر طرحها بشكل سرد سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ و يحضر القارئ الى النص.

بالسرد الواضح و الحوارية يمرر شاعر السردية التعبيرية شعره عالي المستوى بشكل عذب و سلس يقول حسن المهدي

)وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة بعضها (

نلاحظة عبارة (ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها) فانها عبارة شعرية عالية جدا ، و لو انها القيت هكذا لوحدها لأحتاجت الى معالجات ذهنية و تخيلية لاجل تحصيل توافق قراءاتي لها ، لكن وسط العبارة السردية المتقدمة فانها جاءت

ضمن عملية سردية نثرية عالية ايضا محققة السلاسة و العذوبة بدل الجفاء و التجافي . وحالة التناسب الطردي التطوري بين الشدة الشعرية و الشدة النثرية في هذه العبارة تحقق نظام توافق نثروشعري جلي . يقول الشاعر ايضا

)اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض(.

نلاحظ التركيب الفذ في هذا المقطع الذي بدأ بتوصيلية مباشرة تبلغ حد الحكاية و الواقعية ، الا انها تتصاعد و تنتهي بعبارة شعرية عالية المستوى من حيث الانحراف و الايحاء و الخيالية . هذا التركيب المحقق لنثرية شديدة مع شعرية شديدة هو صورة واضحة للتوافق النثروشعري.

لا بد من الاشارة الى ان علو و تطور نظام التوافق النثروشعري لا يعني ان نظام التضاد النثروشعري و الذي قام عليه الشعر الصوري لمئات السنين يخلو من الجمالية ، لان هذا كلام فارغ بل ان نظام التضاد النثروشعري له جماليته ، بل له فكره و تنظيراته التي ليس من السهل التخلي عنها عند الكثيرين ، لكن و من خلال الواقع الذي لا ريب فيه ان نظام التوافق النثروشعري يحقق تجربة ادبية و اضافة ادبية بالغة الاهمية و العلو و التطور من حيث الانجاز الانساني .كما انه من المفيد الاشارة الى ان تلك الدرجة من التجلي و الوضوح لنظام التوافق الشعري يبعد تحققه من دون سردية تعبيرية و لغة متموجة ، و ان تجلي التجربة المعينة و درجتها مهمة جدا في الأدب ، اذ بالامكان ان نجد شيئا من التجربة المعينة في كثير من الاعمال ، الا ان التجلي الاعلى و الاقصى لا يكون الا في اعمال معينة مع القصدية فيها ، هكذا هو الحال في نظام التوافق النثروشعري فانه يمكن تتبعه و العثور على شيء منه في اعمال كثيرة و باشكالها الادبية المختلفة الا ان تجليه الاقصى و الاعلى لا يكون الا في السردية التعبيرية .

السردية التعبيرية و اسلوبياتها

1 -ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي

للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة.

2 –السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في

القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

3 –اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري

بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و

بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ،

لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

4 –التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين

التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

5 –اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين

النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

6 –اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين

المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك . وهنا نماذج من تدجين المجاز و وقعنته في كتابات سردية تعبيرية(1)

في نص (رسام) للشاعر و القاص فريد قاسم غانم

)في جنازتِهِ الأخيرة، التي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارة وقاطعَها سدَنةُ المعابد، خرجتْ من عينيْهِ شتلتا عبّادِ الشّمس، وحرَثَتْ جبينُهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الاصفرار، (....

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان كيف ان المقطع التوصيلي السردي في بداية النص حمل القارئ و هيأه و ساعده على الوجود و التعايش مع النص و تقبل المجازات و الانزياحات التالية بيسر ودون غرابة كبيرة مع النص غرائبي و سريالي . فان القارئ بعبارة (في جنازته الاخيرة ....،) التوصيلي جاء فعل (خرجت من عينيه شتلتا عباد الشمس) المشتملة على الانزياح و المجاز

، الا انها و بفعل السردية التعبيرية لبست ثوبة الواقعية و الحقيقية رغم فنيتها الكبيرة و مجازيتها العالية . هكذا تحقق السردية التعبيرية لغة قوية عالية الفنية و عالية التأثير.

و في نص كرنفال شمس للدكتور انور غني الموسوي

)هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة .. ....(

هنا اللغة متموجة بشكل كبير وسط سردية تعبيرية واضحة بحيث ان كل مقطع توصيلي واقعي يترك المكان لمقطع مجازي خيالي (فهنا القلوب حارة مستعرة .. ثم .. كازهارها النارية ... ثم لطالما حدثتني عن روحها .الذائبة ...ثم في عشق الظهيرة السمراء .. ثم ... وعن الحرية النظرة ...ثم وهي تمشط شعرها الناري ....) وهكذا يستمر النص بلغة متموجة ، تحمل القارئ الى النص و تدجن الخيال و تلبس المجاز ثوب الحقيقة و الواقعية.

و في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً

كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام.

و في نص (قطط) للشاعر جواد شلال

)ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس ، أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة .. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ... اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي..

المغنون ... أدركوا أن الصبح ... ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة ... المواء ... تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل(......

فالسردية الواقعية في مقدمة النص (ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير ، و الوصف التعبيري القريب (أنها تزهو بالمواء حد الغنج) تمهد لمجاز تصاعدي (رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة ..) ثم يدخل النص موجة المجاز العالي (.. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...) .. ثم بعد ذلك موجة توصيلية (اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني) ثم موجة خيال تعبيري (وحقول الرمد المستعصي ..) .. وهكذا يستمر النص في تموج تعبيري بين تعبير خيالي مجازي و تعبير واقعي حقيقي.

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم

النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

1. مصدر النصوص مجلة تجديد الادبية العدد الاول و الثاني 2015

القسم الرابع : البوليفونية

البوليفونية التعبيرية ، (البركة الجريحة) نوذجا

)البركة الجريحة(

د أنور غني الموسوي

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة . في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين.

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

- البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد

يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

)ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين(.

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة.

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تجلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا.

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية.

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك بنفسه (باختين 1986) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك 2006) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند باختين نفسه (باختين 1981) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي 2015) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في فكرة (اللانهائية التعرفية) (unfinalizability) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة

الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين 1984) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين 1984) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج 2006) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن 1990) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين 2011) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث 2008)

هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في نصوص سردية تعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الاحياء ، و ستنتاول اشكال مختلفة من السردية التعبيري كتبت باسلوبي بولفيوني ، و هذه الاشكال هي-:

1. قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول هنا قصيدتان

الاولى : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

2. قصيدة النثر الحرة ، و التي تكون ملامح القصيدة واضحة بسردية تعبيرية الا انها ليست بكتلة واحدة و انما تكتب بشكل حر . و سنتناول هنا قصيدة

اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

3. النص الحر العابر للاجناس ، حيث تكتب السردية التعبيرية بشكل حر جدا يتموج بين الشعر و القص و الخطابة و نتناول هنا نص:

بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر

الاول : تعدد الرؤى و الاصوات

الثاني : بروز شخوص نصية

الثالث : بروز حدثية نصية

الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

النص الأول : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

13. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

14. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

15. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

16. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

17. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

18. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

19. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

20. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

21. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ),

22. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

23. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

24. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

النص الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

في قصيدة البركة الجريحة للدكتور انور غني الموسوي تتجلى البوليفونية بشكل سردي مع اسلوب تداخل الاصوات الذي يجيده الشاعر:

1. ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة (ملاحظة هنا تصريح تأأيفي بتمثل رؤى الاخر و تبنيها في تداولية واضحة)

2. في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك

3. و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ،

4. و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .

5. لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية.

6. تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة.

7. ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

البوليفونية بتعدد الاصوات و الرؤى ظاهر ، فان تعدد الرؤى ينعكس هنا بحواريات نصية في عبارات مثل (الذين مروا من هناك ، الاغنيات الشجية ،ابنائها الغالين ، عطف العالم و كلماته الحماسية ، ايها القارئ يا انا ، متى ترى) ،كما ان في النص شخوصية نصية انزياحية تتمثل بالبركة و الاعمدة القديمة و النخيل)كلها شخوص لها موقف و رؤية بالنص الا انها شخوص اعتبارية انزياحية و ليست حقيقية معهودة . و في النص تجل ظاهر لفن (تداخل الاصوات) و تمثل رؤى الغير كما اشير اليها اهمها كلمة ابنائها الغاليين) فانها صفة للابناء الآثمين وهي لا يمكن ان تصدر الا من أمهم الحنونة فالحكم النوعي الذي يشمل المؤلف يحكم سلبيا عليهم . و كذلك في (ايها القارئ يا انا متى ترى ...) فان اللوم و العتاب للمتكلم لا يكون صادرا منه الا بانعكاس الخارج و الغير عليه كما لا يخفى .و بهذا النص يبرز شكل آخر لحيادية المؤلف لا تكون باخفاء صوته تماما و انما بتمثله و تحدثه باسم الغير و بصوته ، فالمؤلف هنا يتكلم الا انه لا يتكلم واقعا وله صوت الا انه ليس له صوت حقيقة.

النص الثالث : اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

في قصيدة أجنة الجنان للشاعرة فراقد السعد تتجلى البوليفونية في أدب قضية و بوح بسردية تعبيرية حرة بنص يبلغ اهدافه الشعرية و الانسانية ، وهذا شيء لا يكون متيسرا الا باعتماد التناص العميق و تمثل صوت الغير حيث تتجلى الافكار النوعية في صوت المؤلف.

1. هو عودُ ثقابٍ مقتدر ... أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ...

2. هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق...

3. أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ...

4. تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ... عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ... هل ستأكل النار ..النار؟...

5. يهدلُ نعي اليمام ...يااااا أنتِ ياالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ !؟...

6. تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ... عينان غارقتان في الزيتِ ... عينان غارقتان في الطُهرِ ... تَجَمَّدَ الّلهب .. جلباب طهر ... جَنينيَّةُ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي...

7. تبتَهِلُ حشودُ الجنان ... الّلَحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة.

ان السردية التعبيرية واضحة وجلية ، و الشخوص النصية و الحدثية النصية ايضا واضحة ، و كذلك في النص حضور واضح لاصوات متعددة ، مع طغيان و ظهور للبوح و تعابيره المشيرة الى فكرة النص و قضيته الانسانية و الصوت النوعي الذي تمثله المؤلف.

النص الرابع : بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

في نص (بوشكين) للتعبير و البوح مستويات عدة ، وهو من تفردات و تميزات نصوص فريد قاسم غانم ، اذ ان التكثيف لا يقتصر فقط على المادة التعبيرية بل طريقة التعبير ،تتجلى السردية

التعبيرية في كل عبارة ، و في كل انتقالة سريالية و حالمة ، ان اسلوب لغة الحلم الواعي المنظم هو ما يجيده فريد قاسم و يسحر به القارئ.

تتجلى البوليفونية في النص في تعابير متعددة

1. من ثوبِها المطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.

2. قالت إنَّ اسمَها ‘‘رُوثْ .’’

3. لم أصدِّقْ.

4. .هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.

5. وقالت إنَّها تعثّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.

6. وقالت إنَّ اسمَها ‘‘ناديا’’**. لم أُصدّقْ.

7. ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللَّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة.

8. كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.

9. سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مِزٍّ. تمتمَتْ: سيثملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة.

10. وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة .

11. ها هو يخرجُ ويموءُ: ‘‘ناتاليا، ناتاليا.***’’

12. لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا

ان هذا النص الثري الحواري لا يحتاج الى الكثر لبيان تعدد الاصوات فيه و تعدد الرؤى ، بل ان المؤلف المتقن حقق شرط الحوارية الباختينية بالتحدث مع الشخوص و ليس عنهم ، و كذلك من خلال تطور و تعدد مظاهر الشخصية المتحدث معها وتعدد اسمائها و رؤاها يحقق فريد قاسم غانم تجليا واضحا و نموذجيا لفكرة) اللانهائية التعرفية. (unfinalizability

ان هذا المستوى من الحرية و الثراء لنصوص السردية التعبيرية و التي لا تتحقق بهذا الشكل باي حال من الاحوال في الشعر التصويري ، يدلل و بقوة على ان هذا الشكل الادبي له من السعة و العطاء و الحرية ما يفتح الباب واسعا امام اسلوبيات فنية ابدعية كثيرة و كبيرة منها مثلا النص ثلاثي الابعاد و النص الفسيفسائي بالتعابير المتقابلة و لغة المرايا و النص السردي التقليلي ، اننا نرى ذلك بوضوح كما نرى شمس النهار.

المصادر

- Bakhtin, M.M. (1984) Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M.M. (1986) Speech Genres and Other Late Essays. Trans. Vern W. McGee. Austin, Tx: University of Texas Press.
- Paul Smith, Carolyn Wilde Acompanion to Art Theory -2008
- Dmitriĭ Vladimirovich Nikulin - On Dialogue - Philosophy – 2006
- Gary Saul Morson, Caryl Emerson Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics - Literary Criticism- 1990
- Practicing Dialogical Narrative Analysis Arthur W. Frank 2006
- مجلة تجديد الأدبية العدد الاول و الثاني ؛ 2015

الشعر بين التقليلية و البوليفونية

في دراسات متعددة معمقة (1،2،3) بُيّن الفتح الجديد في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية على يد الشاعرة الامريكية اميل لويل (1874–1925) الحائزة على جائزة بولتزر عام 1926 (4) باكتشافها النص البوليفوني في مجموعتها (قلعة كان كرانديس (2018) ، مما اعتبر تجديدا عميقا في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية باعتماد العمق الصوتي و اعتماد نظام الاوركسترا الصوتية و النثر البوليفوني (1،3) وتنازل المنولوج الشعري عن عرشه، مما حدا البعض بتوجيه الاشكالات الى اطروحة ميخائيل باختين بحصر الحوارية و البوليفونية في الرواية ، وفكرته عن احادية الشعر (5،6) حيث يقول اليزا ستنبي و تنتي كلابور ان مصطلحات باختين البوليفونية في الرواية تتعارض مع فكرته عن الشعر بانه عمل مونولوجي و انه يمثل فاشية الشاعر و الواعي الواحد (6) و ينقلان قول باختين (في لغة الشعر ، حينما يبلغ الشاعر اسلوبه ، فانه يصبح فاشستيا و عقائديا و محافظا ، و يسحب نفسه من تاثير ما هو خارج الادب من صراع اجتماعي (7. (

رغم ان اللغة التقليلية راسخة في عملية الكلام البشري الساعي نحو التكثيف و الاختزال و الاقتصاد حتى ان العرب يفتخرون بالمعاني القصيرة في حجمها الكبيرة في مدلولها ، الا انها لم

تستقر بشكل مذهب في الشعر الا بعد انجازات ستيفن الشعرية (ستيفن كرين 1871-1900) و الهايكو الياباني. (8)

و قد يتصور وجود ملازمة بين التقليلية و الصوت الواحد ، كما قد يتصور ذلك ايضا بخصوص التعبيرية والتي تهتم كثيرا في طرح المادة الفنية معبأ بالاحاسيس الفردية و الرؤية الخاصة للمؤلف تجاه العالم (9) كردة فعل على الانطباعية و الخشية من ضياع النفس و الروح الانسانية وسط مادية العالم الخارجي بتاكيدها على الذات و القيم (10) . الا ان هذه التصورات لا واقع لها لان التقليلية و البوليفونية ما هي الا وسائل تعبيرية و ادوات نصية ، و في مستوى اخر غير مستوى التعبيرية.

و من هنا لا يظهر اي تضاد بين البوليفنوية التي تعني تعدد الاصوات و الرؤى في النص و التقليلية و التي تعني التكثيف و الاختزال ، بل ان التقليلية تضاد الطول في النص و البوليفونية تضاد المنولوج في النص ، نعم يكون من الصعب اداء النص البوليفوني بلغة تقليلية ، الا ان لدينا نص تقليلي لستفين كرين مشتمل على اكثر من صوت و رؤية في قصيدة (في الصحراء):

في الصحراء

رأيت مخلوقا

يجلس القرفصاء

ممسكا قلبه بيديه

وهو يأكل به

قلت له (هل هو طيب يا صديقي ؟)

فاجابني (انه مرّ مرّ)

لكنني أحبّه

لأنّه مرّ

ولأنّه قلبي

و يتجلى ايضا تعدد الاصوات في قصيدة تقليلية حاكيت فيها قصيدة كرين هذه عنوانها اقنعة

)أقنعة(

لقد أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل باكرا

و حينما و صلت منتصف الطريق

وجدت رجلا في كوخ و بين يديه سلال أقنعة بشعة.

قلت له لماذا أنت هنا ؟ و لمن هذه الأقنعة.

قال لقد طردني القبح من مدينتكم

و هذا الأقنعة ابعث بها الى كل جميل

ليرتديها فلا يطرد منها مثلي.

و بهذا يتضح و بجلاء ان التقليلية و البوليفنوية هي مظاهر اسلوبية و تقنيات تعبيرية ، بمعنى اخر انها تقع في مستوى اخر مغاير لمستوى التعبيرية و قصد المؤلف و فكرته العميقة و نقله احساسه و نظرته تجاه العالم ، و مغاير لمستوى رؤيته للاشياء ، لذلك فان كل منهما انما هو

وسيلة تعبيرية و مظهر تعبيري ، فيمكن للشاعر التعبيري نقل احساسه بالاشياء عن طريق نص تقليلي او عن طريق نص بوليفوني متعدد الاصوات .

هناك امر اكثر جوهرية ، اذ بينما تكون التقليلية دائما في موضع تعبيري و ايحائي و رمزي متميز مما يضمن شعريتها ، فان البوليفنوية و بفعل تعدد الشخوص و الرؤي ستكون قصا و حكاية لا اكثر ان لم تشتمل على بعد تعبيري ، و سيفشل السرد البوليفونيي في تحقيق الشعرية ان لم ينطوي على بعد تعبيري يلبسه ثوب الرمزية و الايحاء . من هنا يظهر و بوضوح ان التعبيرية ليست شيئا ممكنا مع البوليفونية فحسب و انما ضرورة لتحقيق السردية التعبيرية في قصيدة النثر .

المصادر

1. John Gould , Fletcher , Miss Lowell's Discovery: Polyphonic Prose , Poetry , Vol. 6, No. 1 (Apr., 1915), pp. 32-36

Published by:

Amy Lowell 1874–1925 biography , poetry foundation

Georgina Taylor H.D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers 1913-1946: Talking Women , oxfordpress

2. Wikipedia . Amy Lawrence Lowell was an American poet of the imagist school from Brookline, Massachusetts,

who posthumously won the Pulitzer Prize for Poetry in 1926.

3. by Liisa Steinby, Tintti Klapur , Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism , Anthem Press

4. Michael Eskin and Jerry , Bakhtin on Poetry , poetic todays .

5. The Problem of Bakhtinian Terminology and Poetry (The language of poetic genres, when they approach their stylistic limit, often becomes authoritarian, dogmatic and conservative, sealing itself off from the influence of extraliterary social dialects. Therefore such ideas as a special 'poetic language', a 'language of the gods', a 'priestly language of poetry' and so forth could flourish on poetic soil.(Bakhtin 1981, 273)

6. Wikipedia , Literary minimalism

7. Art movement , expressionism

8. Art story , Expressionism

القسم الخامس : التجريدية

النص التجريدي الفكرة و النموذج

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .اذن التجريدية في اللغة هي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية حالة نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ التأثير الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي و لا تحكي معان و انما أحاسيس.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة

التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تأثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

نصوص تجريدية للدكتور أنور غني الموسوي

1 -الواحة

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم.

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس.

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ.

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

2 -صباحات بنية

أيّتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم.

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي.

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقظاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق.

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا.

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا.

مرحى ، مرحى يا للسعادة.

3 –الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول.

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم.

مظاهر التعبيرية التجريدية في (أمنيات جوّالة)

)أمنيات جوّالة(

الستائر بلونها المرير ، بقلبها المعجون بالعاج والزان ، تهدهد صوت بركة اللوتس البراق ، كنا حينها نعدّ أسنان المجرة ورموش عينيها الحالمتين ، نرسم حولية ذبول الكون الفسيح.

لقد أنهيتُ كلّ شئ ، خيمةَ ينبوع الخلود ، مزرعةَ الفراشات و رمادها الغامض ، حتى الصحون الفضية ، تركة اجدادي القدامى مع صندوقهم اللازوردي ، و نسماتهم المتخثرة في حدقات تحوم فوق غابات الأرز . كلّ ذلك بعثت به الى رجال الرمل وعسس السور البنّي كي يتدفؤوا به.

لقد أنهيت كل شيء فعلا ، فالحياة صبيّة لطيفة تستحمّ في بركة قزح القمر ، تحبّ أن تنام باكرا في معبد قديم.

عجبا ما كنت أتصور انّ الرغبة خيط من ريح ، و أنني سأحتفل يوما بكل هذا الضياع . لقد تقاعدت الانسانية ، تتجوّل بدرّاجتها الهوائية و قبعتها السوداء ، كالتي يبيعها ذلك المتجوّل الباحث عن الظلّ ، لقد رأيتها و قد ماتت منذ زمن بعيد.

آه كم هي مسكينة المركبات التي تسحبها ثيران الحقول الباردة مثلنا ، لا أدري ربما شربت روح الصقيع ، و ربما ورثنا ذلك الشحوب من أشجار الصنوبر المجيدة ، كرعناها مع اليانسون والسوسن الجبلي ومسحوق البرق . ذلك ليس مهما بالمرة ، يكفي اننا تعاطيناه عبر السنين .

بلى ، لقد صدقت ، سأجمع حاجياتي ، الريح الشمالية ما عدنا بحاجة اليها، وخوابي اليقطين الممتلئة بعصير القصب ، حتى الديك الأحمر الحكيم الذي لطالما أهداني بوابات المصير ، وعالم مسحور تسكنه حشود الضباب وجنيّات أشجار الياقوت اليابسة ، وزهرة زرقاء ندية كأنها دمعة الفجر.

اجل البيت أجمل بالورد البري ، لكننا قبائل جوالة لدينا خيمة من جلود القنافذ ، لا نجيد غير زراعة الخيزران واصطياد خيوط الهلل النائمة ، نستدل عليها من الشخير.

بيتنا أجمل بالزهور ، لكنّ حقول اللوتس بعيدة ؟ بيننا جدول الشيخوخة وذاكرة الثرى . أنا لا أظنها ستأتي قريبا ، ربما علينا فتح حقيبة الأيام ، فقد سمعت جدي يقول أنّ في جيب الزمن الأيمن انهارا فضيّة من حليب وحكايات مؤجلة عن البجعة الاميرة التي لم يسعفها القدر.

إذن سينتهي فصل الرماد ، بعد حياة غارقة في نهر أصفر ، حينها سأرى في حديقتي أرنبا و سلحفاة وردية . حينها سيكون للصباح شكل أخر ، ليتها تأتي أرواحنا المهاجرة . لنلثم الصوت الأبيض لأرتال الثرى ، نلج أسوار الضوء ، ونركب أيائل الدخان في برك المساء اللازوردية ، هناك حيث قصور الشمس النائية.

سعد غلام و أنور غني الموسوي 2\4\2015

(أمنيات جوّالة) النص المشترك بين الشاعرين سعد مهدي غلام و أنور غني الموسوي ، ليس جديدا فقط من حيث انه نص مشترك بين شاعرين ، بل ايضا في لغته الجديدة ايضا ، و التي تميل الى ان تكون في مجال تعبيري آخر غير مطروق بشكل متعمد و واعٍ ، الا وهي اللغة التعبيرية التجريدية.

(أمنيات جوّالة) ليس نصّاً سرياليّا ، لعدم تمّيز السخوصية و الكيانية في بناءاته ، حيث أنّ السريالية متقوّمة بالتموضع اللامنطقي للتشخصات و الكيانات ، كما انه لا يحكي عن اللامعقول لان الحكاية عن اللامعقول ميزة السردية الحكائية ، اما السردية الغرائبية في (أمنيات

جوّالة) فان السردية فيه تعبيرية لامرآتية تنقل الاحساس و لا تريد أن تحكي وانما تسعى الى تحميل اللغة طاقات اضافية.

و قبل الحديث أكثر عن تجربة الاشتراك في تأليف نص موحد بين شاعرين ، يتحقّق بذلك ليس فقط خرق لكثير من التقنيات و التنظيرات المتعلّقة بالرؤية و الغاية و العاطفة الصادرة من نفس انسانية لتعدد المؤلف هنا ، بل انّ الاهم من ذلك هو تجاوز الصعوبات التأليفية و الوصول الى نقاط مشتركة بين لغتي الشاعرين و نظرتهما عن الادب . طبعا لا بد من الاشارة انّ امتلاك الشاعرين رؤية نقدية و تفسير و فهم للغة الجميلة ، أدّى الى فهم سريع لغايات لغة كل منهما ، و الاقتراب من التشكيل اللغوي المطروح ، و بهذا ظهر نص بانسيابية و وحدة تأليفية عالية بالاضافة الى أنه يحافظ على لمسات كل من الشاعرين و تقنياته فهي واضحة فعلا لكل من يعرف لغة الشاعرين.

ان جوهر التعبيرية هو استغلال التوظيفات الممكنة لعناصر البوح غير الحكائية في تعظيم طاقة اللغة و توصيل الاحساس ، و استعمال التقنيات الظاهرية و العميقة في توسيع حقل الدلالة ، و بالنسبة لقصيدة النثر فان السردية التعبيرية ركن مهم في تحقيق ذلك . و من خصائص لغة (أمنيات جوالة) هو القدرة العالية على نقل القارئ الى عالم النص و ان كان متميزا بمستويات عالية و عميقة و غرائبية ، و معبأة بدلالات تعبيرية واضحة ، و هذا النظام بكل تلك الميزات يحقق لغة تعبيرية ساحرة كما هو ملاحظ.

اما التجريدية فهي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية الى مجال نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، و تجسيد الفكرة في اللغة فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ

الفهم الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي.

القسم السادس : النص العابر للاجناس

النص الحر

))مُداراة(

لغة حرّة ، نص حرّ

د أنور غني الموسوي

القهوة التي جاء بها إنكيدو من عوالم الرمل ، تبيّن مؤخراً أنها شقيقة الربيع . الخبر لم يثر استغراب الكثيرين ، لأننا تعودنا أمورا كهذه في هذا العالم الأعمى الذي ما عاد له نكهة.

لم يعترض أحد حتى الزهور ، و الطيور المغرّدة مراعاةً لمشاعر القهوة و حبّاً بالربيع ، و مداراةً للمنظمات الانسانية و تقاريرها العمياء.

لقد جاء في التقرير أيضا و كما نقل إليّ – فانا حينها كنت طفلا أسطوريا لا أعرف الكثير عن هذا العالم الرخيص – قالوا حينما ترفع ركبتيك عن أسفلت الذلّ أعدهما الى مكانهما مراعاة لمشاعر الاسفلت . و حينما تصفعك الريح المتجبرة ، المس يدها برفق مداراة لمشاعرها و احتراما لمقام السلطان الجاثم على صدورنا. و قيل أيضا ان في التقرير قصّة محزنة عن الحريّة في الزمن الماضي ، حكمت الجماهير على أصحابها بالنفي و القتل . مرحى كم هو بارد و مأجور تأريخ الانسانية.

ألا ترى الأعراض تنتهك و المدن تدمّر ؟ و الكل صامتون مداراة لمشاعر الملك و ما خلفه من أصابع طويلة . كم نحن دمى رخيصة ؟ نخرب بيوتنا بأيدينا.

في الحقيقة لقد ملئت جيوبنا بالخيبات ، إنهم لم يتركوا لنا شيئا لنخسره ، لذلك نحن مناضلون و ثوار.

هامش

بعد ظهور الشعر الحر ، صار الشعر يقسّم بشكل نموذجي الى شعر موزون وفق البحور الشعرية (عمودي) و شعر حر لا يخضع لها سواء كان محتفظا بالوزن فقط كما في شعر التفعيلة او انه لم يحتفظ بالوزن كما في القصيدة الحرة التي تكتب بالنثر و تسمى قصيدة نثر و هي ليست كذلك واقعا ، انما هو شعر صوري بتقنيات الشعر الا انه حر.

و بعد ظهور قصيدة النثر التي تعتمد تقنيات النثر ، صار الشعر يقسّم بشكل عام الى 1- شعر موزون ومقفى حسب البحور (العمودي) و 2- الشعر الحر (قصيدة التفعيلة و القصيدة الصورية الحر) و 3- قصيدة النثر ، و ابرز صورها الان قصيدة النثر الامريكية التي تكتب وفق تقنيات السرد التعبيرية و تقنيات النثر بالفقرات و الكتلة الواحدة.

ان قصيدة النثر رغم انها بلغت مديات واسعة من التطور الكتابي و مثلت مرتبة عالية من الابداع الادبي ، فانها سرعان ما صارت لها صور و اشكال نمطية مميزة وهذا امر جيد و مهم ، الا ان التطور الحاصل في اللغة في العقود الاخيرة و النظريات اللغوية و التطور الحاصل لدى القارئ استدعى حرية اكبر تتجاوز النمطية و التقنينية ، و صارت هناك دعوات جادة و واقعية نحو لغة ابداعية حرة ، تقترب من اللغة النثرية اليومية ، من دون تزويق او اضافات و انما يتحدث المبدع بها باللغة النثرية العادية و يمكن ان نسميها نص النثر العادي او النص الحر.

لم يعد الفرق بين الشعر الصوري و الشعر النثري في كون الاول موزونا و الثاني نثرا ، و انما الفرق الجوهري هو في طبيعة الكتابة ، فالشعر الصوري يعتمد الصورة الشعرية كمرتكز سواء كتب موزونا ام نثرا ، و قصيدة النثر تعتمد تقنيات النثر و اهمها السرد التعبيري .

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادببية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم

كتابات فريد قاسم غانم احيانا تحدث ارباكا لدى القارئ في تجنيسها ، و هذه حقيقة جلية لكل من يقرأ لفريد قاسم . و في واقع الامر ان هذا ناتج من حقيقة ان فريد قاسم غانم يكتب نصا عابرا للاجناس بامتياز و بكل عفوية و طلاقة ، حتى ان المحلل لو استعمل ادق المميزات و الفوارق الاجناسية فانه لا يستطيع رفع حيرته التجنيسية لبعض نصوص فريد قاسم . وهذا تجل واضح و نموذج مثالي للنص العابر للاجناس.

النص العابر للاجناس بهذا الواقع يشتمل على ظاهرة (تعدد الاسلوب) في الوحدة التعبيرية الواحدة ، وهذا التعدد ليس من النظر الى الكاتب بلا ريب بل من النظر الى الكتابة و القارئ . و في الحقيقة هذه النظرة تتجاوز الاسلوبية التي غالبا ما تربط الاسلوب بالكاتب.

هنا نص (مملكة) لفريد قاسم سنحاول تلمس ذلك الاسلوب المتعدد الاسلوب و النص العابر للاجناس ، ومن الواضح ان هذا النص نموذج لاكثر كتابات فريد قاسم كما يعلم المتابعون له .

مملكة ؛ فريد قاسم غانم ؛ مجلة تجديد

(مملكة) ، نص في السردية التعبيرية ، السرد الممانع للسرد ، السرد المتوهج . كما انه نص تعبيري بامتياز أي ان الرؤية تنطلق من عمق الكاتب الى الخارج ، فالنص يرسم عالما بنظرة الكاتب الخاصة .

ان هذا النص يحقق ظاهرة التعدد الاسلوبي و النص العابر للاجناس على مستويات مختلفة و اهمها على مستوى النص و على مستوى الوحدات التعبرية المتميزة واهمها الجملة.

و من الجيد الاشارة الى امر وهو ان النص المفتوح عادة ما يعرف بانه نص متعدد الدلالات ، و في الحقيقة هذا الفهم هو اداة و الية نقدية اكثر مما يكون تشخيصا و تعريفا لظاهرة ادبية . و لا يخفى ان ملاحظة تعدد الدلالة في الوحدة الكتابية قديم قدم البشرية . و من هنا امكن القول ان فكرة النص المفتوح و ان كانت معالجة متطورة للنص الا انها لم تأت بشيء جوهري و لم تشخصا شيئا جديدا.

في قبال ما تقدم من تصور هناك فهم للنص المفتوح هي كونه عابرا للاجناس الادبية .و هذا اسلوب من الكتاب الذي تتعدد فيه الاجناس و تتعدد الاساليب في النص الواحد يمكن ان نصفه (بالاسلوب المفتوح) و النص الذي يكتب كذلك من الانسب ان يسمى (النص العابر للاجناس) كما في كلمات البعض.

للاسلوب المفتوح مستويان ، الاول على مستوى النص و الثاني على مستوى الوحدات التعبيرية الصغيرة واهمها الجملة . في الاول يكون اللااجناسية طوليا اي انه يتجلى بمجموع النص بينما في الثاني عرضيا اي يتجلى في الجملة او العبارة الواحدة كما سنبينه.

في نص مملكة نلاحظ التعدد الاجناسي و الاسلوب المفتوح على مستوى النص و الجملة ، اي بالتعدد الاجناسي الطولي و العرضي.

فمن الاول اي على مستوى النص لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان هذا النص قد كتب بمزيج اجناسي بين القصة و الشعر و الرسالة . كتب بسرد تعبيري متميز ، سرد يفجر طاقات اللغة و يصل بها الى مستويات تعبيرية قل نظيرها . ففي جزء منه

)هي، في الأوَّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ. \لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام.\ في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب(.

منطقية التخيل وهي من ميزات القص ظاهرة في مطلع النص ، ثم فجأت يتحرر النص من المنطقية في كل شيء في الخيال و في اللغة (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ،) هنا كسر للمنطقية واضح و لا مجانية تتحرر من الزمان النصي مما يحقق مستوى عال من الشعرية .و في عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرسالة و التبيين مرحلة متميزة تختلف عن غيرها . وهكذا باقي اجزاء النص ، حتى يتكون لدى القارئ تصور و وعي اجمالي بان ما امامه من كتابة عابرة للاجناس و ان اسلوبها مفتوح على كل تعبير.

و اما على مستوى الجملة فالتعدد الاجناسي ايضا حاضر . في هذا المقطع الذي له وحدة موضوعية (في غُرفتِيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ البَعُوضَةَ؛ فأُعلِّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرِّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَها بالمِبْراةِ ، أجلو بكفِّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.) من الواضح ان في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيات القص و الشعر و الخاطرة . فلا يمكن ان يرى هذا المقطع على انه قص بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه شعر بشكل

واضح و لا يمكن ان يقال انه خاطرة ، انه مزيج اجناسي مبهر و عذب او انه جنس متميز متجاوز للاجناس المعهودة.

و بهذا المزيج الاجناسي نفسه نجد مقطع (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. \أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ،)

ربما التوظيف التعبيري للكنايات و المجاز يمكّن البعض من رؤية المقطع انه قص ، و ربما يمكّن الكسر الواضح للمنطقية و التحليق العالي للخيال و التصويري انه شعر والسردية لا تمنع اذ ان النص سردية تعبيرية ، و من خلال الحديث عن النفس و احلامها يمكن ان يرى انه خاطرة الا ان التعبيرية و الرمزية واضحة و غايات النص التوهجية واضحة.

ان الاسلوب المفتوح من وظيفته صنع الحيرة التجنيسية فهو من جهة يفتح الباب للقارئ للسير بخط السرد المنطقي لكن يصدمه باللامنطقية ، و من جهة يفتح له خط التصوير و التحليق الشعري لكن يصدمه بالسردية و الحكاية ومن جهة يفتح له خط الخاطرة و الحديث عن النفس الا انه يصدمه بالرمزية و التوظيف و التوهج . بهذه البيان الاخير يكون واضحا الجواب عن تصور قد يطرح ، بان القارئ و كذا الكاتب غير مهتم بجنس النص و لا باسلوب الكتابة ، و هذا صحيح فان غاية الكاتب التعبير و غاية القارئ التلقي ، لكن هذه الغايات انما يسلك فيها العقل خطا تجنيسيا معينا لاجل استفادتها ، بمعنى ان الكاتب اذا كتب شعرا فانه يبدع في شيء يظهر له انه شعر و كذا في غير الشعر من اجناس و القارئ حينما يتمتع و يندهش و بشعر فانه يفعل ذلك في كتابة تظهر له انها شعر ، اي ان الابهار و الادهاش و الامتاع كلها تكون حسب منطقية اجناسية . اما في النص العابر للاجناس ، و الاسلوب المفتوح فان القارئ يتحصل على الدهشة و الانبهار و المتعة من خلال مستويين من التجربة الادبية ، من اللامنطقية الادبية المختلفة عن الكلام الحياتي العادي و من اللامنطقية الاجناسية المختلفة عن الكتابة

الادبية المجنسة . و طبعا هناك مستوى ثالث من الابهار هو اللامنطقية الفنية المختلفة عن الابداعات الفنية بانها عابرة للفنون وهو ما اسمينها بالعمل التجلياتي العابر للفنون و التي لدينا تجارب فيها.

فريد قاسم غانم صاحب القلم المدهش ، لم يقبل الا ان يدهشنا و يبهرنا على مستويين الاول على مستوى الكتابة الادبية المختلفة عن الكتابة العادية و على مستوى الادب اللاجناسي المختلف عن الادب الاجناسي ، ، فيعلمنا هذا الشاعر الامهر ، ان الابهار الكتابي لا ينحصر بادبية النص بل هناك طريق اخر للابهار هو لأجناسية النص بالاسلوب المفتوح و النص العابر للاجناس.

القسم السابع : اللغة التقليلية

قصيدة الكلمة الواحدة

قصيدة من كلمة واحدة

))تجريد((

د أنور غني الموسوي

هامش

مع كون هكذا قصيدة (أي قصيدة الكلمة الواحدة) من النص المفتوح بلا شك فانه يمكن رد قصيدة الكلمة الواحدة الى اللغة التجريدية والتي تعتمد على نقل الاحساس والشعور والتجربة الانسانية بالألفاظ بدل الاعتماد على الدلالات والمعاني والافادة الكلامية . وعلى كل حال يمكن السؤال ما الفرق بين نص متكون من ست كلمات يولد زخما دلاليا وفكريا وشعوريا معينا

وقصيدة متكونة من كلمة واحدة تتجاوز في زخمها الرمزي والفكري والشعوري ما كان لذلك النص المكون من ست كلمات .(أنور الموسوي 2015) .

في الويكيبيديا انّ آرام سوريان (Aram Saroyan) الشاعر و الروائي الامريكي المولود سنة 1943 قد ارتبط اسمه باعماله التقليلية الكاملة ، و عمله الشهير قصيدة الكلمة الواحدة (lighght)في 1965 ، و ايضا قصيدة الحرف الواحدة بحرف (m) المكتوب باربعة ارجل . و التي دخلت في مقياس غينيتش كأقصر قصيدة في العالم. (Wikipedia)

تقول اين دالي في خريف 1965 ، كتب شاعر عمره 22 عاما اسمه ارام سوريان سبعة حروف لتكون اكثر قصيدة مثيرة للجدل عبر التأريخ .ان كلمة (lighght) بالخطأ املائيا انما هي عنصر مشاهدة و ليس قراءة ، فلا توجد عملية قراءة هنا. (Ian Daly 200)

اقول ان فكرة التقليلية الكاملة حتى تصل الحرف الواحدة محققة لغايات التقليلية و منتهاها بلا شك ، الا ان تجميع حروف او حرف من دون الاحالة على معنى او احساس منقول و عدم الاعتماد على الوظيفة اللغوية للفظة فانها تخرج عن كونها عملا ادبيا ، و تصبح شيئا بصريا لوحة او نحو ذلك . بمعنى آخر ان ارام سوريام لم يكتب قصيدة و انما عملا بصريا سواء في عمله ((lighght او الحرف (m (بالاربعة ارجل . و مثل ذلك ما كان من تلوين و تغيير اشكال الحروف او وضع الكلمة وسط لوحة او رسم كلها لوحات و ليست قصائد لانها ليست أدبا فالادب يحيل على معنى و احساس منقول و هذا بخلاف تلك الاعمال فانها تبدع و توجد الاحساس و لا تنقله و تعتمد على امور بصرية و ليس وظيفة اللغة.

ان العمل اللغوي مهما بلغ من التجريد فانه بنقل الى القارئ الاحساس المرتبط باللغة و التراكمات و التجربة الانسانية المرتبطة بالكلمات . بل لا بد من ان تنقل الكلمة الاحساس و التجربة الانسانية ، بمعنى آخر لا يمكن ان تكون الكلمة قصيدة الا ان تكون ذات معنى

ومعتمدة على الوظيفة اللغوية و ليس شيء آخر من العوامل البصرية . و خير مثال على قصيدة الكلمة الواحدة هي قصيدة ديفد آر سلافت) ((David R Slavittبلا أمّ. (

One word poem

David R Slavitt

Motherless

في تعليق لمنشور لاكاديمية الشعر الاميريكةAcademy of American Poets))

على قصيدة ديفيد سلافت هذه تبين الزخم الشعوري و الدلالي لكلمة (بلا أمّ) ((ان فقدان الام امر صعب ومأساوي، وربما ان هذه الكلمة هي اكثر الكلمات حزنا وتعاسة لدى الشاعر واراد ان ينقل الاحاسيس بها الى القارئ . (poets org). من هنا يكون ظاهرا اعتبار اعتماد وظيفة اللفظة اللغوي في تحقيق ادبية الكلمة و تحقيق نظام القصيدة لكي يصح ان توصف انها قصيدة من كلمة واحدة.

الاشراق و التجلي في النصوص التقليلية

)أفتش عنك.... \ ....خلف عوالم الشمس(

شيخ التقليلية رجب الشيخ.

النص التقليلي الذي يعتمد الاقتصاد اللغوي و اداء الفكرة بأقصر خط لغوي ، اي اعتماد الخط المستقيم في التعبير ، هذا النص القصير تعبيريا لا بد لأجل تحقيقه الادهاش ان يشتمل على حالة التجربة غير العادية ، و نقصد بذلك النفوذ العميق الى مكامن النفس و الشعور الانساني و اقتناص اللحظة المؤثرة التي لا تترك مجالا للقارئ الا الدهشة و الانبهار . ان الشاعر التقليلي (minimalist) يعبر و يكشف عن تجربة انسانية يدركها الكل لكن لا احد يتناولها او يعبر عنها كما يقول المتنبي (القائل القول لم يترك و لم يقل) . هذا هو الاشراق الشعري انه الكشف عن الخفي و التجربة العميقة في النفوس ، انه الاطلاع على المعارف و التجارب الجمالية الادبية العميقة و التي ليس لكل احد تناولها و بلوغها . انها بلوغ الينابيع

السرية للجمال و الاطلاع على الشعور الانساني العميق . التقليلية)) minimalismاشراق عميق و ليس تعبيرا أدبيا شاعريا فقط.

النص التقليلي ليس شعرا عاديا و لا بوحا شفيفا فقط و لا تجربة فنية معهودة ، انه تحطيم للحجب و التوجه بسرعة فائقة نحو بلوغ مسافات عميقة في النفس . لا بد لأجل التقليلية من تجاوز حالة الوساطة اللغوية و المرآتية ، و تقديم الفكرة الجوهر مجردة ، و كأن القارئ لا يرى حروفا و لا كلمات و انما يرى الفكرة و هي تتجلى ، ان التقليلية تجل عظيم للجمال . ليست التقليلية اقتصادا لغويا فقط بجمل خالية من النعوت و الشرح و التفصيل مكتفية بالاشارة و التلميح ، بل ايضا لغة عميقة ، انها اقتصاد لغوي و تعبيري يتجه و بسرعة فائقة نحو العمق الانساني .

اذن التقليلية هي التجلي الاشراقي الاكبر للفكرة الجميلة العميقة النافذة في النفس و الشعور.

يقول شيخ التقليلية رجب الشيخ

))حينما ولدتني أمي \ شربت ماء النهر \ فتعلمت سر الحياة \ ورحلة الخلود \ وعرفت أني مخلوق \ من طين... الطين سر وجودي((

في نص سردي تعبيري ، معبأ بالشاعرية العالية من استعارات و رموز قريبة تحمل القارئ بسرعة الى فكرة النص و جوهره دون زيادات او رتوش ، محققا التجلي الكامل للفكرة ، مع نفوذ عميق في النفس و عالم الشعور ، باشراق تعبيري اسلوبي و بيان مصرح به في متن النص . ان النص يحقق غاياته التقليلية بالتجلي الاشراقي لجوهر الفكرة مع سردية تعبيرية . فيقدم لنا رجب الشيخ نموذجا للسردية التعبيرية التقليلية وهي تجربة شعرية نادرة . كما هو حال تحقيق التقليلية السردية البوليفينية في نص (أقنعة) للدكتور انور غني الموسوي

))أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل \ و حينما و صلت منتصف الطريق \وجدت رجلا في كوخ و بين يديه أقنعة بشعة . \قلت له لمَ أنت هنا ؟ قال : لقد طردني القبح من مدينتكم \و هذا الأقنعة ابعث بها الى كلّ جميل \ ليرتديها فلا يطرد منها مثلي((.

و بلغة مقتصدة جدا او ما نسميه التقليلية الشديدة تحقق اللغة غاياتها التقليلية في نص للشاعر القدير عادل قاسم

)الموتى.. \ حالمونْ(...

هنا صورة شعرية و استعارة فذة تحقق شاعرية عالية و بمعادل كمي جمالي ، يبهر و يدهش ، و يحقق غايات النص المفتوح ، وهو ما اشرنا اليه في مواضع سابقة ان التقليلية الشديدة تتمحور حور النص المفتوح و ان كان بكلمة واحدة كما في قصيدة الكلمة الواحدة ، مع تحقيق الاشراق و التجلي.

كذلك نجد التجربة في نص لعامر الساعدي

))الظلمة داكنة \ الليلُ تتوحل أرجلهُ \ الليل وحدهُ يتحمل الصمت \ الخريف يبكي \ والاشجار لا تكف عن لومهِ((

الفكرة بجوهرها تتجلى هنا ، ليس فقط تتجلى بوجه وصورة واحدة بل تتجلى بعدة صور ، و هذا التجلي متعدد الصور في النص الواحد هو من اساليب لغة المرايا ، و التناص الداخلي و مع الاشراقية العميقة بالنفوذ الى التجربة الانسانية الخفية و الكشف عنها للقارئ ، يحقق النص تقليلية فسيفسائية ، وهو نموذج نادر بالكتابة.

و نجد المجال الشعوري العميق متجليا في نص تقليلي لرشا السيد احمد

))لست محمومة هذا المساء \ فقط .. المشكلة أن ذاكرتي يقظة جدا هذه الليلة((.

هنا لغة ترتكز على الابهار العميق و الكشف و الاشراق الفائق السرعة ، ان الكلمات تتجه و بقوة نحو مكامن الشعور العميقة بلغة قوية تحقق غايات التكامل النثروشعري . فالكمال النثري بالسردية القوية و النثرية الجلية مقرونة و مصحوبة بشعرية تنفذ الى الاعماق و تبحر بالقارئ الى المنابع الجوهرية و تحقق التوافق النثروشعري بنص تقليلي.

ونجد الشعرية العالية ايضا في نص تقليلي فذ بقيمة تعبيرية كبيرة لرياض ماشي الفتلاوي

))هدير همسك ... \ أثقب مسامعي((...

ليس يسيرا تحقيق التقليلية بشعرية متقدمة ايضا ، فنجد هذ النص التقليلي تجليا و اشراقا اشتمل على صورة شعرية فذة ، فقدم لنا رياض الفتلاوي نصا تقليليا بثنائية تجلي جوهرة الفكرة ، و الصورة الشعرية العالية ، و لقد تكلمنا في موضع سابق ان لكل تعبير ادبي قيمة جمالية كمية وصفناه بالمعادل الكمي ، يعتمد على مدى ما يحققه النص من عطاء و ثراء تعبيري ، ما يحقق علمية و موضوعية للثراء النصي و لا يبقى مسالة وجدانية و ذوقية ، وهذا النص يحقق قيمة كمية جمالية عالية اضافة الى معادله الشعري الكيفي العالي ايضا .

و نجد التقليلية المصحوبة بالصورة الشعرية في نص هالا الشعار

)الأمطار \ شهيق الأرض \ زفيرها الأشجار(

و من الواضح تأثير النفس الهايكوي و التغني بالطبيعة في شاعرية هالا الشعار لتقدم لنا قطعة شعرية باستعارة فذة تحقق غايات النص التقليلي بتجلي الفكرة و اشراقها.

و في تقليلية سردية لحسن المهدي يقول فيه

))منذ ثلاث عقود \ و \ نيف ... \ كلما صعدت الجبل \ لألقاك .. هناك لاهثا \ ..اجدك قد وصلت اسفل الوادي \ .... \ الغريب اننا لم نكن نرى بعضنا \ في اجتيازنا \ منتصف المسافة \ مهما تكرر الامر((................

ان هذه اللغة القوية المحققة للتوافق النثروشعري تنفذ في النفس و تتجلى فكرتها بوضوح مقتنصة اللحظة الانسانية و الشعرية الخفية فتكشف عنها ببوح رفيع محققة التجلي و الاشراق التقليلية بسردية تعبيرية.

و في نص يعتمد البوح الصادم تقول جانيت لطوف

))قيدوا قصيدتي ضد مجهول \ تعرت بنات أفكاري وأصبحت يتيمة((

النص يتجه نحو الفكرة بخط تعبيري مستقيم ، بتوظيف استعاري قريب ، ينفذ الى اعماق النفس و الشعور بسرعة كبيرة ، فيحقق النص غاياته التقليلية بتجل و اشراق للفكرة.

و في نص مشرق يقول محمد عبيد الواسطي

))ما زلت أتبعه.. \ ما \ لا \ يأتي((

ان الشاعر هنا استخدم توظيفات تعبيرية فذة قريبة للكشف و ايصال الفكرة ، و اعتمد النص على التجربة العميقة و الانسانية العالية ، فالنص يبلغ مستوى عال جدا من الاشراق ، و بلغة مقتصدة يتحقق نص تقليلي عالي المستوى فعلا.

و يقول محمد يزن في نص تقليلي

))أتلذذ بالنوم واتعذب بالحلم((

انك لا تكاد ترى الكلمات ، و انما ترى الفكرة ، تراها بجوهرها المجرد ، لقد نجح النص في تحقيق التجلي ، كما ان النص يطرق اعماق النفس بتجربة انسانية تمس الاعماق و يصدقها الوجدان ، مع تحقيق حالة كشف و اقتناص ، و بهذا ينجح النص في تحقيق الاشراق . ان في هذا النص تجل و اشراق للفكرة المجردة بتقليلية فنية كاملة.

و في نص تقليلي لقيس خضر

))نسيت قلبي \ على طاولة \ بائعة الزهور((

التقليلية واضحة لغة مجردة من دون زوائد و لا تفاصيل خط تعبيري مستقيم جدا ، الفكرة تتجلى بجوهرها من دون مقدمات و لا وسائط . النص ينفذ الى عمق القارئ من دون تنقلات رمزية او دلالية ، فيتحقق التجلي المجرد للفكرة ، و تنفذ الى اعماق النفس و الى المواطن الخفية في الشعور ، و اقتناص تجربة انسانية شاعرية بالكشف و الاقتناص فيتحقق الاشراق . ان النص يبلغ غايات التقليلية بالتجلي و الاشراق لجوهرة الفكرة العميقة المجردة.

و بالأسلوب الرمزي و الاستعارية نجد تحسين فالح في نص تقليلي يبلغ غايات التقليلية

))عندَ انتفاضة الخيال \ تُرفعُ صُورُكِ العالقة.. \وَيُهتَفُ بتغريد العصافير.. \ليُعلَنَ زقزقة العشق((..

النص زاخر بصورة شعرية عالية و استعارات فذة ، كما انها قطعة في الميتاشعر ، قريبة تنفذ و بسرعة من دون توقف الى العمق ، فتتجلى الفكرة و يتحقق الاشراق باقتناص هذه اللحظة الانسانية و الشعورية الخفية و العميقة.

القسم الثامن : اللغة التبادلية

المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي.

من الميزات الواضحة في نصوص أنور غني الموسوي هو النظر الى التجربة التأثيرية الشعورية الكائنة خلف التعابير و لحقيقة عملية الاختيار في تكوين النص التي أثبتتها الاسلوبية و بجدارة مسقطة جميع افكار القهر و الاجبار المدعاة في هذا الشأن ، فان امكانية ابراز العامل التعبيري العميق (من شعور و جمال و فكر) باكثر من وحدة نصية (وحدة كتابية) يحقق عملية اختيار تعبيرية يقصد بها تلك المعرفة او التجربة التأثيرية الشعورية و الجمالية العميقة و تكون المفردات و دلالاتها المعنوية ثانوية جدا . و بهذا الفهم فالنص في واقعه يتكون من وحدات جمالية و شعورية و فكرية و ليس مقتصرا على امور بصرية و شكلية ، الا ان تلك الوحدات الكتابية هي ما ينعكس عليها كل ذلك و ما يرى بواسطتها كل ذلك .

ان التداولية المعهودة او العامة بين الناس في الحياة العادية تكون من خلال الدال نحو المدلول المعنوي ، بينما في التداولية الادبية التأثيرية تكون المحورية للمعادل التعبيري الماوراء شكلي أي الماوراء نصي ، و اما الوحدة النصية فان قصدها من قبل الكاتب و المتلقي يكون ثانويا ، لذلك لا يكون مخلا بالتداولية و التوصيل استبدال الوحدة التعبيرية الاوضح و الاقرب بما هو ابعد و اغرب ، فلكل تجربة انسانية شعورية او جمالية عامل تعبيري قريب منطقي مألوف وهناك ايضا معادلات و وحدات تعبيرية اخرى يمكنها ايصال ذلك الشعور او ذلك التأثير من دون تقييد بالدلالة و مجال المعنى وهي المعادلات التعبيرية البعيدة.

المعادل التعبيري القريب و المعادل البعيد يشتركان بقدرتهما على حمل ذات الشعور الى المتلقي ، الا ان المعادل القريب يكون بتداولية معنوية أي منطقية تعبيرية معنوية و دلالية بينما المعادل البعيد لا يحافظ على ذلك بل يخل بها عمدا و اختيارا الا انه يبقي على التداولية الشعورية و التأثيرية . عملية اختيار المعادل البعيد اللامنطقي و الانزياحي هو اسلوب تبديل اختياري و اسميناه (اللغة التبادلية) و ما بيناه شكل توافقي للغة التبادلية و هناك شكل اخر هو التبادلية العكسية ، أي انه يستبدل المعادل التعبيري القريب بما يعاكسه.

في قصيدة (بستان كشميري)بستان كشميري

يكن ملاحظة تعمد كسر المنطقية و وان الالفاظ المذكورة لا يراد بها بعدها الدلالي و انما يراد بعدها التأثيري الشعوري ، فالرمزية هنا ليست دلالية و انما هنا رمزية شعورية و جمالية . فالرمزية الدلالية تنتقل من الرمز الى مدلول معنوي مهما كان شكله خاصا ام عاما شخصيا ام كليا ، اما هنا فلا نجد تلك الرمزية بوضوح بل البارز فعلا هو رمزية تأثيرية تعبيرية جمالية.

فعبارة (ايها السعداء) هذه العبارة مجانية يمكن ان تشمل مجاميع دلالية غير محدودة ، الا ان الشاعر قد اعقبها ببيان معرفي ميتاشعري (ان الشعر اصابع ضوء) و بهذه القرينة نعلم ان

الخطاب موجه الى فئة عارفة او مختصة وذكر الشعر يشير الى ان المراد هنا اما الشعراء او العارفون او الاشراقيون ، الا ان العبارة التي بعدها تشكك في هذه الافادة ، اذ ان هذا ليس الشعر و انما شيء اخر او على اقل احتمال هو شيء اخر . هذا الاسلوب المركب من ثلاث تقنيات : تأجيل البوح ، و كسر منطق اللغة ، و بساطة الصورة هو ما يحقق حالة جمع الاضداد وهي ما اسميناها بنظام (النثروشعر).

ان المسألة في (بستان كشميري) ليست مسألة مجاز فقط و لا رمزية فقط و انما هناك بعد اخر ملحوظ في الكتابة هو البعد التعبيري التأثيري ، فالسعداء و الشعر و اصابعه و المساء و الفلاح و الشمس و ضفيرتاها و الفجر و البستان و جدها و جنائن كشمير و الاسلاف و المخاطب و المتكلم بل كل مفردة من النص لا يراد منها معناها و لا دلالتها القريبة و لا رمزيتها المنطقية الدلالية المعنوية . ان هذا النص تحطيم كامل لمجال الدلالة و استعمال عمدي للمفردات في بعد غير دلالي ، و انما هو اقتراب من لغة التجريد و النظر الى البعد التأثيري الشعوري للمفردات و التراكيب .

انها لغة في حقيقتها تعمل على بعد المفردات و قربه من الشعور و حب المفردة و بغضها و ما تعنيه من تراكم تجربة و ذاكرة ، انها لغة تعتمد الوعي التراكمي للانسان تجاه المفردات لذلك فهذا النص لا يمكن ان يكون الا بوجود القارئ ، لانه كتب بطريقة لا تؤدي معناه الا بوجود انسان يشعر بالكلمات و يحس بها ، ليس هذا نص دلالي و انما نص شعوري ، وهذا الفهم يقترب كثيرا من اللغة التجريدية ، الا ان هذا النص تعبيري و ليس تجريدي لوضوح الهدف و الغاية و الرسالة رغم الضبابية الدلالية في بعض عباراته .اذن نحتاج اضافة الى القراءة المفتوحة الى قراءة شعورية ، أي ان هذا النص يعتمد على بناء شعوري و المفردات هنا و ان كانت تبدو انها كلمات لكن في الواقع هذي وحدات شعورية تأثيرية ، كما لو أنك تنظر الى احجار ملونة فانك حينما تنظر اليها لا يكون محور النظر انها من أي نوع من الحجر و انما محور النظر الوانها و بريقها و لمعانها و ما تتركه في دخلك من شعور ، بعبارة ثانية ان ما يتركب منه النص وان

كان يبدو وحدا كتابية الا انه في واقعه وحدات شعورية ، و الاسناد هنا شعوري . هذه القراءة المفتوحة و الشعورية هي المدخل لقراءة النص التجريدي و انها تفيد هنا في هذا النص التعبيري الذي فيه لون تجريد في بعض فقراته.

و الان سنقرأ النص شعوريا أي بالبعد الشعوري للمفردات و التراكيب و بالبلاغة الشعورية و ليس اللفظية ، أي سوف نتجاوز الوجود اللفظي و ننتقل الى الوجود الشعوري.

الكتلة الاولى (أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد .) من الواضح ان الكلام ليس للسعداء كما انه ليس عن الشعر و انما الخطاب موجه الى وجودات واعية تحتاج الى تنبيه بقرينة البيان ، كما ان ذلك الموصوف ليس الشعر قطعا و انما هو وجود انساني اكبر ربما هو الوجود نفسه او حياة الانسان او ما هو اكبر او اصغر من ذلك ، كما ان الفلاح ليس الفلاح و انما شيء استثنائي و رفيع ، وكلها تدلل ان الحديث عن شيء ثمين وان هناك تقصير تجاهه . وهذا الصوت فيه نوع لوم مما يدل على ان (السعداء) بجانب عدم الفهم المدعى لا يراد بهم السعداء بل ربما يراد بهم التعساء ، لانهم لم يفهموا الامر كما يجب وهذه تبادلية عكسية . فهنا في هذا التركيب اجتمعت التبادلية التوافقية بالجزاء المتقدم و التبادلية العكسية في عبارة (ايها السعداء) فان واقعها التهكم و الذم و المراد نقيضها.

في العبارة الثانية (لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .) الانتقال من وجود معين الى وجود أخر مشعر بنقص في الوجود الاخر ، و انه لم يصل الى الوضع الذي كان يفترض فيه و كلمة (هناك) تكشف عن هذا الفارق الوجودي ، فالجنائن الكشميرية الرمزية التي فيها تلك الامور الرائعة هي المثال الذي كان يجب ان يكون عليه بستان جد الشمس الرمزي ، و من الواضح

من خلال رموز الالفة (الفلاح ، الشمس ، جد) يتضح ان الشاعر يتكلم عن شيء اليف و حبيب ، و نهاية النص تكشف انه يتحدث عن وطنه .

الوضع الخيالي و الرمزي للبستان الشمسي و الوضع الخيالي و الرمزي للجنائن الكمشيرية اوصلت الرسالة الى القارئ ليس بالمعاني و الدلالات و باللغة الوصفية و انما من خلال الكتل الشعورية و التأثيرية ، بان الوطن الحافل بالمأساة كان يجب ان يكون جميلا و رائعا كالمثال الذي بينه النص . في هذا البيان نحن لسنا بصدد شرح النص او بيان دلالاته لأننا نعتقد ان هذه ليست وظيفة النقد و لا القراءة ، و انما اقتضت ادوات النقد هنا التطرق الى عوالم الدلالة و تشخيص المدلولات ولو تأويليا لأجل بيان طريقة التعبير هنا.

العبارة التالية (لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) من الواضح ان تلك الوصية هي الاقتراح الذي يضعه النص لاجل الخروج من المأزق ، لكن هنا لغة تبادلية حصلت وهي ان الشاعر انتقل من الاخبار عن الشيء الخارجي الى الاخبار عن الذات ، وهذا اسلوب (التلبّس) ، اذ ان من المناسب ان تكون الوصية للخارج التعس و المأساوي الذي يراه الشاعر ، وهذا اسلوب دقيق يحتاج الى فهم لغة الشاعر ، لذلك دوما نقول انه (لا نص من دون كاتب) فاستبدال الضمائر و تغيير اتجاه الوصف هو اسلوب من اللغة التبادلية ، وهو تعبير عن نظرة الاتحاد الكوني و ان اي ضرر في اي جزء من العالم يعني ضرر في اي جزء اخر ، لذلك فالسوء الذي يصيب اي انسان هو مصيب فعلا لكل انسان . فالوصية هي في ترك المنهجية و الفكرة البراجماتية القائمة على الاستغلال ، فان هذا الوضع المأساوي (الذليل) للعالم عديم الشخصية و العدالة و الضمير لا يناسب الحقيقة الوجودية المفترضة للانسان و الوطن.

ثم تأتي العبارة الوجدانية الشارحة (كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) و التي تختصر النص و تكشف عنه مما لا يدع شكا في ان تلك الاوصاف كانت للوطن و اهله و للعالم المأساوي واهله التعساء و طرح فكرة الخلاص و ما يفترض ان يكون عليه العراق و العالم ، و لم تكن تلك الرسالة برمزية دلالية و لا بتداولية معنوية و انما كانت برمزية شعورية و بتداولية تأثيرية و بالاستعانة باللغة التبادلية و النظر الى المشتركات التأثيرية بين المفردات و المعاني.

القسم التاسع اللغة الهامسة

اللغة الهامسة عند عادل قاسم

)سَأَجيئكِ \ هارِباً \ مِنَ الضجيجِ .. \ والضَجَر \ لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ \ بالسَكينهْ (

عادل قاسم

لطالما أبهرنا جمال الشعر ، الا انّه و منذ ظهور قصيدة النثر صار للشعر مفهوم اخر ، وصارت اللغة تبرز بقوة اكبر و تتمظهر بأشكال أوضح ، و صارت محور الجمال ، و مركز الابداع.

لقد اغدقت علينا قصيدة النثر عوالم رائعة من اللغة الجميلة ، و ما عاد الامر محتاجا الا الى تركيز و تأمل و تذوّق فذّكي ترى كل ذلك السحر في لغة الشعر النثري.

لقد تناولنا و بواقعية أشكالا جميلة من لغة الشعر النثري ، و كان لبعضها حقيقية لا يمكن تجاوزها ، و من خلال تتبعي للغة التي يكتبها الشاعر العراقي الفذّ عادل قاسم ، دوما كنت احسّ انه يهمس في بوحه و كلماته ، و يتخذ هذا الهمس اشكالا و صور متعددة يكون من الجميل تتبع تلك الصور و الاشكال لثراء هذا اللون الجميل و اللغة المتفردة.

تتمظهر اللغة الهامسة في شعر عادل قاسم بمظاهر مختلفة و كثيرة ، منها ما يعتمد على الالفاظ و منها ما يعتمد على المعانى و منها ما يعتمد على الصور . تتجلى اللغة الهامسة في صور لا تميل الى الحدّة ، و كثير من جوانبها مؤجلة ، و يكون البوح واصلا الى المتلقي من خلال ارتدادات و هزات بعيدة عن التلقين ، بالفاظ همسيّة و معاني رقيقة ، و كلّ متابع لشعر عادل قاسم يجد ذلك شاخصا في كتاباته . ونجد ذلك جليا في مقطع بوح رقيق يقول فيه :

)سَأَكْتَفْي..

بِالتَبَصرِ

لأنَ كُلَ ماخَلْفَ..

تِلْكَ السِتارةِ الباليةْ

الرَتِيبْة

ثلجٌ ناصِعُ البياضِ

أورُبَما سَوادٌ فاحِمْ

لاشيءَ

ثابِتَ

كلُ شيء ينهارُ

وَيَنْبجسُ من جَديدْ..

بِوجْهٍ آخَرَ(

ان هذا المقطع عال الشعرية احتوى على مجموعة من العناصر الاسلوبية للغة الهامسة الا ان ابرزها هو الهمس التصويري ، فنجد الافعال (ساكتفي ، و ينهار و ينبجس) و الاعمال التي يفعلها المتكلم (التبصّر) و الاحوال التي تظهر بها اشياء الصورة (الستارة البالية الرتيبة ، ثلج ناصع او ربما سواد ، و كل شيء ينهار و ينبجس من جديد) ان هذه التشكيلة التصويرية ، تقدّم بوحا رقيقا و هامسا و تُوصِل الفكرة و المراد الى المتلقّي ليس عبر الصوت العالي و التلقين ، و انّما بهمس و بهدوء بوحي و فكري و تصويري.

و في صورة اخرى ، يكون فيها المسار للشيء الشفاف و الرقيق ، و الذي يبرهن على وجوده و حاله بالفعل و الوجود و ليس بالقول و الكلمات حيث يقول:

)سَأجيئكِ

مُختصِراً..

كُلَّ المسافاتِ، المجَرآتِ،

السُدُمَ، النُجومَ،...

ألسابحهْ في هذا ألكونِ

لِأبَرْهِنَ للضوءِ

إنَ شَوقيَ إليكِ

كَفيلٌ بِهزيمَةِ

كُلَّ قَوانين الفيزياءْ(

ان هذا الشكل من المجيء و هذا الشكل من الوجود ، الذي يجتاز المجرات و السدوم و النجوم ، لا يمكن الا ان يكون اثيريا و رقيقا مكونا بذلك بوحا هامسا يوصل الفكرة و المراد الى المتلقي عبر هذا التصوير الرقيق.

و في لوحة رائعة و شاعرية و ببوح عال المستوى ، الا انه يعكس الروح الهامسة للشاعر ، و الميل الفريد للسكون و الهدوء ، البالغ حد الهروب من الضجيج و الضجر حيث يقول:

)سَأَجيئكِ

هارِباً

مِنَ الضجيجِ..

والضَجَر

لِجَنَتَكِ ألصاخِبةْ

بالسَكينهْ(

لاحظ كيف امتلأت هذه اللوحة بحروف هامسة ، و كيف بلغ التعبير فيها مداه بالهروب من عالم الضجيج نحو عالم السكينة.

و في لوحة هائمة من الانتظار ، التي رغم تصاعد صوت البوح فيها ، الا ان اشياء الصورة لا تبرز الا ككيانات مكانية في لوحة معنوية مرتبة ، و رغم عمق الألم و البوح الا انّه بوح رقيق ، و بتعبير هامس أخّاذ قلّ نظيره ، يقول عادل قاسم:

)إنتظرتُك

أنا والليالي العِجافْ

والحَروبُ تَطْرَقُ...

بابي..

والموتُ وَالجَفافْ

إنْتَظَرْتُكِ

أنا وَالبلادُ القَتيلهْ

أَموتُ ألفَ مَرَّةٍ....

كُلَّ لَيلهْ

لأنكِ البلادْ

لأنَكِ حبيبتي..

................بَغْدادْ(

ان هذا المقطع الذي استطاع الشاعر فيه ان يجمع بين المشاعر و العواطف المتأججة و بين بيان الواقع المؤلم و الميرير من جهة و من جهة اخرى ان يأتي كل ذلك بلوحة رقيقة تناغم الروح الهامسة و الشفافة للشاعر .

و في مقطع بوحي رقيق نجد الشاعر يعبر ايضا عن طلبه للسكينة في عالم فقدها بالكلية حيث يقول:

)هذا الصباحْ...

آليتُ أُبْرِد..

حَّرَّ..

ماولى..

وَأَذرَتهُ الرياحْ

فمَرَرتُ

أَسْتَجْدي السَكينهْ

فَلَمْ أجِدْ

غَيرَ الشَواخِصَ

وَالنَهارَ المسْتَباحْ(

و نلاحظ ايضا اسخدام افعال مهمة في صياغة الصورة الهامسة (ابرد و اذرته ، استجدي ، مررت)كلها افعال تعمل على نقل المعاني و التصويرات الى عالم من الرقة و الهدوء.

و يتجلى ايضا البوح الهمسي للفقدان و الخسارات في مقطع رقيق يقول فيه عادل قاسم

)أُحدِقُ

في الوجوهِ

لَعَلَّ

وَجْهِّيْ

أراهُ

مُعَلَقَاً

بَينِ الوجوهِ(

و في مقطع يعبر فيه الشاعر عن همسه بصراحة ، و انه يهمس بوجعه و شكواه ، فيجد يد الحبيبة مأوى يستعير يد أمّه حيث يقول:

)كُلما...

أهمسُ شاكيا..

وَجَعيْ..

تَسْتعيرينَ..

يَدَ أُميَّ

وَتُمَسِدينَ..

على. .

ماتَبقى من خُصلاتَ..

شَعْري..

أزدادُ...يَقيناً..

إن أُمّي..

لَمْ..

تَمُت بَعدْ(

من الواضح ان للغة عادل قاسم فرادة ، بألفاظ و معانٍ و تراكيب واضحة الخصوصية ، خلقت لها عالما خاصا ، و فضاء مميزا يقوم على الهمس و البوح الرقيق .

القسم العاشر :البوح التعبيري

))مظاهر البوح التعبيري الاقصى في مجموعة (أسطورة عشق) الشعرية للشاعرة فراقد السعد((

ان البوح التعبيري الطاغي على نصوص مجموعة (أسطورة عشق) المجموعة الشعرية للشاعرة العراقية فراقد السعد ، يتخذ اشكالا مختلفة ، أهمها التوظيفات اللغوية و الانزياحات التعبيرية ، التي استطاعت – اضافة الى الوصف و الحكاية — ان تنقل الى القارئ منظومة الاحاسيس

و المشاعر و بدرجاته و مستوياته المشاعرية العالية وهو الموافق لعنوان المجموعة فكانت لوحات للعشق الاسطوري.

في قصيدة (عقد ولاء) تقول وفاء السعد:

)عمدني بصولجان ولائه

انتفضت وريقات ملكوت الجسد

فاقشعرت راعشة قهوتنا

اسدلت عيون فاغر الغنج

بشوق معتق اسكره ناهم الثواني(

ان التعبيرية جلية جدا في هذا المقطع ، اذ ان الوصف و السرد هنا كان يمكن ان يؤدى بالفاظ و تعابير شعرية لا تكون بهذه الدرجة من العمق و المدى ، ان استعمال الفاظ معينة هنا اعطى اللغة طاقة تعبيرية اكبر ، وجعلها اقدر على ايصال الاحاسيس و المشاعر و لحظة التجربة الى القارئ . ان العبارات غارقة كليا في فضاء التجربة (فبين التعميد الغارقة المتماهي في صولجان الاقتدار و الاحاطة ، في فضاء الوفاء و العقد الولائي ، كان سببا في انتفاض عميق كما هو حال وريقات ، تلك الوريقات كانت لشعور يجتاح كل الجسد بعمق ، ما يأخذ بملكوته الواسع من كل اطرفاه ، فكانت القشعريرة الراعشة ، لما استعبر من ألفة في القهوة ، بحالة من الشوق ضاربة في العمق كما المعتقات التي تسكر من هو متفاني في نهم الوقت العزيز و الحبيب.

ان هذه الابعاد الشعورية و الانسانية المحضرة بالنص ، انما كانت اساسا نتيجة اللغة التعبيرية و التوظيفات الشعرية لالفاظ لها دلالات ضاربة في العمق ، وهجّت اللغة و اعطتها طاقة تعبيرية مضاعفة.

و نجد هذه اللغة التي تجنح الى العمق العميق في النص الثاني من المجموعة (تراتيل حب) حيث تقول الشاعرة:

)اتكئ على ركني المسكون بالوحي

تسدل سطورك جنح الليل

يصافح اوداجي ضحى النعاس

مخمورة بهمهمات الحروف

في اشتهاء المزيد(

من ترتيل العنوان ، التي تحضر القارئ الى عالم خاص بل شديد الخصوصية من الاخلاص و التجرد ، الى الاتكاء على ركن ، في عمق الثقة و الاطمئنان ، الذي يسكنه الوحي العالي المتعالي ، فيتحقق مزاج و جو للنص غارق في الخصوصية و السمو و الاخلاص ، كما الصوفية العاشقة ، التي تصافح اوداج الحياة و البقاء ، المخمور بكاس العشق ، الذي لا يمل بل هو ذائب في اشتهاء المزيد ، انه مستوى عال من العشق و الذوبان ، لا يكون الا لقلب الصوفي و الوجود الانساني الراقي.

هذا المستوى من الذوبان و الخلوص نجده مبثوثا في نصوص الديوان بحيث لن تجد نصا في المجموعة الا و فيه هذا النفس الذي يميل الى السمو و العمق في تجربة التعلق و العشق.

في قصيدة (همس النوى) تقول الشاعرة

)أشفق على خجلي

ببسملة تحتل كياني

دع جيوب الثنايا تخفي هاجس التلعثم

ففي كهفك العاجي تتراءى اشرعة مملكتي

تترنم اهات اللظى في النزق

ارتشف الوان النعاس في خدار الوله

يا سيد الاضواء

مرابعك تغوي ناسك الوجد(

ان هذا الشكل من اللغة الذي يميل الى اقصى درجات تجلي التجربة و الشعور ، يمكن ان نصفها باللغة القصوى ، في قبال اللغة المتوسطة المعتدلة ، حيث انا اذا نظرنا الى التعابير عموما من نقطة واحدة فانا سنجد تعابيرا تكون وسطية تعبيريا و وصفيا و اخرى تتجه نحو اقاصي التجربة ، محضرة اعلى مستويات التجلي منها كما في الشكل التالي-:

القارئ في نظره الى تعابير الكتابة تتحقق زوايا للنظر ، من خلال تلك الزاوية تتحدد درجة التعبير من حيث كونه تعبير يميل الى الدرجات القصوى ام انه ضمن اللغة المعتدلة المتوسطة . درجة التعبير بالاضافة الى كشفها عن التجربة و بوحها فانها تنقل الاحساس وهذا وظيفية تعبيرية ، و كلما كانت درجة التعبير حادة كان الاحساس المنقول اكثر تجليا و وضوحا.

و لغة فراقد السعد في نصوص اسطورة تعشق ، بلغة النسك و التملك و الذوبان و الارتعاش و التماهي و الاخلاص و الخلوص تحقق درجات تعبيرية قصوى و حادة و تجل كبير لتجربة شعورية رفيعة و بوح شفيف.

الرسالية

ملامح ادب الصرخة ، (عندما يحترق التاريخ ويترك لنا الرماد) نموذجا

في اهم نظرة للشعر عبر عنه انه اعتراض ، ليس محاكاة ولا رسما للخارج ، بل هو صوت اعتراض على الخارج ، و قد يقال ان هذه الفكرة لا تطرد في الاعمال الادبية الابداعية ، فالتمجيد و الاحتفاء بالمنجز و المديح لما هو قائم شائع في الادب ، و فيه ان هذا صحيح الا ان كل ذلك ما هو الا نتاج عملية مقارنة بين الممجد و الممدوح و غيره ، فهو ايضا ينطوي على اعتراض . من هنا يظهر لنا ان الاعتراض الادبي يتجسد في الشكل المباشر الصريح الذي يكون النص صريحا فيه و الشكل غير المباشر غير الصريح بنص احتفاء منطو على الاعتراض غير المصرح به.

ان الفرق الفيزيائي بين الصوت العادي و الصارخ هو الشدة ، و حينما نجد اعتراضا ادبيا صريحا شديدا بحيث تبلغ فيه التعابير مديات بعيدة و واسعة فانا نكون امام صرخة كتابية ، و بتكرارها نكون امام انتفاضة كتابية .و لو حققت تغلغلا في الوعي العام و تجاوبا معتدا به فانا نكون امام ثورة كتابية.

اذن الشدة الكتابية تتناسب مع شدة الاعتراض ، و الصرخة الكتابية تتجسد بشدة الاعتراض .

في ملحمة جلجامش مثلا كان اعتراض شديد على الطغيان بلغ حد الصرخة و تكررت معانيه فيها فكانت انتفاضة و حصل التجاوب العام فحصلت الثورة الكتابية فكانت ملحمة جلجامش بحق صرخة وثورة عارمة ضد الظلم و الطغيان.

وكما يتحقق الصرخة في اللغة الابداعية فإنها ايضا يمكن ان تتحقق في اللغة التقريرية وكمثال واضح الاعتراض الشديد السائد بين النقاد العرب المعاصرين بخصوص المصطلح النقدي و الممارسة النقدية ،وهذا واضح لكل متابع ، و بينما بلغ اعتراضهم على المصطلح بحد الصرخة الا ان اعتراضهم على الاداء تجاوزها نحو الثورة ، لذلك سيكون من المتوقع حدوث تغير جوهري في النظرية النقدية العربية و الممارسة النقدية في المستقبل القريب.

في قصيدة (عندما يحترق التاريخ و يترك لنا الرماد) للشاعر هشام ايوب يتجسد الاعتراض الكتابي ، انها اعتراض من باديتها ، فان هكذا عنوان و بتوصيلية عالية و اشارة صريحة بوح صاره ، فيكون صرخة كتابة ظاهرة . ثم يستمر الاعتراض الشديد (الجدران باردة) و (تحرق روما) و (أسراب النحـل تهاجـر) و (التاريخ يحـترق مثل مـدن بائسة مـر بها أسـراب من الجراد) و برمزية توصيلية يتجه البوح نحو فضاء لغوي اخر الا انه لا زال في عالم الاعتراض و قائم به ، (والصحف تعلـن الهزيمـة) و (انتصار قائـد البحـار \على موجـة \حاولت الوصـول للشاطىء) انه تجل للهزيمة و الخذلان و الطغيان)، بل حتى الهامش هو جزء من سلسة الاعتراض حيث يقول الشاعر (بقلمي) وهنا ابراز للمتكلم ، ثم يقول (أول نص في العام الجديد) وهو بوح وايحاء ان هذه هي الصورة و الحال مع بداية هذا العام ، فتصور ايها القارئ و عتمة الحاضر و قتامة المستقبل ، ان هذه القصيدة اخبار عن انعدام الحياة ، بل انعدام الوجود.

النص

عندما يحترق التاريخ ويترك لنا الرماد

****

(1)الجدران باردة \ أعمدة رومـا تنتظر\ نيرون\ زعيم الأباطـرة\ جنون\ تحرق رومـــا\يحيا الأمبرطـور

(2)أسراب النحـل\ تهاجـر\ آخر الربيـــع\ لتتجمد\ فوق مرتفعـات \الصقيع

(3)التاريخ يحـترق\ مثل مـدن بائسة\ مـر\ بها أسـراب \ الجـراد \ فلم يجد فيهـا\ سوى المقابـر\ تعلن الجهـاد

(4)الكتب تعلن النصـر\ والصحف تعلــن \الهزيمـة\ انتصار قائـــد \الصحراء \ على زوابع الرمل \ حاولت التصـنت \ على شخير السجان

****

انتصار قائـــد \البحـار \على موجـــة \ حاولت الوصـول \للشاطىء

(5)التاريخ \ يمضي يحصـد \ أرواح العسكـر \ المدن \ تكتب تاريخهـا \ الفأر

يتلذذ بقضـــم \ صفحـــات\ النصر

بقلمي / هشام أيوب موسى

2015/1/9 أول نص في العام الجديد.

الرسالية من اركان الابداع ، و بجنب الرسالية الفنية بنشد التجديد و التأصيل ، تبرز الرسالية الجماهيرية ، التي يتبنّى فيها الشاعر الامّة و الشعب ، فيتجلى صوتهم و معاناتهم و احلامهم و املهم في شعر الشاعر و كلماته.

ومع ان هذا التجلي بذاته من ملامح الجماهيرية التي تجعل من الادب قضية ، الا انّ لهذا التجلي درجات ، تختلف فيها درجات التعبير ، فهناك ثلاث درجات للتعبير الجماهيري و ادب القضية في الشعر . الدرجة الاولى باشتمال الادب على الاعتراض بصوت معهود وهو لغة البوح ، و الثانية اشتماله على صوت عال من الاعتراض فيكون حينها الشعر صرخة ، و الثالث اشتماله على اعتراض كبير واضح يأسر المكان وهو لغة النداء و طلب الخلاص . هذه درجات البوح الجاهيري و تمثيل الامة ، و لكل اسلوب منها وظيفته و محله و زمانه ، فلغة البوح لها زمانها و مكانها و تأثيرها ، و لغة الصرخة لها مكانها و زمانها و تأثيرها ، و لغة النداء لها زمانها و مكانها و تأثيرها.

في قصيدة (عفوا عراق المجد) للشاعر العراقي الفذ شلال عنوز تتجلى الرسالية الجماهرية بمظاهر واضح و معالم بينة . العنوان بحد ذاته بوح و نداء رقيق (عفوا عراق المجد) ، يختصر القصيدة وهذا من التوظيف العنواني للشعرية الفنية العالية .

في بوح رقيق يقول الشاعر في مطلع القصيدة :

)أنا شهقةٌ وتوجسٌ وذهولُ ونثيثُ بوح صامتٌ ويقولُ(

و اذا ما لاحظنا التطور الحاصل في صوت و سرعة كلمات الابيات السابقة ستتكون لدينا صورة حركة تطورية كأننا امام كيان زماني يتحرك بسرعة متصاعدة ، و في هذا محاكاة لحركة الطبيعة . و القاموس في هذا البيت الشفيف و الرقيق ، و الخافت ، مع التصدير بالانا ، يعطي جوا عاما من الارسال و القصد ،الا انه معبأ بالبوح ، انه البوح الرقيق الخافت.

بعد بيت البوح هذا ينتقل الشاعر الى لغة الصرخة بتصريح واضح ، ففي البيت الاول كان بوحا ، و في الثان صار صرخة . حيث يقول:

)أنا صرخةٌ مصلوبةٌ لمّا تزل حيرى يلاعبها الجوى ويدولُ(

و في البيت الثالث بعد البوح و الصرخة ، يدخل عنصر الزمن المستمر ، ليعن تحقق وجود راسخ و ثابت من الالم و الصوت فتتحقق لغة النداء في الادب ، انه صرخة مستمرة ، و حكاية الألم وطلب الخلاص ، حيث يقول:

)أنا آهةُ الزمن البعيد تفزُّ بي حمماً فتصرخ في دمي وتصولُ(

في ثلاثة ابيات لشلال عنوز تجلى تأريخ اللغة و تاريخ الامّة و اشكال البوح الجماهيري . و اصبحنا الان امام قصيدة كاملة بمعنى الكلمة ، فتكون الابيات التالية شرح و بيان و مزيد نور و ضياء ، حيث اللغة قالت قولها في هذه الابيات الثلاثة و اوصلت ما تريد ، بصوت حديث ، وهذا يرجع الى شعرية عالية عند شلال عنوز تتجاوز الطريقة الكلاسيكية ، و تعلمنا درسا ان ليس كل ما يكتب عموديا هو شعر كلاسيكي .

ان لغة النداء هي لغة طلب الخلاص ، تتجاوز البوح و الاعتراض ، و الصرحة ، و الندب ، انها تعلن مرارة الواقع و الحاجة الى الخلاص ، و لقد تكررت هذه الملامح في ابيات متعددة في القصيدة وهذه الاستمرارية ترسخ هذا البوح بصوت عال.

في تصوير حزين لواقع مر يقول الشاعر:

)مدنٌ من الآه المريرة لوعتي وزفافُ يومي غصَّةٌ وعويلُ (

و اقسى من هذا القاموس و المفردات بيته الاخر الذي يقول فيه:

)أمشي ونابُ الموت يأكلُ قامتي أنذا المدمّى قاتلٌ مقتولُ(

ان درجة الاعتراض ليس فقط تتجلى بالتراكيب بل بقاموس المفردات نفسها ، فلا ريب ان (موت ، يأكل ، قاتل ، مقتول) هي اكثر فناء و دمارا من (آه ، لوعة ، غصة و عويل) كما ان هذا التوزيع للمفردات يعكس حسّا عاليا بالموسيقى الفكرية و التناغم بين المفردات ، و هو تجاوز لموسيقى الشكل بالاتجاه نحو المعنى.

و في تصويري مؤلم للخسارات الفادحة يقول:

)أرنو الى حلمي الذبيح وأمتطي وجعي وليلي نازفٌ ويطولُ(

و في تصاعد طوفاني يصل حد الطوفان و يفرض مفرداته على النص يقول:

)هذا هوالطوفان هدَّ معاقلي غرقاً وطرفيَ مطرقٌ وخجولُ

هذا هو الطوفانُ يزحفُ هائجاً وأنا ذراعي مُحبط مشلولُ(

ان هذا التصاعد النصي و التجلي الواضح للغة يشير الى عمق التجربة و ترسخ الشعرية عند الشاعر.

الى ان يصل الى ذروة الماساة فيقول

)أنا جثةٌ وخرائبٌ ومقابرٌ وتطاحنٌ وتصحُّرٌ وطلولُ(

النص

عـــــــفوا عراق المجد

أنا شهقةٌ وتوجسٌ وذهولُ ونثيث بوح صامت ويقولُ

أنا صرخة مصلوبة لما تزل حيرى يلاعبها الجوى ويدولُ

أنا آهة الزمن البعيد تفز بي حمما فتصرخ في دمي وتصولُ

أنا ذلك الافق البهي لتالد شاد العلا أناطارف مخذولُ

مدن من الآه المريرة لوعتي وزفاف يومي غصة وعويلُ

أمشي وناب الموت يأكل قامتي أنذا المدمى قاتل مقتولُ

أرنو الى حلمي الذبيح وأمتطي وجعي وليلي نازف وطويلُ

هذا هوالطوفان هد معاقلي غرقا وطرفي مطرق وخجولُ

هذا هو الطوفان يزحف هائجا وأنا ذراعي محبط مشلولُ

أنا جثة وخرائب ومقابر وتطاحن وتصحر وطلولُ

ودمي مباح حللته شريعة للمارقين وساعد مغلولُ

أنذا عراق القحط يشربني الآسى ضمأ فألعق خيبتي وأطيلُ

قلق وهذا التيه قاد سفينتي أنى أتجهت يلفني المجهولُ

لاشيء عندي من يلم تشتتي ؟ وصفاء أهلي بددته ذحولُ

عفوا عراق المجد جرحي مزمن وتصبري في راحتيك جميلُ

أنا مذ نشأت وأنت ترضعني الوفا والمكرمات فيزهر التقبيلُ

من قال انك محض أرض أو سما؟؟ فلآنت في نسغي منى وهديلُ

في كل شبر من ترابك جذوة للخالدين ونهضة وهطولُ

أنت الذي أمطرت غيرك علمه وسواك جدب جاهل وجهولُ

وغرست في رحم الدهور سلافة غنى لها عند الشروق نخيلُ

وحملت للآتين أشرعة الهدى أنى تقارب أو نأى التأويلُ

من هاهنا مرت ركائب هاجر وتعانق القرآن والأنجيلُ

وهنا توهجت الصروح تمخضت ألفا وأوغل سيفها المسلولُ

ماكنت الا فوق سارية العلا أبدا ومدك صولة وصهيلُ

يامن تعفر في ترابك حيدر وبطوره موسى سعى وخليلُ

وبك ابن بنت المصطفى زرع الفدا يوم الطفوف فأورق الأكليلُ

ها انت يابلد الأباة تضج بي أفقا يغني بالسنا ويميلُ

ها أنت ياهذا العراق قصيدتي فأنا المتيم فيك والمتبولُ

خذني لجرحك مرهما ودريئة اني بحبك ياعراق قتيلُ

لغة النداء ، شعر الشباب البابلي نموذجا

البوح روح الشعر ، و الاعتراض نَفَس تلك الروح ، و حينما تطغى الرغبة و الارادة و تجمح كخيول مسرعة ، تنتقل لغة النص الى فضاءات بريّة من البوح ، معلنة كل اشكال الاعتراض ، طلبا للحياة الرفيعة و الخلاص ، في نداءات عريضة موجهة الى الزمن و اهله عسى ان تلقى قلوبا تضيء فيها شموع تلك النداءات الشفيفة.

ان لغة النداء تعتمد على عناصر اسلوبية ، و مع انّ اساس وجودها هو الفكرة و البوح العميق عند الشاعر ، الا انها لا تتمظهر و لا تتجلّى الا بأسلوب الكتابة ،و بناءات اللغة في النص ، و بعناصر اسلوبية معينة تنتقل بها اللغة من الخطاب الهادئ الى الاعتراض فالاعتراض الشديد محقّقة لغة النداء و طلب الخلاص.

ان تعالي صوت الاعتراض و مفرداته و تراكيبه ، و الميل الى اللغة شديدة البوح و المتطرفة في التوصيل و التعبير ، يحقّق لغة النداء ، و بصور مختلفة ، بعضها تصاعدي في الخطاب يبدأ من نقطة هادئة ثم يتصاعد حتى يصل الذروة ، و بعضها يبدأ من اوّل كلمة بالاعتراض الشديد و ينقل اللغة الى عالم النداء ، و منها من يعتمد الصدمة في نقل اللغة ، فتجد انّ اللغة تجري وفق انسيابية خطابية هادئة و فجأة تنفجّر امام القراءة ناقلة اللغة من عالم الخطاب الهادئ الى عالم الاعتراض و النداء . و سنركّز هنا على الفترات النصيّة الدقيقة التي تنتقل بها اللغة من عالم الخطاب الهادئ الى عالم النداء و الاعتراض الشديد ، باعتبار انّ هذه الاسلوبية عنصرا جماليا و ابداعيا في سعينا الحثيث نحو كشف اسرار جمال النصوص الابداعية و لغتها الفريدة.

تتجلّى لغة النداء في شعر مجموعة من شعراء مدينة بابل الشباب من العراق ، في القراءة العرضية ، بصور مختلفة منها على مستوى المفردة ، و منها على مستوى التركيب و منها على مستوى الفكرة ، و اما على المستوى الطولي بتأريخ النص و تطور مفاهيمه و رموزه فمن المعلوم انّ هذا لا يتيسر الا في القراءة لشاعر واحد او لنصّ واحد ، و من الواضح ان مقالنا موضوعه غير ذلك . و لا بد من التأكيد انّ كل كتابة مهمّة هي تجلّ للعبقريّة ، و خير ما يسند هذا القول انّ مما أثّر في الفن و الادب اعمالا لشباب او انّها كتبت في زمن الشباب لهؤلاء الكتّاب ، لذلك فتوصيفنا هنا للشعراء بالشباب لا يعني أبدا انّ هناك تجربة شبابية أدبية و تجربة احترافية ، بل الشاعر المهم مهمّ و ان كان في شبابه ، و هذا الكلام لا يختص بالفن و الادب بل حتى في العلوم ، فكم من العلماء نبغوا وهم لا زالوا في عمر الشباب و الامثلة كثير ، ما أريد قوله ان التمييز بين جيل الشباب و غيرها لا يستند الى واقعية ، و هنا سنتناول مجموعة كتابات

متطوّرة و فيها عناصر جمالية فذّة تشير الى تكاملية في الكتابة لمن هم من جيل الشباب . و لا بدّ من الاشارة انّ من عوامل النقد اضافة الى طاقات النص هو الحاجة الى فهم لغة النص و القرب منه ، لذلك كان الاختيار لهذه النماذج للقرب و الفهم للغة التي كتبت بها.

يقول محمد سامي الصكر في مقطع بوحي:

)كيف تكسر جدار صمتك ؟؟

لتصرخ من خلف الوقت

انك حي..

لتصنع نصا حديثا

يثير الدهشة.......

لكنك لا تدري اني ميت(!!

يتجلى النداء في هذا النص بصور متعددة و على مستويات متعددة ، و في الحقيقة هو من البوح التوصيلي العالي ، فالتركيب و البناء بوح و نداء في قوله (تكسر جدار الصمت) و قوله (لتصرخ من خلف الوقت) بوح و اعتراض و من بداية العبارة ، و حول هذا الكسر و الصراخ عالمُ التقابل بين طرفي الوجود من الموت و الحياة ، انّه هيجان كامل يلتّف عالم الارادة و الرغبة ، اعصار تعبيري بين طلب صارخ للحياة و اعلان للموت.

و يقول محمد سامي مبتدأ لغته بالاعتراض ، و محافظا على النداء و الطلب الشفيف :

(لم تأت .. سيذبل الوقت

وتذوب الصلاة

سيحترق الفرات

ويموت الورد بردا

انا

كالقصب اشتهيك)

نلاحظ انها تعابير متقابلة متقاربة في شكل البوح و شدة الاعتراض ، ومحققة للنداء من اول المقطع الى اخره ، ان النداء هنا حاضر في كل لحظة من زمن النص.

و يقول أنمار مردان في لوحة بوحية حوارية صارخة:

)طَنينٌ كاذبٌ

وأنا وأنت مجردُ نقوشٍ

تعبرُ علينا طعناتِ الجوعِ

ونشرب الموتَ في رقعةِ سماءٍ مرتبكةٍ(

ان نسبة الوهم و الكذب للذات من التطرف البوحي و عالم هذه االفكرة الاعتراض العريض ، و في وسط هذا العالم البوحي نجد التراكيب الموسعة لطاقات اللغة (طنين كاذب) و (وانا و انت مجرد نقوش) و (و تشرب الموت) هذه التراكيب و بما فيها من صوت و بوح ترتفع بدرجة البوح الاعتراضية و سط مزاج عام للنص بالاعتراض فتحقق عالم من النداء .ان النداء هنا يحضر و بشكل عال جدا و واضح من بداية النص حتى نهايته.

و يقول أنمار مردان ايضا

)يا أنا, استيقظ

فلعنتُهم تُنزعنا كل بسمةٍ

كل قُبلةٍ

فألبس القبرَ(

نسبة الذات الى الغفلة و استذكار لعنة الأخر للذات كلها تقع في عالم اعتراضي و بوحي يحقق لغة النداء . و يبدأ الاعتراض من اوّل مفردة حتى نهاية النص.

و في بوح جهوري لأنمار مردان يقول فيه:

)الساعةُ تطهو أيامنا إلى الصفرِ

اصفرارُها حريم نائمات على سكراتِ اللهوِ

أسماؤنا غير مقنعةٍ بالمرةِ

خلايانا التائهةُ فوق القصيدةِ القادمةِ(

نلاحظ هنا و بوضوح لغة النداء التي تمظهرت و ارتكزت على المفردات ، لقد عبّئ النص بمفردات الوحشة و الاغتراب (تطهو ، الصفر ، اصفرار ، سكرات ، غير مقنعة ، التائهة) هذه المفردات بوجودها وحده تخلق الاعتراض ، و تؤثر بما لها من دلالات على مجمل وضع النص و لغته و مجاله البوحي.

و في لوحة شعرية عالية المستوى لشاعر فذّ يقول أنمار كامل حسين:

(أنا السائرُ نحوَ حذفي

كورقةِ تبغٍ

تلفُّ نجيعَ الدُخان

تسيلُ بأفواهٍ

يضجُّ الصمتُ فيها

يومَ يُنفخُ في الصورِ)

انها لوحة تعبيرية رمزية مع استحضار لمفاهيم و معارف وجودية ، اذ يبرز السير نحو الحذف ، و نسبته الى الذات ، مما يحقق الاعتراض العريض و ينقل اللغة الى جانب موغل في الاعتراض و محقق للغة النداء ، و بعد نقل لغة النص الى عالم النداء ، صارت اللغة في حالة تموّج خطابية و تعبيرية عذبة تحتاج الى مهارة عالية تنتمي الى مجال اللغة القوية الجامعة بين التوصيل و الايحاء في التركيب اللفظي الواحد.

و يقول ايضا أنمار كامل في لوحة تعبيرية عالية

)كفُ الظلام

يدُسُّ أصبعهُ المعاق

في أنفِ جُثةِ عاشقٍ

لازالَ يحلمُ بالزُكام(

ان هذا التسلّط للظلام ، و قهره لموجود يظهر كجثة في النص ، يحقق اعتراضا واسعا و ينقل اللغة و على الفور على خارج حدود الهدوء نحو البوح العالي النداء و الألم.

و يقول انمار كامل في مقطع عالي الشاعرية :

)سأرتدي الشيطانَ في وجهي

في الليلِ المكتظِّ بالهموم

لتخافَ منّي الدموع (

في هذه اللوحة المميّزة مع توظيفاتها العالية برمزيتها الخارجية و النصية ، و مفرداتها الاعتراضية و تراكيبها البوحية ، يتحقق عالم من البوح العالي و الاعتراض الصارخ و نداء يتجلى بهذا الوجود الايحائي بعناصر اسلوبية عديدة من حيث الفكرة المستوحشة و الالفاظ المغتربة و التراكيب الانزياحية.

و في مقطع بوحي يقول محمد فاضل

)أهواكِ وأغيرُ

جسدي كل صباحٍ

وأحنطُ جسدا أخر

في صالة الانتظار

وأتْحفُ الآخر بموعد(

ان تركيب (أغير جسدي) و (أحنط جسدا اخر) ينقل اللغة الى عالم الاعتراض الشديد ، و بوح عال ، فيتحقق صوت نداء و طلب شفيف.

و يقول محمد فاضل في مقطع آخر:

)أنا وكل نافذةٍ كئيبة

لا ذنب لنا سوى أن الشمس تشرق بالاتجاه المعاكس(

ان البوح هنا مؤجل و اللغة جرت وفق هدوء و ان كان ببوح ظاهر الا ان الصورة ارتفع فيها صوت الاعتراض عند آخر العبارة (انّ الشمس تشرق بالاتجاه المعاكس) فنقلت اللغة الى عالم الاعتراض الشديد و تحقق النداء و طلب الخلاص.

و يقول علاء حسين حمود في مقطع عال الشعرية

(اقتحم الخيال

اشعر بلذة تقذفني راجلا

بحثا عن انا

لأجد ضلّك يهمس باللاشعور(

في وسط النص تنتقل اللغة من التعبير او البوح الهادئ نحو الاعتراض الشديد في عبارة (بحثا عن انا) فان البحث عن الانا من اشكال الاعتراض و مظهر جلي للغة النداء.

و يقول ايفان جواد في مقطع بوح شفيف:

)أبا وطن النخيل

دعني أتوه في ...

تلافيف كفك المجنون

أعيد ترميم شوارعه المشوهة(

هنا الاعتراض يتصاعد ، بل انّه يبدأ من نقطة الألفة و الحب (أيا وطن النخيل) بعدها يبدأ الاغتراب ، ببثّ مفردات الوحشة (دعني اتوه) ثم (كفك المجنون) حتى يصال النداء الى اقصاه في عبارة (شوارعه المشوهة).

انّ هذه الصور الرائعة من لغة النداء و بأساليب مختلفة و تقنيات عالية ، اضافة الى ما في تلك الكتابات من عناصر ابداعية متكاملة ، فتحت ابواب السعيّ نحو نظرية ادبية في اشكال اللغة و مجالات البوح و الاعتراض ، و فضاءات الخطاب و النداء ، و تجليات طلب الخلاص ، بمفاهيم تطبيقية ملموسة وظاهرة بشكل مقنع و فاتن.

مستويات البوح في القصة السريالية (متاهة التماسيح) للدكتور غالب المسعودي

لا ريب ان الرمزية قد احدثت تطورا مهما في التعبير الادبي ، الا ان الانتقالة الجوهرية في فكرة الابداع و التلقي كانت في الحركة السريالية و ما تبعها من حركات تعبيرية . فصار تعدد مستويات البوح و الايحاء من سمات العمل الابداعي . ففي جوار البوح و التعبير الآني للعبارة و المقطع و باسلوب الكتابة ، فان لتراكم التعبيرات و طبيعة انتشارها في النص وسط علاقات تعبيرية معقدة تعطي زخما و طاقة تعبيرية عالية للغة ، تحققت انظمة عالية متعددة من التعبير على ايدي السرياليين و التعبيريين.

في قصة (متاهة التماسيح) السريالية للاديب و الفنان التشكيلي العراقي الدكتور غالب المسعودي ، نجد تلك التوظيفات و انظمة البوح المعقدة و مستوياته المتعددة حاضرا و بوضوح ممثلة نموذجا للغة تعبيرية تتعدد فيها مستويات البوح . و من المفيد ان نورد القصة أولا:

متاهة ألتماسيح (قصة سُريالية)

د.غالب المسعودي

المتاهة الأرض التي يتوه فيها السالك ، ولايكاد يعرف فيها طريقاً, ويراد بها في ألأساطير مبنى التّيه ذو الممرات الفرعية المعقدة الذي بناه ديدالوس للملك مينوس ملك كريت ، حسب الأسطورة الإغريقية، وأراد مينوس أن يجعل منها سجنًا للوحش الذي يسمى الميناتور, إذ كان يضحَّى بسبعة من شباب أثينا، وسبع عذارى لهذا الوحش كل سنة(ملاحظة نحن نضحي أكثر).

قبل أن يوقد مصباح النوم, هو يخاف النوم في الظلمة, نسي أن التلفاز موصول بالكهرباء الوطنية (في حينها كانت لاتوجد وطنية), أضاءت الشاشة, برنامج عن الحياة البرية للتماسيح في بوتسوانا , سمع بدموع التماسيح , أسنان التماسيح ,علاقة الديناصورات بالتماسيح, لكنه لم يعرف أن التماسيح تبني تحت الماء متاهة, تصور أنها تبنيها لأجل أن تسحب فريستها وتأكلها بهدوء, دون تطفل الأخرين وخصوصاً الحيوانات ألقمامة, إلا أن الباحثين أثبتوا أنها لاتستعملها لهذا الغرض(التماسيح لاترى في الظلمة وهي تحت الماء), وضع وسادته تحت رأسه, إستغرق في نوم عميق بعد أن تبللت أطرافه وظهره بالعرق ,نصحوه أن يشرب ماء مالح ,هو شرب ماء العلقم,علامات ألأستفهام تنمو في مخيلته ,لم متاهة التماسيح ,هناك متاهات في الحياة ثمة متاهة بين الحرمين, ثمة متاهة في المدينة القديمة, بعضها يوصلك الى جنة تحت أرضية, بعضها يوفر لك الفاكهة في غير موسمها, وهناك متاهة السياسة العراقية ,وهناك متاهة النسيان, يبدو إنه إستغرق كثيراً, في حلمه تصور نفسه في الفردوس, تقف أمامه وجها لوجه جنيته التي اطاحت بحياته, ومن أجلها راح شهيداً, لكي يضمن أن تكون نهايته الجنة بلا حساب ,قال لها حبيبتي ها نحن في الفردوس تمني , فاكهة أعطانيها الرب, عصير محلى , خمر ليس فيها غول, أنهار

عسل, أنهار لبن مزكى كرائحة عطرك يوم إلتقينا لأول مرة ,قالت له أمهلني لحظة لأستطلع أمنياتي,هل هناك ولدان مخلدون يحملون أباريق من فضة وكأنهم الؤلؤ المكنون.........؟ ,رد الصدى نعم ها نحن, قالت لهم دلوني على الفاكهة المحرمة, كانت لنا سلوى في الدنيا ,نأكلها بغير إشتهاء,وهذا ذو رائحة الجرذ أطعمني إيها رغم أنفي ,ألا تعلموا كم أنا مشتاقة أن يسقينيها ولد أو ولدان ويكفوني شر هذا الذي يتابعني حتى الفردوس, سأختار سبعة , أنا أعرف أن خيارته إثنان وسبعون ,لكن عليكم أن تتبعوني الى متاهتي رغم أن رضوان وكل حراس الفردوس يعرفون مساحتها,إلا أن متاهتي تسكنها آلهة المغاليق, ترّجع الصدى لن ينال منها أحد, متاهتي هي رعب المكان, إنها متاهة الجسد في الأولى, وقفت على أطراف أصابعها, خلعت أهدابها ,لم يكن العري مذموما في الفردوس, في زاوية مظلمة من متاهتها استدرجت سبعة ولدان ,قالت للأول إخلع نعليك ,إنك بالوادي المقدس طوى, لم يصغي لأنه كان بلا نعل, قالت للثاني أفرد جناحيك, لم يصغي ,لم يكن طائراً ,قالت للثالث أطفيء نارك في ملعقتي, لم يصغي كله من نار, جاء دور السابع, كان يطوف حول رأس الشهيد, ناولها رسالة منه حذفتها في الماء الآسن (لايوجد في الفردوس ماء آسن) لكنها ظنت أنه موجود, قالت له أنت خياري الأخير, دع شهيدك وأغمرني بقبلة, قال لها أنزلي رأسك الى الأسفل, وجدت حوضه وما تحته ممسوح كلعبة مانيكان بلاستيكية, ضحك الشهيد, غادر جنة عدن, شغل التلفاز رأى إن أسباب بناء التماسيح لمتاهتها هو سبب نفسي ,عندما تتعرض لضغط ما تلجأ اليها لأخذ قسط من الراحة, ثم تعود لمزاولة حياتها العادية, لكن مشكلته أن متاهته هي مساحة وطن ,والتماسيح قمامة ,لم يتسع له المكان إستشهد ثانية.

____

في هذا النص للبوح مستويات ، فهناك بوح على مستوى الفكرة ، و على مستوى السرد ، و على مستوى الصور و الايحاءات.

فاما الفكرة فمن الظاهر ان المؤلف قد عبأ نصه بافكار و هواجس و رؤى كثيرة ، نقلها النص بلغة واضحة و صريحة و احيانا ايحائية .فبين التيه العريض و على مستويات مختلفة و التي تذهب فيه الارواح و السنين ، فالحيرة و الوهم و اللامعنى ، و الوحوش البشرية و من يعتاش على دماء الناس و حياتهم ، كلها نجدها حاضرة في مراجعة و طلب مراجعة للفكرة و الفكر.

و اما البوح على مستوى السرد فمن الواضح ان سريالية النص تمثل طبقة للبوح و شكلا تعبيريا اخر عن التيه و الضباب و الوهم و حياة كالحلم في عدم منطقيتها و التباس امورها ، فينتقل السرد بشكل عشوائي لا منطقي بين المقاطع و الاحداث بشبكة ترابطات بعيدة تحقق سريالية واضحة في النص.

و اما على مستوى الصور ففي النص مقاطع و عبارات اعتراضية و جزئية تتسم بايحائية و توظيفات بوحية عالية كما في قوله:

)وأراد مينوس أن يجعل منها سجنًا للوحش الذي يسمى الميناتور, إذ كان يضحَّى بسبعة من شباب أثينا، وسبع عذارى لهذا الوحش كل سنة(ملاحظة نحن نضحي أكثر)(.

فبعد مقدمة تعريف المتاهة بين سبب وجودها الاسطوري ، و يبين انها لاجل الحماية من الوحش و باسلوب ارتدادي ينقدح استفهام مبطن بانه ما السبب الحالي لهذه المتاهة ؟ و تغير عنوانها و معناها فصارت و سيلة الوحش البشري لصيد الضعفاء في عالم الغاب الجديد.

و يقول:

)لكنه لم يعرف أن التماسيح تبني تحت الماء متاهة, تصور أنها تبنيها لأجل أن تسحب فريستها وتأكلها بهدوء, دون تطفل الأخرين وخصوصاً الحيوانات ألقمامة, إلا أن الباحثين أثبتوا أنها لاتستعملها لهذا الغرض(التماسيح لاترى في الظلمة وهي تحت الماء ,(

هنا شعور و اشعار بامور خفية و ان الامور في عالم المتاهات ليست كما تبدو ، و ان الظاهر ليس كل شيء ، كما ان هنا يظهر سلطة العلم في عصر العولمة و عدم كفاية الافكار الموروثة و الاسطورية.

و يصل الى الثيمة الرئيسية في النص:

)وضع وسادته تحت رأسه, إستغرق في نوم عميق بعد أن تبللت أطرافه وظهره بالعرق ,نصحوه أن يشرب ماء مالح , هو شرب ماء العلقم ,علامات ألأستفهام تنمو في مخيلته ,لم متاهة التماسيح ,هناك متاهات في الحياة(

بيان شخصية البطل الرئيسي في القصة وسط هذا المزاج العام من التيه و الوهم ، نجد وصفه بالتعرق و الضعف و الحاجة للماء المالح انه يمثل الانسان التائه في هذه المتاهات ، كما انه لا يعرف مصلحته و ربما يسعى نحو المرارة بارادته و ربما بدافع و قوى خارجة عن ارادته حتى انه شرب العلقم ثم يستحضر المتاهات المحلية بالسياسة العراقية و العميقة في المعتقدات ثم في الحياة كلها كما هي خاتمة النص.

الا انه مع ذلك هو لا يزال قادرا على التساؤل ، و يستفهم ، و ايضا مدرك للوضع و الواقع ، لكن مجمل الاحداث و السرد يظهر انه عاجز و واهم.

ثم يغرق البطل و يوغل في وهمه و حلمه حتى يصل الى امنياته و تمنياته العميقة و غاية مناه ، فيرى نفسه في الفردوس و ايضا يكون لديه تصورات غير صحيحة ، حتى في هذا الجانب الذي عليه ان يتحفظ فيه على اعتقادته و افكاره ،وفق تساؤلات كبيرة بين تطلعاته و تطلعات الاشياء و الامور

بتصور خيالي:

,)قال لها حبيبتي ها نحن في الفردوس تمني , فاكهة أعطانيها الرب, عصير محلى , خمر ليس فيها غول, أنهار عسل, أنهار لبن مزكى كرائحة عطرك يوم إلتقينا لأول مرة ,قالت له أمهلني لحظة لأستطلع أمنياتي(

ثم يفيق او يتشظى اكثر فيعود الى العلم و سلطته ، فتصدمه الحقيقة بان للمتاهة سببا اخر لم يكن بباله ولا يشبهه ما في وجوده و واقعه حيث انه:

)شغل التلفاز رأى إن أسباب بناء التماسيح لمتاهتها هو سبب نفسي ,عندما تتعرض لضغط ما تلجأ اليها لأخذ قسط من الراحة, ثم تعود لمزاولة حياتها العادية, لكن مشكلته أن متاهته هي مساحة وطن ,والتماسيح قمامة ,لم يتسع له المكان إستشهد ثانية(.

هكذا يجد نفسه في متاهة كبيرة تأسر كل شيء متاهة الوطن ، و متاهة النفس و الافكار ، انه نص لا يترك صغيرة و لا كبيرة الا تخبرك و تعلمك و تدلك على التيه و المتاهاة في حياة الانسان المعاصر.

مظاهر البوح في الشعر الاردني المعاصر

)التاريخ يحـترق \ مثل مـدن بائسة \ مـرّ \ بها أسـراب \ الجـراد \ فلم يجد فيهـا \سوى المقابـر (

هشام ايوب

البوح كشف السرّ، و لطالما كان الشاعر سرّا ، فبوح الشاعر كشف سرّ السرّ ، انه يرى ما لا يرى و يحكي ما لا يُحكى . البوح جوهر الشعر ، بل ربما يمكننا ردّ الشعر كله اليه ، فيتجلّى في المفردات في الاسلوب في الموضوعات و في الصور ، بل نجد البوح يتجلّى في كل فرصة ممكنة . و من هنا يكون من الخطأ جدا تصور أنّ الشاعر يخفي عنا شيئا ، ، ان الشاعر حينما يكتب فانه ينطلق بأكبر سرعة ممكنة لاجل اكبر قدر من البوح . انّ الشعر لا يعرف الاخفاء ، و كما انه في مرآة التوصيل يتجلى البوح ، فانه في اعماق الايحاء ايضا يتجلى ، فيكون التأجيل من جماليات البوح الفريدة ، اما الغموض و التخفي فليس هناك ما يجعله من الجمال . ان اللغة المحجبة بالغموض لغة مصطنعة اثبتت فشلها كتعبير انساني كما انها تعاني من السطحية الفنية . و لا بد للغة الشعر من ان تبوح و تشير ، و اما التخفي و الاحجتاب و الصومعات فربما هي لغة تجريبية لم تجد ما يساعد على حقيقيتها ، و شعرية الشعر لا تقتضي ذلك ، و لا تنشد ذلك.

البوح هو الفضاء العريض الذي تبحر فيه التوصيلية و الايحائية ، بلغة ممتعة و جميلة ، و لا يجب ان تستمر معاناة القراءة ، و تعمد التخفي المتكلّف غير المبرر ، و الحجب المصطنعة التي يتوهم انها من صلب الشعرية مجرد وهم ، بل بتجلي البوح و عمق المعنى و الابهار الصوري يكون الشعر الحقيقي.

البوح ركن من اركان الابداع ، فاضافة الى الفنية و الرسالية تكون الجمالية هي العنصر الثالث من عناصر الابداع ، و الجمالية تتمظهر في البوح و التجريد . ان البوح الشعري يتجلى في

التعبير و عوالم المعنى المعبر عنها حيث تجلي التجربة بالرؤية و الموقف . اما التعبير فيكون ملوناً بالاسلوب و الصور و قاموس الالفاظ و المعاني و التوظيفات . وهنا سنبحث أساليب البوح في الشعر الاردني المعاصر باعتباره عنصرا جماليا مع نماذج تتجلى فيها اشكال البوح.

البوح التوصيلي

هناك دوما مساحة منطقية بين المعنى و الصيغ المعبرة عنه ، حينما يكون خط التعبير مستقيما و من دون واسطة يتحقق التعبير التوصيلي ، فيكون الظهور للمعنى ، و لهذا الاسلوب وظيفيته و مناسباته و اهمها ارادة البيان، و توصيل الوجدانيات دون تأجيل و الاقتران بالموسيقى الشكلية .

يوسف العلي الذي يختصر فكرة البوح الشعري في مقولة له (أنْ تكونَ شاعراً ..يعني أنْ يُصفّقَ النّاسُ لبكائك(! نراه يحلّق في مقطع شوق بهي رقيق اذ يقول:

)وحيداً \ على ضفّةٍ في خيالي .. \ تمرُّ عليَّ الدّقائقُ كَسْلى \ كأنَّ الزّمانَ توقّفَ\

في ذروةِ الاشتياقِ (!

وفي لوحة رقيقة وجدانية يقول صيام مواجدة:

)لم تُفْلِحْ \ كُلُّ حُروف الجرِّ \ بجرّي \ في جدولك المُنْساب \ لم تُفْلِحْ \ كُلُّ حُروف النَّصْبِ \ بِتَنْصِيبي \ في ساحة قلبٍ أغْرى بي(

و يقول سيد اللغة الايحائية هشام ايوب في بوح رقيق توصيلي:

)ارتطم الجسد \ المحترق \ بآخر الكلمات \ من فضلك لا تبعثري \ أحلامي (

وفي لغة عميقة تتجلى فيها التجربة يقول عاطف الحاج:

)حتى في الأساطير، \ وعند آلهة الابتسام، \ وحوريات البحار الضاحكة،\ حتى في الأحجيات والألغاز، \ لم يبتسم يوماً \غريق(!!

و في مقطع يتجلى فيه الحنين و الاعتراض الشفاف تقول نبيلة حمد :

)أحنّ لنفسي التي في السَّراب \ بنت أمنياتِ الحياة الهنيَّة \ وخالت بأن الوفاءَ يضيء \ ظلام النفوس ويردي الدنيَّة(

و في تساؤلات عميقة و شكوى يقول مختار العالم:

)هلْ تسمعوا؟ \ أمْ أنّكُمْ أمواتْ؟! \ خرّق النداء صدورنا \وطبقة الأوزون خرّت في البكاء (

و في بوح عميق و اعتراض رفيع يقول سعيد يوسف

)أَوْرَاقُ هَذَا الزَّمَانِ صُفْرُ // وَمَاؤُهُ مَالِحٌ وَمُرُّ(

ونجد نضال برقان في بوح حواري تساؤلي يرثي الواقع المر يقول فيه:

)هل سنهربُ؟ قلتُ \ إلى أين؟ قالت \ – إلى حيث لا يقتلُ الناسَ ناسٌ \ أنا لن أغادرَ، قالت \ وراحت تفتّشُ عن موتها، في الزحام، (

البوح الايحائي

لا بد من التأكيد ان اهم انجازات الكتابة الادبية الحديثة هو ترسيخ اللغة الايحائية ، ، و كما ان للغة التوصيلية مناسبتها و وظيفتها فان للبوح الايحائي وظيفته ، و بينما الابهار قريب و الدهشة متناولة في البوح التوصيلي فانه عميق و متوهج في البوح الايحائي .

و في الوقت الذي يحقق البوح الايحائي جمالية اسلوبية فانه ايضا يشير الى مناطق ذوقية عميقة ، يمكننا و بالتتبع للنماذج القول ان مواطن تذوق اللغة الايحائية مختلفة بعض الشيء عن مناطق التذوق للغة التوصيلية ، لذلك و بينما تتربى الذوقية التوصيلية بشكل عادي و طبيعي عند كل انسان ، فان الذائقة الايحائية تحتاج الى تربية فعالة، و سيجد من تنضج عنده تلك الذائقة بداعة و جمال اللغة الايحائية و الشعر النثري بالخصوص.

في لوحة تعبيرية ايحائية تندب الخواء و الواقع المرير يقول هشام ايوب:

)أسراب النحـل \ تهاجـر \آخر الربيـع \ لتتجمد \ فوق مرتفعـات \ الصقيع*** التاريخ يحـترق \ مثل مـدن بائسة \ مـر \ بها أسـراب \ الجـراد \فلم يجد فيهـا \سوى المقابـر (

و في لوحة فذة ترسم العجز المرير يقول هشام ايوب :

)فاشلــة أنتِ \ في رســم الشفـاه \ في رسـم خط\ الحيـــاة \ صورة أحاديّة اللَّوْن \ رمادية(

و في مقطع تعبيري عميق يقول يوسف العلي:

)الدّموعُ : ما تبخّرَ منّي \ ولم تحتضنهُ السّماءُ \فسالَ على زجاجِ عيوني(!

و في لغة تعبيرية عميقة يقول:

)العِطْرُ وقودُ الحَنين \ إنّني أحترق \وهذه القصائدُ \ ليستْ سوى رمادي(!

و في بوح تعبيري عميق وخيبة امل و انكشاف حقيقة يقول نضال برقان:

)السماءُ التي عكستْ ضوء أسمائِنا انكسرتْ فجأةً مثل أكذوبةٍ دهمتها الحقيقةُ لكنَّ حرّاسَها لم يكونوا كما زعموا طيبين هم، الآن، حرّاسُ سوآتِهِم الخرابِ الذي بيننا والصدى (.

انّ البحث في جوانب البوح الفني اضافة الى الاسلوب ، يتضمن البحث الصوري و تجلي التجربة و قاموس المعاني و الالفاظ و التوظيف ، و رغم ان ما اشرنا اليه يكشف عن كثير من هذه الجوانب الا انها في حقيقة الامر تحتاج الى ابحاث مستقلة مطولة سنعمد الى بحثها في المستقبل ان شاء الله.

المقدمة

هذا هو الجزء الثاني من كتاب التعبير الادبي.

الاسلوبيات الماوراء نصية

القسم الاول : التعبيرية

اللغة التعبيرية في الشعر العراقي المعاصر

)ثم يفتّش عمّن يحزنه تشوّش الرؤية \ فيتحدَّث بألم عميق \ عن العاصفة(

عبود الجابري

اللغة التعبيرية هي التحدّث بألم عميق ، عن العاصفة ، عن الواقع المرير ، أنّه الكفّ عن التغنّي بالخارج و وصفه و محاكاته ، أنّها الإبحار الى أعماق الشعور و إعلان الجوهر النقي للشعور و الرؤية الصادقة.

الميزة الأبرز للغة الشعرية هو الإبهار ، الناتج و بلا ريب من الشكل الفنّي الذي عليه تلك اللغة . و لقد بات ظاهراً أنّ ما يميّز الشعر عن النثر ليس موسيقى شكلية ولا ترتيب شكلي للألفاظ ، إنّما المميّز الحقيقي هو الشكل التعبيري . و لا ريب أنّ الثورة التي حصلت في بنية الكتابة

الشعرية و تحرّرها من القوالب إنجاز إستثنائي ، إلا أنّ جوهر التحوّل لا يكمن هنا فقط ، إنّما يكون في تبدّل النظرة الى طريقة التعبير ، فنجد أنّ لغة الأدب إنتقلت من الحكائية الإنطباعية الى الرؤيوية التعبيرية التي تمثل عمقا فكرياً و تمعّناً أسمى في أداة الكتابة و توظيفها و تجاوز الحكائية الإنطباعية بأشواط حتى إنّنا يمكن القول أنّنا و منذ نهايات القرن الماضي نعيش في الفترة التعبيرية للأدب العالمي عموماً و العربي خصوصاً.

إنّ قسوة الظروف و بشاعة الخارج ، لا يترك مجالاً لنظرة محايدة اليه تمجّده و تتغنّى به ، فتجلّى و بقوة صوت البوح الداخلي بمظاهر واضحة في لغة الشاعر العراقي الذي عاني ما عانى من الخارج البائس القاسي . و من هذه المظاهر على مستوى الكتابة الشعرية هي اللغة التعبيرية الموسّعة لطاقات اللغة و الرؤية الأدبية و إدراكات القراءة.

إذن يمكن إرجاع طغيان التعبيرية و الرؤيوية في الشعر العراقي المعاصر الى عاملين الأول عالمي عام مرتبط بالعلم و توسّع سلطة الإنسان و الثاني محلّي بسبب الدمار الرهيب الذي لحق بالعراق و العراقيين ، فما عاد للرومانسية و لا الإنطباعية مجالاً.

من هنا يكون ظاهراً أنّنا لا نتكلّم عن الحركة التعبيرية المعروفة كمذهب للفنّ و الأدب و إنّما نتحدّث عن أسلوب بوحي تعبيري توظّف فيه عناصر اللغة لبلوغ طاقات عالية من التعبير . إنّ اللغة التعبيرية لا تعني أبداً الغرق في الذاتيات والرمزيات ، قدر ما تعني الصدق الخالص الجوهري ، و تصوير بشاعة اللحظة التي يجب ألا تنساها البشريّة ، و كما أنّ ذلك يكون بقاموس معنوي و صوري مميّز فإنّه يتمثّل أيضا بصيغ تركيبية و لفظية واضحة ، و كلّ هذه الأشكال التعبيرية نجدها حاضرة في الشعر العراقي ، الذي سنورد نماذج منه تكون إنعكاساً و مرآة للكوكبة العامّة و العطاء الثرّ التي هي منه .

تبرز التعبيرية في اللغة على مستوى الموضوع و على مستوى الصورة و على مستوى التراكيب اللفظية . إنّ الحدّة و العصف العاطفي في التعبيرات النابعة من أعماق الداخل تجعل من اللغة

كيانا رسّاماً و ليس طريقة توصيل فقط ، لذلك يمكننا وصف المقاطع التعبيرية بالمشاهد و اللوحات و المناظر ، أنّها رسومات بإمتياز و شواهد على العصر و الإنسان و مشاعره العميقة .

التعبيرية الموضوعية

لا نريد بالموضوعية هنا أصناف الموضوعات المطروقة لأنّ هذا التناول قديم قدم الإنسان مهما كانت طبيعة الموضوع ، إذ لا ريب أنّ السعادة و الشقاء من المعارف البشرية الضاربة في القدم ، إنّما نريد هنا كشف اللغة عن الموضوع الذي تتحدث عنه بأبعاد معنوية متميّزة إمّا من حيث الإيغال في الإنفعال بإعطائه خصوصية مميزة او من حيث توسعة مفهومه والإدراك به . وأهم ما يميّز اللغة التعبيرية جنوحها الى مواضيع موغلة في العمق و متناهية في الصدق من حقول العاطفة الملتهبة يتربع ذلك الحزنُ و الألم و طلب الخلاص.

اللغة التعبيرية لا تتعمق فقط في إختيار موضوعاتها بل في رؤية موضوعاتها ، ففي مشهد للشاعر الأمهر عبود الجابر يقول (وإذْ قلُتُ له / ما ذلك بمرآتك؟؟/ قال: هو عماي/ أتوكأ عليه / وأهشُّ به على ما أرى/ من الظلام...') إنّها الرؤية المنبثقة من الظلام ، إنّها تقديم العالم برؤية عميقة . إنّها حكاية الرؤية و التعمّق فيها ودعوة صادقة اليها حيث يقول أنور غني (أجل أنّك ترى ما أرى ، إنّه إحتفال ، إنّه التلقائية الكاملة . أجل إنّك ترى ما أرى)

في لغة الشاعر العراقي تتجلّى المعاني الكئيبة و القاتمة ، ، حيث تتجلى الحسرة و الفقدان في لوحة عبود الجابري إذ يقول (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعرني سترته) إنّها حكاية اللاجدوى . و يقول كريم عبد الله (هتافٌ يتناهى عبرَ أخاديدِ فناراتٍ مهجورةٍ ../ عشعشَتْ على عباءةِ الوهمِ نذور سنواتي المجدبة) ، و في منظر له آخر له يتجلّى الحزن و الخراب و الوداع حيث يقول (ثغوركِ ملطّخةٌ بخرابِ الأبواقِ المهشّمةِ

../ تنطرحُ نواعيري تلهجُ بتوديعِ مفارقِ الكلمات) لا شيء سوى الخواء ، و لا مكان لحلم الانسان كما في مشهد لأنور غني (قلب العالم يتقاعد كأرملة .\لا مكان لحلم الإنسان ، \ لا دفء و لا نشيد).

و يتعالى قاموس اللغة الكئيبة في لغة التعبيريين إنّه الخريف و اليأس و الغربان في مشهد ناظم ناصر (كمساء الخريف ...\ تتهامس به الغربان\ على غصن منحني على شجرة اليأس) و هنا الدموع والمنفى و الجراحات في لوحة قاسم وداي (وددت أجمع دموع المنافي حين اجتمعت القرابين كي أزيل غبار جراحات البحر النازلة من مجراتها) و في مشهد يائس لشلال عنوز يقول فيه (هذه الريح تُعلنُ \ ....أن لا وصول الى (ليلى) \ فقد سرقوها...!).

و النسيان يحضر في منظر ناظم ناصر (اليد التي تكتب الكلمات \على ذاكرة الزمن \غمرها النسيان) و يخيم الضياع و الخسارة و الوهم في منظر آخر له حيث يقول (مثل صباح فاتر\ كان حبي \ كقصيدة بلا معنى \كورقة على وشك السقوط).

و في عالم من الرحيل و البعد تطلّ لغة قاسم وداي (مكنها الرحيل والبعد عن حيّنا المشلول \كان رحيلها ثغرة واسعة بحجم النكبات) و يتجلّى الحزن و الخواء والألم مرّة أخرى في مشهد لسلمى حربة (أنا حزنُ الهواءِ \أمدُّ يديّ أحيكُ الصدى قصائدَ جلنارٍ \ويتيهُ الألم فوقَ ترهاتِ الوجعِ متلاشيا \وأملأ جيوبي الخاوية بهواءِ عطرٍ يأخذني \حيثُ اريدُ !!!) و في منظر لعلاء الاديب عن العالم السقيم يقول (من أين تهرب والزمان غريمُ \ ولمن ستلجأ والمكان سقيمٌ) و في منظر لرياض الغريب (في سلة القمامة \نضع أسنانا غير صالحة للمضغ \نضع أوراقا تصف تاريخنا بالمنصف جدا \نضع قرونا من العتمة \نضع حروبا وجنرالات \نضع كلابا تنبح داخل النص) إنّه إختصار للإخفاقات البشرية.

وهنا الصمت الذي يخشاه الشاعر التعبيري و يبوح به بكل نقاء و صدق رفيع ففي لوحة قاسم وداي (أخشى أن يجهز عليّ الصمت حين تعلوني الشهقات) ، و يتجلّى الصمت المتجمّد

في مشهد لأنور غني حيث (أناشيد الشتاء تغرق في الضباب .\تترك في ذاكرة الشوارع نشوة لا تُنسى.\ زواياه الباردة تحفل بالصمت ، \ فأتجمّد في حلمي كشجرة غابٍ قديمة .)

و يطلّ علينا عالم المآسي و الصدأ و الجوع ففي مشهد لشلال عنوز (كانت الريحُ مشغولةً \ بعدِّ أسى المحطّات \ تُهرولُ مُستاءةً \ تلمُّ عباءة الوقت \ تتسلّلُ عَبرَ..\ ....جوع النّوافذ \ ....صدأ ألأبواب) انه الخواء الرهيب ، الذي يتجلّى أيضا في مقطع لعلاء الأديب (خطواتك الثكلى تجرّ على الأسى \ وجع المسيح.. يهدّه التكليمُ) ، إنّها شيخوخة الحضارة و الواقع ففي مشهد لرياض الغريب يقول (في البلاد التي تشيخ \نرمم وجهها \ بأغاني فيروز \ ونرمم وجوهنا \بالضحكات).

من ملامح التعبيرية طلب الخلاص و تقديم رؤية له ، و نرى ذلك في مشهد لكريم عبد الله حيث (كلّما يكفهرُ العالمُ أطوفُ أحملُ وجهكِ شمساً مشرقةً ../ وبحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) فيطرق أبواب الصباح كلما إكفهر العالم بالخلاص الفضي و بوجه الشمس الذهبي ، و نحو الشمس تكون سمرة الوجه طريق الخلاص عند قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس \لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) ، إن التعبيري يتشبث بكل أشكال الخلاص حتى لجام الهواء حتى أسراب المطر ففي مشهد لسلمى حربة (أيتها الارضُ الغائرةُ بالحزنِ \ إخلعي عنكِ أسمالَ غربتك وكوني سرب حمام \تيهي للفرح \أمسكي بلجامِ الهواءِ \وقولي للسحبِ أمطري على شفاهِ الحزنِ \ أسرابَ مطر) فان ألم هذه الارض شديد و حزنها قاتل . بل يطلب الخلاص من الظلام كما عن عبود الجابري حيث يقول (وإذْ قلُتُ له / ما ذلك بمرآتك؟؟/ قال: هو عماي/ أتوكأ عليه / وأهشُّ به على ما أرى/ من الظلام...') بل يكون الخلاص حتى في الموت كما عن أنور غني اذ يقول (أجل ، لا بدّ من الموت الجديد . \ هكذا أخرج من خاتمي شبحاً للسلام .\ أجلد ظهر المجرّة بالصوت العتيد .)

لا شيء يتجلّى في لغة التعبيريين أكثر من سقم العالم و مرارة الخارج و قسوته و هزالة وجوده ، و لا شيء يهمّ التعبيريين أكثر من بيان الوجه القبيح لهذا الواقع المرير ، ففي مشهد قاسم وداي (أرادوني طعما سهلا لهياكل الشقوق) إنّه الخارج الشرّير الاستغلالي بلا ضمير . و في منظر اخر لعلاء الاديب حيث الجور و التمزيق اذ يقول (أنا من مزّقت أحزانه قلبهْ ، وما قد ناح أو أذعن..) ، إنه الخارج المحزن الذي يقابله العمق النقي موطن الصفاء يقول رياض الغريب (بم تفكر \ بصديقي الشاعر \الذي جلس قبالة قاتله\ لا شيء بينهما \سوى رصاصة واحدة \ ومسافة \ عدها القاتل \ ألف مرة \بينما الشاعر \ إعتقدها وردة) إنه العالم السقيم في مشهد لأنور غني إذ يقول (السيول ما عادت تكفي لتضع حدا لهذا العالم السقيم \جسده شاحب كعصا لا حراك فيها).

إن اللغة التعبير هي الحديث بصدق و بعمق و بنقاء ففي مشهد للشاعر الأمهر عبود الجابري يقول فيه (لا أحد \ يتحدث عن عاصفة \ رجل المرور يكتفي بتحذير العربات \ التي تعبر الطريق الصحراوي \ البحارة ينامون ليلة أخرى في فندق المدينة \القتلة يغتنمون الفرصة \ حيث يختلط دخان الرصاص بالغبار \العشاق يلعنون سوء الطالع \بينما رجل وحيد \ يمضي بحرق أشياء قديمة \ ماتت في ذاكرته \ ويطلق غبارها في الفضاء \ثم يفتّش عمّن يحزنه تشوّش الرؤية \ فيتحدَّث بألم عميق \ عن العاصفة) و يقول أنور غني (أجل انا الوحيد الذي يعرف معنى الحرب ، لأني أتحدّث عنها بصدق .)

التعبيرية التصويرية

تعظيم طاقة اللغة بالصورة غاية الأسلوب التعبيري ، وتكمن جمالية التصوير التعبيري في حالة إيجاد علاقة شفيفة بين الصورة و ما يراد البوح به أو التحدّث عنه ، و بقاء خيط الإيحاء بينهما

. يتجسّد ذلك في لوحة كريم عبد الله إذ يقول (حينَ أتلذذُ برائحةِ صوتكِ .... لسانكِ يرسمُ وجهي) إنّه تجاوز للمعهود من المعنى يعلّمنا رائحة الصوت ، و في منظر لعبود الجابري يكون للمصابيح أسنان تريد الإنتقام (في الليل العجول \ تبيضُّ أسنان المصابيح \ كمن يريد الانتقام \ من وجعٍ داكن)، إنّ اللغة التعبيرية تقدّم العالم بشكل أكثر صدقا و إن كانت مختلفة عمّا يراه الآخرون يقول أنور غني (ها أنا أتساقط بصمت و غربة كاملة . \ كلماتي ترقد في أكفان من الرياح \ ملامح وجهي مؤجلة . \ لست مضطراً أن أرى القمر كالعاشقين)

الصور العنيفة الصادقة البعيدة عن كل تزويق و تحريف ، الشديدة الإنحدار الموغلة في عمق الألم من أهمّ ميزات اللغة التعبيرية ، ونجد لغة سلمى حربة في مشهد لها يتجلّى البوح العنيف (ملامحي تنتمي لتلكَ التجاعيدِ القاحلةِ \ وشقوقُ تلك الأرض خراجات ألمي) إنّها خراجات ألم لا تجدها الا في أعماق العراقيين ، حيث الدماء تأسر المكان ففي مقطع لأنور غني (الدماء تملأ السواقي ،\ تلتهم عروق الأشجار ،\ فيتلاشى الحلم كبقرة هزيلة .).

و يتوسع المعنى و بدل أن يحضر الرمز للدلالة على المراد كما عند الحكائيين و الإنطابعيين فإن الرمز يحضر هنا ليُعطى معنى آخر ففي لوحة قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس\ لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) هنا لبغداد تأريخ نصيّ و رمزي مختلف عما نعرفه صنعه داخل الشاعرالعميق .

اللغة الصادمة كنز التعبيرية حيث تخبرنا سلمى حربة أنّها حزن الهواء و أنّها تملأ جيوبها الخاوية به (أنا حزنُ الهواءِ \ أمدُّ يديّ أحيكُ الصدى قصائدَ جلنارٍ \ ويتيهُ الألم فوقَ ترهاتِ الوجعِ متلاشيا \ وأملأ جيوبي الخاوية بهواءِ عطرٍ يأخذني \ حيثُ اريدُ !!!) ، و تتجلّى الصدمة المبهرة في منظر لعبود الجابري (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري

لم يعرني سترته) لا يمكن أن تبصر هكذا شكل من الوجود الصوري الا في أعماق الشعور و دواخل النفس . و في مقطع وامض آخر يقول (لم تلق التحيَّة على جارك الأحمق \ ربّما يفكّر إنّكَ تكره الحمقى \ فيراودك ليلاً \عن الحكمة وضحاياها) فلا سبيل الا أن تنبهر بهذا التركيب اللغوي الصادم.

العمق من ركائز اللغة التعبيرية ، تشعرك أنّ التركيب لم يأت من العقل و الا اللسان بل من شيء أعمق من ذلك ، إنّه من العاطفة العميقة و الإحساس العميق ، إنّها اللغة التي تثبت لنا و بكل وضوح أنّ الإحساس أصدق من العقل ففي مشهد لكريم عبد الله (بحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) إنه الخلاص المجاني المتجاوز للشخصنة و الكونية و للزمان و المكان فهي الحجول التي تصنع الصباح . و تحضر الاضاءات العميقة للفكر و حقول المعنى ريح مثابرة هي شاهد شلال عنوز على خواء الواقع المرير حيث (كانت الريحُ مشغولةً \ بعدِّ أسى المحطّات \ تُهرولُ مُستاءةً \ تلمُّ عباءة الوقت \ تتسلّلُ عَبرَ..\ ....جوع النّوافذ \ ....صدأ ألأبواب) . و بلغة متناهية في العمق و الايحاء نجد أنفسنا نبحر في عالم المعاني و الإدهاش في مشهد رائع للمبدع الفذّ عبود الجابري (كلما سقطت قشّةٌ \ قفزتَ إلى الماء هاتفاً: \أدركوني أيها الغرقى) انها تعبيرية ضاربة في العمق في الصدق . و في مقطع أخر يقول (ماهذا السواد على الجدار يأبي؟ دعنا نهرب أوّلاً \ ثمَّ أحدّثك عنه \ في حياة لاحقة) إنّه تجل لتجربة الانسان العميقة.

التعبيرية التركيبية

البوح الداخلي المحمّل بأعباء الخارج و إنفعالات الذات تنعكس بصورة مباشرة و كاملة على تراكيب اللغة ، فالسرعة الكلامية العالية من خصائص اللغة التعبيرية ففي منظر كريم عبد الله (حينَ أتلذذُ برائحةِ صوتكِ) تحقق اللاألفة العالية بين الرائحة و الصوت سرعة كلامية متميزة

و ملحوظة . و في منظر ناظم ناصر (مثل صباح فاتر\كان حبي) إنّه ليس مجرد مجاز إنّه فضاء رحب . و في نظام فذ من سرع كلامية عالية تعلمنّا لغة قاسم وداي جراحات البحر النازلة من المجرات حيث يقول (وددت أجمع دموع المنافي حين اجتمعت القرابين

كي أزيل غبار جراحات البحر النازلة من مجراتها) . و في منظر لأنور غني يقول فيه (قيل حتى مياه البحر ، بما فيها من أساور و تواريخ \قد إلتقمها الذباب في لحظة آسارة ، فصارت معدته ينابيع دافئة .) تحقق اللاأُلفة المفرداتية و الجملية إبحارا عميقا في زوايا الشعور و سرع كلامية عارمة ، و في مشهد اخر يقول (قلب العالم يتقاعد كأرملة (إنّها صور من قرارة العمق و زوايا الشعور .

ليست اللاألفة و السرع الكلامية العالية مجرد علاقة تجاورية ، بل هي إيغال في العمق ، و تلمس غريب في زوايا الشعور ، ففي مشهد لعبود الجابري (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعربي سترته) ان اللاألفة هنا ليست بين الكلمات فحسب و انما بين الوحدات الجملية وهي لغة عالية التقنية و عميقة التأثير . و أيضا في سرع تجاورية للجمل مقطع اخر لعبود الجابري يقول فيه (كلما سقطت قشّةٌ \ قفزتَ إلى الماء هاتفاً:\ أدركوني أيها الغرقى) ان السرع هنا تصل حدّاً يولّد الإنبهار العميق.

التمرّد من ميزات اللغة التعبيرية فهي ليس فقط تتمرّد على الواقع و إنما تتمرّد على نفسها ، فتتمرد اللغة في سعادة و إشتهاء وقلب البارود الطيب و القذائف الخاسرة ، ففي منظر لعبود الجابري (هكذا يكون إشتهاء سعادتنا \ بمواساة البارود \ بقلبه الطيّب \ ومعانقة القذائف الخاسرة) ، وفي خضم قاموس الألم و الحزن و القسوة تبزع حقول البهجة و الإشراق ففي لوحة كريم عبد الله (كلّما يكفهرُ العالمُ أطوفُ أحملُ وجهكِ شمساً مشرقةً ../ وبحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) و ايضا مشهد آخر من تمرّد اللغة بين الحب الجميل عندنا و اللامعنى و الأوراق الموشكة على السقوط عند ناظم ناصر حيث يقول (مثل صباح فاتر\كان حبي

\كقصيدة بلا معنى \كورقة على وشك السقوط) . و في مشهد آخر من التمرّد التركيبي تجمع الحقول الباسمة و الحبية مع حقول الألم و الخوف ففي مشهد قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس \ لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) فالشمس و السمرة و بغداد ، وسط هذا العالم الحبيب و الجميل يطلّ الرحيل و الفقدان بوجهه الكئيب . و تتجلى اللغة في تمرّد واسع لها في مقطع لأنور غني يقول فيه (للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود) إنّها الإشراقة التي تجعل القصائد تجهل الخلود ، و في مشهد لشلال عنوز يحضر وجع الوطن وسط بهجة الصباح (هذا الصباحُ \.................الخَريفيُّ

حيثُ رَذاذُ \.............المِطَرِ \ يغسِلُ بقايا \ ....روحِك \ تَتَهَجّى وَجعَ \.............الوطن) و تتمرد اللغة ولا تقنع بما يقال لها ، فسهيل لا يصغي الى نداء الريح الخبيرة و يتحداها و يعلن إنّه لا عودة من دون ليلاه في مشهد لشلال عنوز (وهذه الريح تُعلنُ \ ....أن لا وصول الى (ليلى) \ فقد سرقوها...! \ ولم يطلع (سُهَيلٌ) بعدُ.!! \ وهو مازال ممسكاً صولجانه \ يتحدّى الريح ..\ يُمنّي نفسه بقُبلةٍ..\ ....مِن (ليلى) \ويُعلنُ أن لاعودة بدونها (...

نعم ان اللغة العراقية تتحدى الريح الصفراء و الواقع المرير ، و تعلن أنّه لا عودة من دون جوهر نقيّ عاصف يحيي الموات.

القسم الثاني : العامل التعبيري

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليليون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي.

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي.

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية.

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية – و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه — و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل

متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى.

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص.

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي

مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة (ما بعد الاسلوبية) للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية.

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه:

)هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني(

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييي...ر) و بقدر النَّفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك.

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر:

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش.

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمَّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ ُ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا.

التعبيرية و تجليات النص في مجموعة (فكرة اليد الواحدة) للشاعر عبود الجابري.

ما إن تقرأ أيّ مقطع شعري للشاعر عبود الجابري الا و أخذك النص الى عالمه من الوهلة الاولى ، و أشعرك انه يخبرك كل شيء و يوصلك الى بعيد ، و في الوقت ذاته تشعر انك قطعت مسافات من الدلالة و الابحار الفكري لاجل اضاءة انوار المعنى و الفكرة في النفس.

ان هذا الشعور الوجداني و الجمالي متأت من حقيقة عميقة ، هي ان لغة عبود الجابري تعبيرية بعمق ، فكلماته و بناءاته تحكي و تعبر من جهات عدة و من مستويات نصية مختلفة ، خالقة عالما من الثراء و السعة و القرب ، حيث يتجلى النص و اللغة و المؤلف بقوة ، هذا التجلي ناتج عن عمق و تكامل تجربة الشاعر.

في مجموعته الشعرية (فكرة اليد الواحدة) اصدار داء فضاءات (2014 عمان) ، نجد تلك الملامح التعبيرية و التجليات الجمالية لجهات الابداع اعني اللغة و النص و المؤلف ظاهرة ، مما يجعل القارئ يبحر في فضاء من التعابير الجميلة الاخاذة و العميقة ببناءات و دلالات و نداءات و رسالات فذة.

ان تجربة الشاعر عبود الجابري المتكاملة تحقق تكاملا في التجليات الابداعية في النص ، و تحقق السردية التعبيرية المقوم الجوهري لقصيدة النثر.

1. تجليات اللغة و الانثيالات القريبة (و حقول المعنى)

عكس ما يروج له الاسلوبيون من (الاختيار) فان ظاهرة تجلي اللغة و طغاينها و بروز ملامح الانثيال لا تغادر نصا و لا كتابة حيث يتبين الترابط الحقلي و يبرز ضعف الاختيار و ارادة المؤلف ، و حينما تكون تجربة المؤلف كبيرة و مخزونه اللغوي كبيرا تكون الانثيالات عالية المستوى لا تنتقل من موضع لغوي الا الى اخر ارقى منه . هذا المستوى من اللغة و تجلياتها يبرز جليا عند عبود الجابري ففي قصيدة (استدراك خاسر)

للولد وجهة نظر اخرى

فيما يفعل ابوه

كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة

و عندما يخبره ان الحضان

الذي يركبه في الصورة

كان مصابا في ساقه

و البندقية المعلق على الكتف

كانت لعبة في مسابقات الحروب

و انه تزوج

ليحسن العاشقون به الظن

و ليكون للزوجة

وجهة نظر الولد ذاتها

فيما يفعل زوجها

مع تعديل بسيط

على الاماكن

و الازمنة.

يبرز التجلي اللغوي و قاهرية الانثيال في مواطن الانتقال بين الصور و الفكر ، حيث ان هذه هي المناطق التي يضعف فيها اختيار المؤلف و يترك لخياله الابحار لالتقاط المتمم النصي . في هذا النص نجد انتقالات كان للانيثال اثر فيها (للولد وجهة نظر اخرى \ فيما يفعل ابوه \كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة) ثم ينتقل الكاتب (و عندما يخبره ان الحضان \الذي يركبه في الصورة \كان مصابا في ساقه) ثم (و البندقية المعلق على الكتف \ كانت لعبة في مسابقات الحروب) ، في هذه المركبات الثلاثة نجد ترابطا واضحا بين حقول معاني الوحدات الاساسية فيها فمن الاب و الابن ثم الى الحصان الذي هو رفيق العائلة ثم الى البندقية التي هي رفيق الحصان . و بعد هذا البناء تحضر الزوجة بشكل طبيعي في النص.

2. تجليات النص و تلوين الكلمات و (التوظيفات و احضار القارئ)

التوظيفات و تلوين الكلمات ، هو العمل الاهم و الابرز و الدلالة الاعظم على شاعرية الشاعر و ادبية الاديب ، حيث يسعى النص بفعل عوامل تركيبية معنوية و لفظية و فكرية ان يظهر بابهى و اجمل صورة ، و اقصى درجات الابهار و الادهاش و التاثير .

ونجد هذا العمل الادبي البارز و المؤثر حاضرا في كتابات عبود الجبوري مشيرا الى تجربة ادبية و شعرية ناضجة و متكاملة و معطاء.

في قصيدة (بلل) نجد توظيفات و تعبيرات و تجليات نصية اخاذة و مؤثرة و مبهرة

)لست من المطر في شيء

ذلك المطر الذي ينقر في روحي

التي تشبه لوحا من الصفيح(

هذه الصورة الرائعة المليئة بالشعرية و التوظيفات الفذة تتلوها صورة اكثر تعبيرية و قوة

)حاولت ان اتقرب اليه بالبلل

و كثيرا ما عدت

لاجدني مبتلا بك فقط(

ثم يسطر لوحة من البوح العالي مع توظيفات عميقة غير متيسرة عادة لغيره

)اكرهه حين تمضي به الريح

بعيدا عن الحقول

و يغرز رماحه في اسفلت المدن النائمة(

بعدها في لوحة تعبيرية تبحر في اعماق روح الكاتب و تخرج مفردات بمعاني خاصة هو فقط يكتشفها و يعلنها

)و اشفق عليه

من مظلات العاشقين

الذين يتدربون على القبل اليابسة(

ثم بتوظيفات فذة يتجه المؤلف ببوصلة النص و القراءة الى رسالية و قصية ادبية

)و اشتمه عندما

يسير بأثر الدم الى وديان المحو

و يغرق التاريخ

بالسطور البيضاء(

3. تجليات المؤلف و الرسالية الادبية (الجمالية و الادبية)

اما الرسالية الجمالية فان عبود الجابري يكتب قصيدة النثر النموذجية وفق اكثر متطلباتها حداثة و يعتمد السردية التعبيرية و عمق الفكرة و الصورة و التداولية ، مقتربا بذلك من قصيدة النثر الامريكية ، و بتوليد لمعاني علائقية تغاير المعنى الاساسي : ففي قصيدة (حوار عائلي)

لا أخطاء نحتفي بها هذا المساء

انت صامتة

وانا

لا رغبة لدي في الكلام

نتطلع الى النافذة

كمن يبحث عن ضوء

في اذيال الستائر

و نحاول ان نجد سببا

لسلام نائم

او حرب مؤجلة

هي ليست هدنة

لكنا نفكر باخطاء

اكثر شراسة

اخطاء تليق بامراة صامتة

تعشق رجلا

لا رغبة لديه في الكلام.

من الواضح و بادئ قراءة ان هذا النص له مستويات دلالية متعددة ، منها الظاهري بالحالة القائمة بين اثنين في عائلة ، و منها الرمزي المعبر عن تجارب انسانية و اجتماعية اكثر سعة تتجاوز الظاهر الى كل ما يعم العلاقة الحميمة و الارتباط الوثيق فيشمل المجتمع و القبيلة و افراد الامة بل و العالم ، بفعل مفردات الحرب و السلام.

هذا من جهة و من جهة اخر اهم ان تلك المفرادت التي لها معان اساسية لغوية ، لم تبق على تلك المعاني و ما ترمز اليه ، اذ ان النص البسها معان علائقية جديدة ، خالفت المعنى الاساسي وهذا ما نسميه المعنى النص الخاص في قبال المعنى الاساسي العام ، فالمراة الصامتة و الرجل الذي ليس لديه رغبة في الكلام لم يبقيا على ما لهما من معنى و رمزية عند اهل اللغة بل اكتسبا معان اضافية بفعل النص.

و اما الرسالية الانسانية فان الصوت الانساني ظاهر و بارز في لغته ففي مقدمة مجموعته هذه يفتتحها بقصيدة (نافلة)

كلانا نسبحُ في نهرٍ واحد

وحين نقتتلُ

فإنَّ العابرين لن يُميِّزوا

لونَ دمكَ من دمي،

سيقولون فحسب:

إنَّ ماءَ النهر أحمر.

فان البوح عال هنا و صوت نداء ، و ادب قضية بدلالة وحدة المصير و الوجود ، و ان العابرين لا يهمه دم من يسقط من ابناء هذا النهر الكبير.

4. السردية التعبيرية

السردية التعبيرية التي هي المقوم و العلامة الاهم على قصيدة النثر الحديثة ، نجدها طاغية و متجلية بقوة في كتابات عبود الجابري ، وهذا مهم جدا و يجعل كتاباته ذات اهمية ، لتمييز شعر قصيدة النثر عن الشعر التصويري في القصيدة الحرة ، و نجد هذه السردية التعبيرية و التي تكون بشكل سرد يقاوم السرد ، لا تجد تجليا واضحا لتقنيات القص في هذا السرد ، حيث يعلو صوت الايحاء و الرمز و النفاذ الى العمق الاني بدل انتظار الحدث الطولي المميز للسرد الحكائي .

نجد ذلك جليا جدا في قصيدة (لقاء عابر)

لقد دخلنا معا

منجر الخزف الكبير هذا

كنت تتسلى

بتهشيم ما تصل اليه يداك

و كنت سعيدا

بصوت الشظايا

التي يحدثها جنونك

هذا النص المركز جدا ، الذي يحقق عتبات فهم و دلالة آنية عالية و واسعة ، مع انه صيغ بشكل سردي الا انه مع كل تقدم في النص و بناءه تتعالى الرمزية و الايحائية ، و تضعف قوة الحكاية و القص ، و تنبثق الشعرية ، انها الصورة النموذجية لقصيدة النثر .

اللغة التعبيرية في ديوان (موسم البنفسج) لعفاف السمعلي

تمهيد

الجملة اللفظية بما لها من إفادات ، تتّخذ أشكالا مختلفة من التعبير ، إذا ما نظر اليها من جهة الإفادة الإبتدائية و المعنى الثانوي الذي يفهم من معناها الابتدائي . كلّ من هذين المعنيين ، أقصد الابتدائي و الثانوي ، يمكن أن يكون خاصّا و عاما . و من هنا يكون لدينا أربع صور لنظام العلاقة بين إفادة الجملة و ما تشير اليه من عوالم معنوية.

الاولى : أن تكون الافادة و ما وراءها من دلالات ومفاهيم كلها خاصّة ، فتنتهي الدلالة عند الافادة الابتدائية وهذه ميزة اللفة التقريرية.

الثانية : أن تكون الافادة المباشرة عامّة و ما تدل عليه من دلالات ايضا عامة وهذه هي اللغة القانوينية التي تمتاز بها الاحكام ، و يمكن بعنصر الخيال ان تصبح فنية.

الثالثة : وهي الاهم و تكون فنيّة بالدرجة الأساس تكون الافادة خاصة ، لكن دلالاتها عامة ، وعادة ما توصف بانها إتجاه من الخاص الى العام ، وهي لغة راقية ، تحقّق لذّة جمالية و ايحائية بنغم و موسيقى عميقة.

الرابعة : هي لغة تكون بإفادة عامة الا ان القارئ يسقطها على نفسه وهي لغة عبقرية و عادة ما تكون لغة الحكمة و الموعظة.

إنّ كل لغة مهذّبة تحقّق لذلة ، لذلك لا بدّ من تمييز اللغة الفنية الجمالية وهي الثالثة و ما ينطوي على الخيال ، عن غيرها من اللغات المهذّبة . اللغة الجمالية التي تتجه من الزمان و المكان الى اللازمان و اللامكان ، ومن الخاص الى العام ، هي اللغة التعبيرية ، ولها شكلان مميّزان ، الاول ان تكون الافادة الخاصة بيّنة قريبة مع ايحاءات عامة وهذا هي اللغة التعبيرية القويّة ، الشكل الثاني ان تكون الافادة الخاصة بعيدة متعالية مع ايحائية عامة وهذه هي اللغة التعبيرية الرمزية . في ديوان (موسم البنسفج) تتجلى اللغة التعبيرية ، بشكليها المتقدّمين ، في لوحات فنية مهمة ، و متميزة ، ومن هنا يكون لدينا موضعان للبحث.

الموضع الاول : اللغة التعبيرية الرمزيّة

في قصيدة (إقحون) تقول الشاعرة:

)وتاريخ ولادتي سؤال

ورمل على مشارف القلب

مثقلة شراييني

تعزف وتر ألف عام

وفي كل مرّة أشعل جفن حرفي

عسى أن يقطفني حريق رمش

يزرع الضوء أقحوان)

المقطوعة مليئة بقاموس من التعابير الخاصّة (ولادتي ، شراييني ، جفن حرفي ، يقطفني) ، الا انها متسيّدة للمجانية ، و ضاربة في الهمّ الكبير ، و الارادة الانسانية الكليةة ، بضربات تعبيرية تنقل النصّ الى عالم واسع ، انه تأريخ السؤال ، الذات المثقلة بعزف الف عام ، ذات تمتد الى الف عام ، ذات كليّة ، و في كل مرة دورة و كوكب و اطلالة تنظر الى الشعلة و تطلب الجواب و الخلاص ، ترنو الى النور الى الضوء.

و في لوحة ضاربة في العمق ، تتسع لعوالم من المعنى بعيدة ، تقول الشاعرة:

)كلّما اختنق وتر

بجداولي

ولدت أوتار(

إنّها الارادة و الصلابة و الاتساع ، يتجه من الخاص الى الكلي الى الوجود الكلي ، و الابداع الكلي ، الى ذات الانسان التي لا تعرف التوقف ، مهما حلّت فيها النكبة او السكون في جانب ، تفتّقت فيها جوانب عدة نحو العطاء نحو التغيير.

و في قصيدة (زبد الامنيات) تقول الشاعرة:

)من فواصل الغياب

تقف أنفاسي

تغربل زلاّت السّنين

على أرض الخراب(

في عالم المعاني الخاصة و الذاتيات ، يتجلى الوجود الكلي و الشكوى الكلية انه عالم الغياب ، و زلّات السنين ، و الارض الخراب ، حيث :

)تمشي الوعود النّائيات

وهزيع الظّنون

يرّج شهوات القلب

زوابع القسوة تعفّر الرّوح

هاربة... هاربة من عثرات متكرّرات(

انه الخراب من العثرات المتكررة ، و الوعود و الظنون ، انه عالم الخراب و الخواء و الظنون حيث :

)أرتعش في مهبّ الرّيح

وردة تقرّحت أوجاعها

ولسان الحلم بات يقطع خطاي(

في عالم الاوجاع التي تقطع الذات و القلب و الارادة و الحلم ،كل شيء صار في عالم كئيب يقطع انفاس الخطى.

الموضع الثاني اللغة التعبيرية القوية

في فصل (القرار) تقول الشاعرة :

)حين قررتُ أن أستعيد "عفاف"

نهبتُ ذاكرتي البالية

وأمطرتها زهر لوز

يستحم بروح امراة اغتالت لغة العجز(.

البوح عال و صوت التوصيل رفيع و واضح ، وسط هذا الصوت و العالم الخاص ، هناك اشعاعات عليا كلية تنطلق نحو العام ، نحو الكلي ، نحو المرأة الكليّة ، بل نحو الانسان الكلي ، و الهم الكلي و الرغبة الكلية ، في نشدان التغيير و تخطي ذاكرة العجز و التأخر و عدم الاقتناع.

و في لوحة شفيف في فصل جفون الكلمات بتعبير رقيق تقول الشاعرة:

)وأحزن إن أغمضت

جفون الكلمات عنّي

فالهوى لا يقبّل التورط

في غياهب العتمة

سأهبُ عمري لرعشة الضوء

في مقلتيك(

وسط هذا البوح و القصد و العتاب المخلوط بالنداء ، و سط هذا العالم الخاص ، تبرز كليات المعاني في الحب و الشوق و الارادة و العواطف الصريحة نحو المرادات و الرغبات ، نحو عالم واسع من المعاني الكلية.

و في فصل (سنونوة(في لوحة شفيفة من البوح تقول الشاعرة

)ويسرقني ازدحامي...

لأغرق في خاصرة الوجع...

سنونوةً أهرقها بكر الفجائع...

أتوسلُ صلابتي الموشومةَ بالذكرى

لتنثالَ نتوءاتُ الهزائم على المنحدر(

وسط قاموس الخصوصية (يسرقني ، ازدحامي ، صلابتي ،) و سط عالم البث و الشكوى ، و سط التوغل في الهم الخاص ، تبرز عوالم المعاني الكلية ، انها حكاية الانسان ، حكاية الذات المريدة ، و سط طرق المعبأ بالآهات ، انه عالم الصلابة الدفينة ، و تجلي الأردة وسط الفجائع و الهزائم(

و في فصل (وجع) تبوح الشاعر بشكواها

)يرتديني الوجع

والوترُ مكسور...

يا زمن الفجيعة ارحل...

فالروح مزقتها الآلآم(...

انه عالم الوجع الخاص ، و الانكسار ، و زمن الفجيعة ، و الالام التي تمزق الروح ، الا انه من هذه الخصوصية تنبثق المعاني الكلية المتجاوزة للزمان و المكان ،لتمثل الوجع الكلي ، الذات المتألمة الكلية ، لتتمثل عالم الفجيعة الممزق للروح.

و في لوحة رقيقة في فصل (حبيبي) تقول الشاعرة

)كلّما حاول الحزن اقتحام حصوني

رسمت ثغر حبيبي

وردة على شفتي(

وسط العالم الخاص من الحزن و من صورة الحبيب و وجوده المزيل لغمامة الحزن ، و سط عالم العاطفة الرفيع و الانس و الابتهاج بالحبيب ، وسط هذا العالم الخاص تبرز المعاني الكلية حينما يصبح الحب و الحبيب رمز العادة و البهجة بوجه زمن الحزن و الالم الاقتحام و المأساة الكلية .

و في مقطع بثّ و شكوى و ألم رفيع تقول الشاعرة في قصيدة ((وطني الحزين(

)كم يلزمك من زمن

كي تزرعني في أرضك الجدباء سنابلا؟؟

يعلو صوتي نورسة

في كفّ صفصافة واقفة

تأبى الإنحاء...

واضحة في الضباب مواقفي

ومرايا الوقت ذئب مندس

في رداء الشمس(

انها النداءات و التساؤلات و الارادات ، المتجهة بسرعة البرق من الخاص الى الكلي ، الى طلب الربيع في الارض الجدباء لأجل بزوع السنابل و المواقف الواضحة في زمن الضباب و الذئاب المرتدية لرداء الشمس . في بوح رفيع و صوت عال و نداء.

لقد كانت كتابات عفاف السمعي بحق مناسبة فنيّة فذّة لتكون نموذجا واضحا و رفيعا للغة التعبيرية الموغلة في التوظيف و تعدد ابعاد المعنى و التفلّت من الزمان و المكان الخاص نحو المجانية نحو العالم العام ، باتجاه عميق من الجزئي الى الكلي ، بقلب شاعرة مليء بالنظر الى العالم و الانسانية ، حتى ان كلماتها تأبى القرار و البقاء وسط المعاناة الخاصة فتلونها بالوان المعاناة و الرغبات الكلية و الانسانية ، فتكون لسنا الانسان و الوطن و العالم ، بتعابير عالية الدلالة متعددة العوالم ضاربة في تجاوز الزمن نحو عالم مطلق رفيع .

التجليات الماوراء نصية عند رشا اهلال السيد احمد

.

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد.

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها.

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ.

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها.

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الرزمان و المكان ، انها لغة السحر.

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي

العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية.

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

)ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة (

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة.

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية.

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال.

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف.

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية

الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة.

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(...... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هنااااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد.

.

.

اللغة المتوهجة ، لغة يعقوب احمد يعقوب نموذجا

لطالما كان النص الابداعي مصدر ولادة الفكرة النقدية و تكاملها ، بحيث يكون من غير المبرر الاعتقاد ان الفكرة النقدية يمكن ان تصح و تتجذر بإيعاز من مجالات خارج النص ، بان يكون النص مجرد محل لتطبيق تلك النظريات الغريبة على الادب .و كذلك من غير الواقعي تصور امكانية تطور الفكرة النقدية من دون اللجوء الى النص ، لأجل بيان الملامح التفصيلية و الدقيقة للنظرية النقدية .و خير مثال على هذا هو اللغة المتوهجة، اذ لا ريب في ظهور اخفاق في المعالجة الذي تمنى به اطروحات العلوم اللغوية و علوم النفس و الابحاث الثقافية امام فكرة اللغة المتوهجة . و تكشف انه ليس هناك طريق موثوق به سوى النص الابداعي.

لقد اخذت فكرة اللغة المتوهجة مكانة متميزة و راسخة في الكتابات النقدية المعاصرة ، و نجح النقد النظري في استلال ملامح لها ، و كذلك في جهة التطبيق كان للنقد نجاحا في تلمس ظهورات تلك اللغة في الادب. فمثلا يقول اياد خضير في وصف لغة حسن البصام (وتكون

جمله الشعرية في بعض قصائده إشارات متوهجة دلالياً مضغوطة الحجم كبيرة الكتلة الدلالية (، الا انه لا يظهر ان تلك الملامح وصلت حد التعريف التمييزي و تجلي المفهوم رغم ترسخ الفكرة و الظاهرة.

في معجم اللغة العربية المعاصرة (توهَّجت النَّارُ أو الشَّمسُ وهَجت ؛ توقَّدت ، توهَّجت رائحةُ الطِّيب : انتشرت ، توهَّج نورُ الحقيقة . ، توهَّج الجوهرُ : تلألأ .)، و لا يظهر في الاصطلاح النقدي معنى مغاير ، و لا بد من الاعتراف ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها بشكل وظيفي و موضوعي ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . و لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و العمق كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لأجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه.

لقد قدم لنا الشعر الحديث اشكالا مبهرة من الصورة الشعرية غير مسبوقة في عمقها و تعبيريتها ،كانت نتاجا لترسخ التكثيف والعمق و الادهاش في الكتابات المعاصرة. ان هذه الصفات الثلاثة أعني التكثيف و العمق و الأدهاش صارت ملامح واضحة لكل شعر يكتب، بحيث ان الكتابة التي تتخلى عن أي من ذلك تكون في دائرة الشك و المناقشة من جهة الفنية. يقول احسان عباس (ان الاتهامات توجه الى الشعر الحديث بانه يتحول الى نثر ، على انه يتحول الى نثر عندما تضعف او تنضب الرؤيا المتوهجة في تجربة الشاعر . اما الرؤية المتوهجة فهي تسقط عن الالفاظ النثرية نثريتها). و يقول (ممدوح السقاف ومن خصائص حركة الحداثة أيضاً أنها ألغت الفوارق بين ما كان يعد قاموساً شعرياً وموضوعات شعرية، فما تفرّق بين لفظة شعرية بذاتها ولفظة غير شعرية وموضوع شعري، وموضوع غير شعري فاللغة والحياة منجمان ثريان للطاقات ذوات المستويات المختلفة في شتى أدوات تعبيرها المتفاوتة في قيمتها الفنية. ومن هنا كان على الشعراء الحديثين متى استخدموا ألفاظاً لها طابع نثري متداول أن يشحنوها بالتجارب المتوهجة التي تسقط عنها نثريتها وتجعلها تتألق بالشعر.) و هذا أمر واضح لا يحتاج

الى مزيد بيان . هذا الواقع الكتابي يشير الى نضج الكتابة الشعرية العربية ، وكل قول خلاف ذلك يفتقر الى واقعية ، الا ان هناك أمرا يعاني من عدم النضج ، هو حصول تباين بين واقع التركيب اللفظي و التركيب المعنوي في كثير من الكتابات بحيث يفتقر المعنى الى التوهج الذي يكون عليه التركيب اللفظي . كما انه قد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها لغة الهذيان و الإنثيالات و اللغة الغامضة و المغلقة ، مع ان الأمر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التعاونية و التعبيرية ، و يمكن تحقيق الإدهاش و التكثيف مع تحقيق مقدار عال ايضا الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورة من مقومات الابداع فيها .و في لغة الشاعر الفلسطيني الكبير يعقوب أحمد يعقوب نموذجا متقدما من لغة الرسالية و البوح و الإدهاش .

ان عمق الفكرة وتوهجها و قوة اللغة المبهرة بتحقيقها قدرة توصيلية وبوح شفيف مع فنية و تشكل تركيبي عال ، تمثل نموذجا يحتل مكانة متقدمة في اللغة المتوهجة يتجاوز ما أشرنا اليه من التباين بين شكل التركيب و فكرته و بين توصيلية اللغة و فنيتها العالية ، اذ لا بد لأجل لغة ابداعية عالية المستوى من الارتقاء بالجهتين و عدم تغليب احدهما على الاخرى وهذا سر من اسرار اللغة العظيمة . و اللغة التي يكتب بها الشارع الفلسطيني الفذ يعقوب أحمد يعقوب تمثل شكلا متقدما في اللغة المتوهجة ، و سنعمد هنا الى نماذج من ادبه التي تضيء زوايا عالمي الدلالة و الفكر.

لو تلمسنا الجوهر العميق للغة الشعر لكان بالإمكان تبين مظهرين عميقين هما من أسباب توهج اللغة الشعرية ، الأول في مجال الدلالة و الثاني في مجال الفكر ، و لو فهمنا عملية التفكير في طلب المعاني و الأفكار انها تعتمد على الإضاءات و الإنارات لمواطن عميقة في الفكر ، و هو ما تؤكده نصائح خبراء الكتابة بوجوب الإكثار من القراءة لأجل تطوير القدرة الكتابية ، و الذي يمكن رده بيسر الى تلك الإضاءة ، أمكن القول أن التوهج في معناه العميق إضاءة

وتوهج في عالمي الدلالة و الفكر ، و من هنا يكون الطريق معبدا لسبر غور اللغة المتوهج ببحث الاضاءات التي تحدثها .

في قصيدة (شرفة الفرح) اضافة الى عذوبتها و بناءها التقني العالي و مجازاتها البديعة ، من الظاهر الهمس الشفيف الذي ينير مواطن من الفكر و عالم المعاني في هذه الكلمات التي ليست ككل الكلمات ، انها مثال الويسلة و الطريقة وصوت الخلاص فهي سلم الفكر ، نحو غاية هي أمل و حلم فهي (الفرح البعيد) ، و وسط هذا الأمل هناك الخوف العميق الموحش للضعف المر و التعب القاتل (انه الخشب المتعب) فيتجلى من نافذة الرؤية اليأس الآسر (الجرح المدد) المشدوه المتحير (بين البحر و البر) ، فيبرز المجروح النازف بدمائه (دماء القصيدة)

و في قصيدة (عند آخر السطر) المكثفة و المتميزة بالبوح العالي ، و المنيرة لمعاني العطاء و الحب و الحنان ، المخاطب ملهم متعدد في تصوره ، الا انه من يكون المتكلم صورة خلاصة و سروره (يضع في كفه (زهرةً من نور) انه سيد الطريق و المعلم و النموذج ، او المحب المفرح ، او الأخ الحنون ، ثم يبرز الايمان بالكلمة و بالشعر و بالعمل للنفس المعطاءة الطالبة للخير للغير تخبر الاخر انها (تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة) و (وتجعلك للحظةٍ ،تشعرُ سعيدا) ثم بكل التبريرات الممكنة ، ببيان علل الفرحة و عطاءها لأننا في (زمنٍ صار فرحه كالنجوم بعيدا..............) انه همس شفيق و سلس و بسيط بخطاب و رسائل و وعود ، ان هكذا لغة تتميز بطاقة ايحائية عالية تبهر و تدهش.

و في قصيدة (حين انتهى المشهد ، وأضاءت الأنوار العتمة ، عندها فقط ....أدركتُ \ان الأبطالَ أناس مثلنا \لو حاولنا \........... أن نكون مثلهم ....) خطاب عميق صادم للنفس ، يكشف خبايا العجز و الكسل و يوقظ في الفكر تساؤلات و مطالب للسعي

و العمل ، تكثيف و توصيل مبهر و باسلوب صادم ، ييحر بالنفس الى عالم عميق و تمثل للمجتمع يحيي الرغبة في النهوض .

ان الميزة العامة للغة يعقوب احمد يعقوب هو الجمع الصعب بين التركيب الهادئ و السلس و بين الابهار و الادهاش وهذا نموذج اللغة القوية العميقة ، و من الواضح اتكاء الشاعر على قوة الفكرة و اضاءتها لمواطن عميق في النفس تحقق لها الإبهار و الإمتاع ، و بذلك يتوافق عمق الفكرة و توهجها مع توهج التركيب و فنيته ، فيكون لدينا لغة متكاملة التوهج.

النصوص الاصلية

شرفة الفرح

****

أرتبُ الكلمات سُلماً

أصعد عليه

لشرفةِ الفرح البعيدةِ

وأخافُ أن ينكسرَ الخشب المتعب

ويداهمني الجرح

.....ممدداً.....

بين البحر

.........والبر

ودماء القصيدة..........

عند آخر السطر

ستجدني أنتظر.......

لأضعَ بكفك زهرةً من نور

تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة

وتجعلك

للحظةٍ

تشعرُ سعيدا

بزمنٍ صار فرحه

كالنجوم بعيدا...............

....

حين انتهى المشهد

****

حين انتهى المشهد

وأضاءت الأنوار العتمة

عندها فقط

................أدركتُ

ان الأبطالَ أناس مثلنا

لو حاولنا

...........أن نكون مثلهم....

****

الامساك باللحظة الشعرية في مجموعة (أساطير الزمن) للشاعر رياض الفتلاوي

(أساطير الزمن) مجموعة شعرية للشاعر العراقي رياض الفتلاوي تعتمد أسلوب السرد التعبيري وقصيدة النثر المكتوبة بالجمل و الفقرات و الكتلة الواحدة متحررا من التشطير المعهود ، بلغة متموجة محققة نصوص شعرٍ سردي و شكلا نموذجيا لقصيدة النثر . و لأن رسالة النقد لن تكون واضحة و صادقة ما لم تنطلق من الابداع و العمل و صاحبه ، فان النقد التعبيري دوما يتابع النص ، و بالقدر الذي يتجه بالكتابة نحو انظمة جمالية و فنية فانه لا يتحدث و لا يصف الا امورا متجلية في النص . و تتبع كتابات الشاعر رياض الفتلاوي يمكّن و بشكل واضح من تلمس قدرات شعرية عالية تتمثل جوهريا بامساك اللحظة الشعرية و اتقان شكل مهم و مميز في كتابة قصيدة النثر المعاصرة . و رغم ثراء نصوص هذه المجموعة الا اننا و باجراءات

النقد الثيمي الذي يقترب كثيرا من الابحاث العلمية يعمد الى التركيز على عنصر جمالي او فني معين في النص ، فانا سنركز على موضوعة واحدة الا وهي الامساك باللحظة الشعرية و العوامل التعبيرية العميقية الماوراء نصية.

الامساك باللحظة الشعرية و اقتناص المعرفة الجميلة الخفية و العالم الماورائي للادب هو من أهم انجازات الأدب ، و هو المميّز الحقيقي للشخصية الأدبية ، و التي تحتاج الى مقومات خاصة تلعب فيها الموهبة دورا كبيرا . و لأجل موضوعية أكبر فانا اشرنا الى تلك العوالم الماوراء نصية و العميقة في التجربة الانسانية و الشعور الانساني بعنوان (العوامل التعبيرية) في قبال الصيغ و الصور و العناصر النصية و التي اشرنا اليها (بالمعادلات التعبيرية) . من هنا تكون اركان العمل الادبية على ثلاثة مستويات و فئات ، المستوى العميق الماوراء نصي (العوامل التعبيرية) و المستوى النصي (المعادلات التعبيرية) و مستوى التلقي (القراءة) و هي عملية تلقي المادة الابداعية و تحويلها بوسائط نقل الى عوامل مثيرة للاستجابة الفزيولوجية الشعورية و الفكرية . هذا الفهم يمكّن من تفسير التباين بين الناس في الاستجابة للاعمال الأدبية اذ ان الثقافة و المعرفة و الممارسة و الاحتكاك و الاطلاع كلها تؤثر على تلك المجالات و المستويات التي اشرنا اليها ، و يتلاشى وهم كون عملية التذوق و الاحساس بالأدب و الفن عملية انطباعية ساذجة . نعم فطرية أسسها واضحة الا انها مما يمكن تطويره و تنميته .

العوامل التعبيرية يمكن ان تتسع بسعة التجربة الانسانية و الارث الانساني . هذه العوامل توجد بشكل دفين و بشكل قوى كامنة في العمق الانساني الموحد و مترسخة في جانب اللاوعي . ما يقوم به الفنان و الاديب هو الكشف عن تلك المعارف و الحقائق و اخراجها من عالم اللاوعي و السكون و العمق و الخمول الى عالم الوعي و الحركة و الظهور و الخطاب .

هنا سنتناول العوامل التعبيرية التي كشفت عنها نصوص رياض الفتلاوي و التي تجلت و بشكل مناسب بمعادلات تعبيرية عالية الكفاءة ، لتتحقق عملية الابداع و الابهار.

في قصيدة (نعاج الحقل) نجد شعرا سرديا نموذجيا و بسردية تعبيرية عذبة ، فيها وقعنة الخيال و التموج التعبيري ، وهذه التقنية و الصفة ملازمة لنصوص المجموعة التي كتبت بشكل كتلة واحدة و بشكل الفقرات و الجمل . يقول الشاعر في هذه القصيدة وهي قصيدة نثر نموذجية متحررة من التقليد المعهود التشطيري و العمودية في ما يكتب الان:

)تناولَ جدي إشراقة شمسه بقدح الفجر وغليونه القديم المشتعل بحطام ذاك التاريخ، مازالت تلك الفزاعة تتراقص بسنابل الحقل، وصديق جدي الحميم الزهايمر يغني له أغنية الموت، بصوت المزامير التي أيقظت أصحاب الكهف، (...

اضافة الى الانسيابية في التعبير ، المبتدئ بمجاز قريب و دلالة قريبة باقتناص لحظة شعرية مرتكزة على ثقافة المجموعة و ووعيها بالانسان الكادح و الفجر و العناء ، يتجه الاسلوب الى التصاعد الجمالي نحو خيالية اكبر باقتناص لحظة شعرية بنظام الفزاعة التي تراقص سنابل الحقل بارتكاز و تعمق في الوعي الجماعي ، ثم في حالة تعمق شعري اكبر نحو اقتناص لحظة شعرية عالية وهي التركيز على مرض ملازم للجد ، ثم تتوج الشعرية هنا باقتناص لحظة شعرية اعمق وهي خيالية حال اغنية ذلك المرض.

اضافة الى المعادلات التعبيرية عالية الفنية و الشعرية في هذا النص و التي اشرنا الى بعضها فيما تقدم من السرد التعبيري و وقعنة الخيال ، فانها ايضا تتمظهر بشكل لغة متموجة بين القرب و البعد الرمزي و الايحائي و بين السردية و التصويرية الممانعة للسرد داخل السرد وهو الشيء المهم الذي يعطي اللغة الحرة السردية صفة الشعرية . اضافة الى ذلك فان الشاعر هنا ابحر و بكفاءة عالية نحو العوامل التعبيرية ، ليخرج النص من كونه سبكا و تأليفا شعريا شكليا الى تحقيق نظام الانجاز العميق و الشعرية الحقيقية ، و ذلك بحالة تكافؤ و تناسب التشكيل و الوجود العميق لما وراء النص بانظمة فكرية و جمالية تحقق الابهار و الادهاش اضافة الى ما يحققه الشكل و ظاهر النص من ابهار .

ان الفرق الجوهري بين الشعرية الشكلية و الشعرية العميقة ان الاولى تحقق مساحة ادهاش ضيقة تقتصر على الشكل وقد تتوسع كثيرا ، اما الشعر الحقيقي فانه يحقق مساحة ادهاش واسعة وعلى مستويات متعددة نصية و ماوراء نصية و ما بعد نصية في القراءة و الاستجابة . اهم اللحظات الشعرية العميقة التي اقتنصها و كشف عنها الشاعر ، و اخرجها من مجال اللاوعي و التجربة الدفينة الى مجال الوعي و التجربة الظاهرة تتمثل بحميمية العلاقة بين الانسان الكادح و الفجر و رمزية كل ذلك ، و حميمية العلاقة بين الفزاعة و الحقل و رمزيتها و توظيفها تعبيريا ، و علاقة التأثير العميق و الواسع للشيخوخة على الانسان ، من ثم العلاقة البنائية و التوليدية و الخيالية بين المزامير واهل الكهف ، محققةمساحات واسعة من الادهاش . و من الواضح اننا نتحدث هنا عن انظمة فكرية ماوراء نصية وهي ليست كلها جمالية ، الا اننا نلاحظ ان العمق الجمالي حاضر و متصاعد في ذلك البعد العميق ، وهذا يناسب التطور التعبيري الذي كان في اجزاء النص الظاهرية و المعادلات التعبيرية ، و بهذا يتحقق نظام شعر عميق متناغم متوافق . وهذا الامر بالاضافة الى انه يولد جهات متعددة للادهاش فانه يولد ايقاعا ، وبذات الفكرة عن الترابط و التناغم و التسلسل العميق التعبيري يمكن ان تتحقق وحدة عميقة وان كانت المعادلات و الاجزاء النصية متشظية ، الا ان في هذا النص (نعاج الحقل) الوحدة الظاهرية موجودة كما بينا بتسلسل و ترابط موضوعي و تعبيري و الوحدة العميقة موجودة ايضا ، و من خلال كل ما تقدم يتحقق نظام القصيدة ، فنكون امام قصيدة نثر نموذجية .

و في قصيدة نثر عالية المستوى بشعر سردي و اسلوب السردية التعبيرية يتحقق نظام التوافق النثروشعري بتصاعد تطوري متوافق و متصاحب للشعر و النثر يقول الشاعر في قصيدة (هواجس النوارس)

)العصافير لم تعد تبني عشها على شجرة الصنوبر، وذاك الغراب مازال يحوم على أقفاص الطيور، تلك القبور لاتسع الأحلام، أين ندفن ما تبقى منها، نعم هناك ديانة قديمة، مركونة على رف

العدم، سنجعل أحلامنا هندية، حتى نحرقها ونذرها مع الريح ، هذا يكون أول إصلاح، مازال الدمع يرقص على وجنة الأزهار، الا يعلم أن الرقص حرام(...

الرمزية التعبيرية متجلية في هذا النص ، فالقاموس التعبيري التلويني بالعصافير و الاشجار و الطيور و القبور و الاحلام و ديانة قديمة و احلام هندية و دمع يرقص . ان التعبيرية تتجلى في استخدام شكل معين من الالفاظ و شكل معين من توجيه المعنى و شكل معين من طرحه ، فالالفاظ هنا تلوينية و نقصد بالتلوينية اي انها عالية الرمزية و الطبيعية ، و الشاعر يتجه بالالفاظ نحو معان فردية فتتجلى التعبيرية و الرؤية الفردية فيخلق النص اشياءه و رموزه و تتجه رمزية تلك الرمزيات الى غير المعهود وهذا هو الكسر الفني الذي يحقق التعبيرية و من خلال علو و سعة البوح و القضية التي يراد طرحها تكتمل انظمة البوح التعبيري ، فالشاعر و ان استخدم الفردية و الخصوصية في تعابيره الا انه استعمل تلك التعابير الفردية لاجل قضية عامة كلية وهذا هو النظام الاهم في الرمزية التعبيرية.

و في سردية تعبيرية فذة تتجلى المعادلات التعبيرية النصية عالية المستوى الكاشفة و المحاكية لعوامل تعبيرية ماوراء نصية عميقة و واسعة ، في قصيدة (طاحونة هواء) يقول الشاعر

)خلف ذاك البعد، بين أزقة الغياب، طاحونة هواء رمادية ، تطحن ذرات الوجود، بأسنان عمياء لا ترى. تسمع أزيز الضوء وضجيج السنابل المحطمة، تحركها أربعة فصول مزخرفة، بليل هرم ونهار يكاد يلتقط أنفاسه. وساعة الوجع قد بانت عورتها، وأطلق الرقاص أغنيته الأخيرة(....

ان التوافق النثروشعري متجل هنا بوضوح ، فالنثر بلغة حرة قريبة يتطور و يتصاعد و يتكامل ، يرافق ذلك تطور و تصاعد و تكامل في شعرية النص ، لقد بينا في مواضع سابقة و كررنا كثيرا ان غاية قصيدة النثر هو الشعر الكامل في النثر الكامل ، وهنا في هذا النص يقتنص الشاعر رياض الفتلاوي لحظ فنية جمالية الا وهي شخصية قصيدة النثر المتقدمة و النموذجية ليحقق

نظام التوافق النثروشعري و يوسع مساحة الادهاش و الابهار باضافة جهة ادهاشية جديدة . اضافة الى ذلك فان النص قد كتب و صيغ بمعادلات و عناصر نصية متقدمة محاكية و عاكسة لعوامل تعبيرية ماوراء نصية عميقة و واسعة و مؤثرة ، فهنا في هذا النص يتجلى الهمّ الانساني و يقتنص الشاعر اللحظة الشعرية العميقة بهذا الهمّ فيتجلى صوت الحسرة على الخسارات و البعد الذي يكتنف العالم و اتساع رقعة العمى العالمي و الخذلان لجهات النور على ايدي الرياء و القبح المتلون بالوان البراءة و الجمال . و كعادته يرتكزن هنا رياض الفتلاوي في عوامله التعبيرية العميقة على الوعي الانساني و على التجربة الانسانية و المعاناة الكونية ، فتجد نصوصه تنطلق دوما من معاناة انسانية و كونية محققا نموذجا فذا لأدب القضية و الأديب الانساني.

انّ ما بيناه و غيره كثير يمكن تلمسه و تبينه بوضوح في قصائد هذه المجموعة ، يعكس الثراء الذي تتميز به نصوص هذه المجموعة ، و قبل هذا كله و بعده فان كتابة رياض الفتلاوي قصيدة النثر بشكل الكتلة الواحدة و الجمل و الفرات متحررا من التشطير و الشكل العمودي ،هذا وحده امر بغاية الاهمية يوجب الاهتمام النقدي ، كما ان الاتقان و المستوى العالية الذي تميزت به نصوصه يمكننا من القول اننا امام شاعر مهم كما هو الحال مع شعراء اخرين في مجموعة الشعر السردي المتقنين لقصيدة النثر المكتوب بالجمل و الفقرات و الكتلة الواحدة ، مما يشير الى حصول تطور واقعي في كتابة قصيدة النثر العربية المعاصرة . بنصوص مهمة تستحق التوقف و التحليل من قبل المهتمين فعلا بالأدب و بقضيته.

حياة القارئ النصيّة (أساليب نقل القارئ الى عالم النصّ)

لقد خَطَفَت أبصارَ الأدب عباراتُ الجماليات المتعالية ، (الفن للفن) و (و أنّ الشعر كلمات) ، لكن بقيت اللغة تبحث عن نفسها ، و ربّما صارت بوادر السأم من إبتعاد الشعر عن الساحة العامّة تلوح في الأفق ، بحثا عن لغة تهشّم أكذوبة النخبة و الكتابة المتعالية . ربّما أصبح ظاهرا وخصوص في عصر ما بعد الحداثة أنّ التعالي في اللغة ليس ضروريا لأجل لغة إبداعية ، كما إنّ التوسع في مفهوم جمال اللغة أيضا صار يوجِّه تساؤلات لجدوى التعالي اللغوي الذي قد تصل الذاتيّة فيه حدّ الإنغلاق ، طبعا مع التأكيد انّ التفرّدات التعبيرية الموظّفة بشكل فذّ تضيف طاقات تعبيرية و لمحات جمالية عالية للغة و خصوصا في الشعر.

رّبما حان الوقت لأجل النظر بعيدا و رمي الشباك الى وسط البحيرة لاقتناص أشكال و ألوان من السمك غير التي في الساحل التي تضعف فيه الروح . ربّما نحتاج الى الإبحار نحو عمق البحر

أكثر ، لنصنع سفينة رحبة تحمل الكلّ نحو عالم الشعر الجميل ، ربّما حان الوقت لنبحث عن لغة تبهر كلّ من يقرأها من النخبة و من غيرهم و من الأدباء و من غيرهم ، لغة غير مبتذلة ، و غير غارقة في التوصيل و التبسيط و المباشرة المخلّة ، و إنّما لغة لكلّ الناس متوهجة عظيمة سلسة زاخرة لا تملّ الالسن العالية و البسيطة من الحديث عنها ، لغة قويّة واسعة الطيف في ما تحدِثه من إستجابات جمالية ، لغة الكلّ يرى فيها الجمال الذي يريد . و لا يقال أنّ هذا ضرب من الخيال و أنّه خلاف المنطق ، لأنّنا أصحبنا نعلم إنّ الابداع لم يعد محصورا بالنص ، بل في جانب مهمّ منه صار على عاتقة القارئ.

من العناصر المهمّة لأجل الاقتراب من القارئ في اللغة الأدبية هو شدّ القارئ الى النصّ ، مقرونا بالتقنية العالية و التوظيفات الفذّة . حينما يتحقّق نظام جامع بين الإقتراب و الفنية العالية نكون قد حقّقنا تلك اللغة المنشودة ، و لأنّا قد تحدّثنا كثيرا عن العناصر الفنية و التوظيفات الاسلوبية كعناصر إبداعية و مظاهر لتوهّج اللغة في مقالات سابقة ، فإنّا هنا سنركّز على أساليب القرب و التوصّل الى روح القارئ في نماذج تشتمل على فنية عالية و توظيفات واضحة، تجعله يعيش لحظة النص و عالمه و تنقله بقدرة عالية و كفاءة ظاهرة الى عالم النص منتجة بذلك حالة شعورية للقارئ يمكن ان نسميها (حياة القارئ النصية).

ان التشويق عنوان السرد و علامته العظمى ، و الضوء الجليّ في تحقّق الفنية فيه ، الا انّ ما هو أعلى من ذلك من جهة نظرة سردية هو نقل القارئ الى عالم النص ، و خلق حياة نصيّة له . و حينما تتعمّق اللغة و تشتمل على الرمز و الايحاء ، تنتهي الى المقامات العالية . و في الجانب الآخر في لغة الشعر يكون الحلم الآسر و اللغة الراسمة ، كفيلة بنقل القارئ الى النص ، و بالرمزية و الايحاء تبلغ المقامات العالية . و في مستوى ثالث حينما تكون اللغة بذلك الوصول و العمق و التوهّج ، مخترقة لجميع إشكال الاحساس و مستويات الذوق فيتذوّقها القريب و البعيد و المتخصّص و غيره ، و الاديب و غيره ، و تكسر حاجز التعالي و أكذوبة النخبة ، نكون و بلا شك أمام لغة عظيمة

ربما يحقّق النص الصدمة و الإبهار ، و الشدّ و التشويق ، و البساطة و العمق ، الا انّه لا يستحوذ على فكر القارئ و يخفق في نقل ذهنه الى عالم النص . لقد تكلمنا سابقا عن نقل النص للقارئ الى عوالم معناه الخاصة و حقوله الدلالية ، و من الواضح انّ هذه هي الخطوة الاولى نحو عيش القارئ في عالم النص بعدها ينتقل القارئ الى عوالم معنى النص ، بأن يكون قادرا على رؤية الخيال الذي تسبح فيه المعاني و الافكار ، بمعنى أخر لا بد من حالة رسم بالكلمات ، و خيال شفيف يحاكي عوالم الجمال لدى القارئ ، بلغة بسيطة قريبة ، مع علوّ في التجربة تبهر القارئ و تدهشه . إذن لأجل رفع الحجب والحواجز بين القارئ و الكتابة و جعله يعيش في عالم النص ، لا بدّ من (رسم خيال عال بسيط) ، هذا المرّكب الخارجي سنتلمّسه في ثلاثة نصوص تحقق نقلا فذّا لذهن القارئ الى عوالم النص ،كعنصر أسلوبي لحياة القارئ النصيّة ، الأول نصّ واضح التجنيس ينتمي الى السرد ، متمثّل بقصة قصيرة عنوانها (وصال) للقاص الفلسطيني فريد قاسم غانم ، و الثاني نص واضح التجنيس إيضا ينتمي الى الشعر ، قصيدة (حورية الليل) للشاعرة التونسية العامرية سعدالله ، و الثالث نص يقع بينمها في لغة تتنقل بينمها في نص مفتوح (الواحة) للشاعر العراقي أنور غني الموسوي .

1. وِصَالٌ

فريد قاسم غانم

****

يلاحِقُها منذُ شُهور.

قالَ لها في يومٍ ساكِنٍ إن شَعْرَها المتمرّدَ أجملُ من سعفِ النَّخيلِ وهي تراقصُ الرّياح.

لم تلتفتْ.

وقالَ لها يوْماً، عندَ موْقفِ الحافِلاتِ العامَّةِ، إنَّ حُمْرَةَ خدَّيْها أجملُ من تفتُّحِ الفَجرِ في ربيعٍ على قمَّةِ سيناء. فتجاهلتْهُ ومضَتْ في طريقِها مَشْياً على الأَقدام.

تبِعَها يوماً إلى السُّوق. قالَ لها هناك إنَّ قلادتَها أجملُ من جدائلِ النّوُرِ الذي لم تمسَسْهُ نارٌ. أدارتْ وجهَها وَمَضَت.

تنهَّدَ يوماً، فبعثَ الدفءَ في الشّارع، وقالَ لها إنَّ أظافرَها الطّويلةَ انغرَزَت في قلبِهِ فلا مفَرَّ.

أدارتْ وجهَها وانطلَقَتْ بعيداً.

قالَ لها، عندَ مَمرِّ المشاةِ، إنَّ قِرطَيْها مثلُ طفليْنِ يتأرجَحانِ على الشّرايينِ المدلّاةِ من قلبِهِ. تراجعتْ إلى الوَرَاءِ وغابتْ في الزَّحَام.

ترصَّدَها.

وفي كلِّ يومٍ كان يقولُ فيها كَلاماً يشبِهُ الشِّعْرَ.

تغزَّل بتبدُّلاتِ غُرَّتِها، بأساورِها وحقائبِها وأحذيتِها وجوارِبِها والدَّبابيسِ على ياقاتِها وأكمامِها وعقودِها وخواتِمِها ومناديلِها وشالاتِها وقُبّعاتِها. وكانت في كلِّ مرةٍ تجدُ جهةً خامسةً فتدخلُ فيها وتمضي في حالِ سبيلِها.

في أحدِ الأيَّام، ركعَ في منتَصفِ الرّصيفِ فسَدَّ عليها الطَّريقَ ومدَّ يَدَيْهِ في حالَةِ ابتهالٍ، وقال: أرجوكِ، أَسمِعيني صوْتَكِ الجميلَ ولو مرةً واحدة.

لم تفهمْ.

أخرَجتْ من حقيبتِها قلماً وورقةً، أسندَتْها إلى حائطٍ قريبٍ وكتبتْ:

"ماذا تقول؟ فأنا لا أسمع. أكتُبْ على هذه الورَقة ما تريد، من فضلك".

وعرضت كلماتِها المكتوبةَ أمامَ عينيْهِ.

لم يفهمْ .

ذلك أنَّهُ لم يتعلَّم القراءة.

اغرَوْرقتْ عيناه.

عادتْ إلى الحائطِ القريبِ، وكتبتْ على ورقةٍ: "أنا صمّاءُ بكماءُ".

وحينَ استدارتْ لتعرضَ الورقةَ أمامَ عينيْهِ، لم تجدْ سوى دمعتَيْنِ على حجَرِ الرَّصيفِ، وسْطَ غابةٍ من السّيقان المتراكِضة.

****

2.)الواحة(

أنور غني الموسوي

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم .

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس .

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ .

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

****

3. حورية الليل

العامرية سعدالله

بسط الليل جناحيه

عمّ الكونَ سوادٌ

خرجت من بين الكثبان حوريةٌ

ألقتْ شهبًا

أوقدت في الأحشاء نارا

صوتُ النار أرداني في الجب طريحا

كيف أهادن صوت النار!؟

والظلمة تلبسني رداءً

كيف أهادن! ؟

وخطايا تبدأ من خلفي! ؟

من أين جئت ؟

من خلف مداد الكلمات

ترسمني فوضى الاماني

تنحت سورا من كثبان

تاه الحلم مثل سراب

ضاع الأمس مثل ضباب

يمضي ونمضي

ينسج من شالاتي وشاحا

حتى أمسك وجه الشمس بين يديّ..

****

لو تأمّلنا هذه النصوص الثلاثة ، بعد تجاوز شكلها التجنيسي ، فانّها لا تتحدث وتقول فقط و انّما ترسم ، و لا ترسم المعاني و الدلالات فقط بل ترسم الأحاسيس ، اذ الإحساس المنقول فيها واضح و كأنّنا نراه ، وهذا ظاهر . بهذه اللغة ، و ببساطة القاموس العام للنصوص ، تحقّق الشدّ و التشويق ، و بالخيال العالي المنبّث في الصور و السرد ، يتحقق الإبهار ، و من خلال التركيز العالي على التأريخ النصّي ، و تحميل المفردات ثقل النص ، يشعر القارئ انّه يرى المفردات و معانيها ، و حينها تتحقق الألفة ، و مع الإبهار السابق و بمعونة الأحساس المنقول ، تختلط التجربتان التأليفية و القراءاتيّة، و ينتقل القارئ الى عالم النص و يعيش لحظاته و أحاسيسه . أجل انه رسم الخيال العالي البسيط.

الرسم بالكلمات ظاهر ، أما رسم الإحساس فله تجليّاته هنا، ففي (وصال) يتجلّى الإحساس بالوهم و الخيبة ، و في (الواحة) يتجلّى إحساس النشوة و الإبتهاج ، و في (حورية الليل)

يتجلى الإحساس بالصراع و الإنبعاث. ورسم الإحساس هذا انما كان بواسطة رسم المعاني .

ففي (وصال) نجد الرسم ظاهرا:

)يلاحِقُها منذُ شُهور.

قالَ لها في يومٍ ساكِنٍ إن شَعْرَها المتمرّدَ أجملُ من سعفِ النَّخيلِ وهي تراقصُ الرّياح.

لم تلتفتْ.

وقالَ لها يوْماً، عندَ موْقفِ الحافِلاتِ العامَّةِ، إنَّ حُمْرةَ خدَّيْها أجملُ من تفتُّحِ الفَجرِ في ربيعٍ على قمَّةِ سيناء. فتجاهلتْهُ ومضَتْ في طريقِها مَشْياً على الأَقدام (.

و في موضع اخر:

)في أحدِ الأيَّام، ركعَ في منتَصفِ الرّصيفِ فسَدَّ عليها الطَّريقَ ومدَّ يَدَيْهِ في حالَةِ ابتهالٍ، وقال: أرجوكِ، أَسمِعيني صوْتَكِ الجميلَ ولو مرةً واحدة.

لم تفهمْ.

أخرَجتْ من حقيبتِها قلماً وورقةً، أسندَتْها إلى حائطٍ قريبٍ وكتبتْ:

"ماذا تقول؟ فأنا لا أسمع. أكتُبْ على هذه الورَقة ما تريد، من فضلك".

وعرضت كلماتِها المكتوبةَ أمامَ عينيْهِ.

لم يفهمْ .

ذلك أنَّهُ لم يتعلَّم القراءة.

اغرَوْرقتْ عيناه(.

والرسم العالي من خصائص السرد و أركانه بلا ريب ، و في (الواحة) نجد الرسم حاضرا:

)بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم .

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس(.

بل انّ النص كله عبارة عن لوحة ، و في (حورية الليل) نجد الرسم حاضرا ايضا:

)بسط الليل جناحيه

عمّ الكونَ سوادٌ

خرجت من بين الكثبان حوريةٌ

ألقتْ شهبًا

أوقدت في الأحشاء نارا

صوتُ النار أرداني في الجب طريحا(

بل انّ الشاعرة تصرح في مقاطع لها بالرسم و النحت

)ترسمني فوضى الاماني \ تنحت سورا من كثبان(

و اما الخيال العالي فكان بصور فنية وانزياحات فذة في النصوص الثلاثة ، في (وصال) رغم سرديته فانه مطعم بالشعرية و الانزياحات وهذا من خصائص سرديات فريد قاسم الملأى بالخيال العالي ، الذي يتجه احيانا في الكتابة الى النص المفتوح ، و احيانا يكتب شعرا صريحا ، فنجد التصويرالمطعم بالمجاز الرافع لخيالية النص و المتحرر من توصيلية السرد وهو شيء حداثي فذ فعلا ، ففي (وصال) اضافة الى خيالية الابطال و الاحداث فان فيها تجليات خيال شعري:

)قالَ لها في يومٍ ساكِنٍ إن شَعْرَها المتمرّدَ أجملُ من سعفِ النَّخيلِ وهي تراقصُ الرّياح.، إنَّ حُمْرَةَ خدَّيْها أجملُ من تفتُّحِ الفَجرِ في ربيعٍ على قمَّةِ سيناء ، قالَ لها هناك إنَّ قلادتَها أجملُ من

جدائلِ النّوْرِ الذي لم تمسَسْهُ نارٌ. ، إنَّ قِرطَيْها مثلُ طفليْنِ يتأرجَحانِ على الشّرايينِ المدلّاةِ من قلبِهِ. ، لم تجدْ سوى دمعتَيْنِ على حجَرِ الرَّصيفِ، وسْطَ غابةٍ من السّيقان المتراكِضة (.

و في (الواحة) الخيال يأسر المكان ، و بالاضافة الى استقلال النص في تمظهره و تشكيل واقع و عالم له، فانّ الصور الشعرية تعلو بمجازات و تراكيب صادمة يقول الشاعر:

)الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء(

و في (حوريّة الليل) خيال رفيع و صور شعرية عالية:

))خرجت من بين الكثبان حوريةٌ \ ألقتْ شهبًا \ أوقدت في الأحشاء نارا \ صوتُ النار أرداني في الجب طريحا) ، (من خلف مداد الكلمات \ ترسمني فوضى الاماني \ تنحت سورا من كثبان) ،(ينسج من شالاتي وشاحا \حتى أمسك وجه الشمس بين يديّ(..

و اما البساطة و القرب فإنّها ليست من خصائص هذه النصوص فقط ، بل تكاد تكون الصفة الغالبة على الكتابات الأخيرة للأدباء الثلاثة و المتابع لكتاباتهم يتملّس ذلك بوضوح ، و يكون ذلك بالمفردات القريبة ، و الصور الشفيفة.

انّ تناول النصوص بهذا الشكل بإدراج نصّ سردي مع نصّ شعري و نص مفتوح ، انّما هو تأكيد منا على انّ عصر ما بعد الحداثة تجاوز التجنيس ولا بدّ للنقد ان يتجاوز ذلك ، كما انّ هذا الموضوع بالذات وهو (الفنية العالية البسيطة) ، أي كتابات عالية الفنية الا انها صيغت بلغة قريبة و محببة لدى القارئ ، هي من سمات لغة الكتابات الابداعية في عصر ما بعد الحداثة

، و انّ هذا الامر لمحتاج لمزيد من التركيز و التنقيب و التوسع ، لأجل فهم أكبر و تبيّن جمالي أعمق للأعمال الإبداعية المعاصرة و لغتها المتطورة .

مظاهر الابداع في ديوان (وجع اشيب ... و كف عذراء) للشاعر كريم عبد الله

المقدمة

قد يتصور البعص ان الكلام ممارسة حياتية سهلة ، لكن الامر ليس كذلك ، الكلام من اصعب الممارسات الانسانية و اكثرها تعقيدا . و الاصعب من ذلك ان يتكلم الانسان بلغة فنية ، و الاصعب من ذلك كله ان يتكلم بلغة فنية ابداعية . حينما تجعلنا اللغة نشعر اننا نغوص في بحر لا نرى له بداية و لا نهاية و كلما ذهبنا عميقا شعرنا بالحاجة الى العودة الى السطح و كلما اتجهنا الى السطح شعرنا بالحاجة الى الغوص نحو الاعماق ، حينها نعلم اننا امام لغة فنية

ابداعية . ان الابداع في الفن اللغوي هو تجلي اللغة ، فكل موطن يكون فيه تجلي للغة و حضور لذاتها فاننا امام عملية ابداعية.

منذ ان وقعت عيني على كتابات الشاعر كريم عبد الله شعرت و بقوة انني امام لغة فنية ابداعية ، و منها التجديدي ، و منها اللغة العظيمة .

للابداع عوامله المعروفة التي لا بد من توفرها في العمل الفني كعمل خارجي و كموضوع للتلقي . حينما يحقق العمل مقدارا معينا من الفنية و الجمالية و الرسالية فانا نكون امام عمل فني ابداعي . لذا سيكون بحثنا و كلامنا موزعا في هذه الجهات الثلاث اقصد الشعرية و الجمالية و الرسالية.

الجهة الاولى : الشعرية

1. الابحاث العنوانية

اولا : التقديم : شعر (نصوص مفتوحة) ، اي انا اما نصوص شعرية مفتوحة ، اي نصوص تسمح بتعدد القراءات ، و يكون للقارئ دور في اكتشاف الدلالات .وهذا ما سنبحثه مفصلا في الكم التصويري و التعدد الصوري في مبحث الجمالية.

ثانيا : الاشكال العنوانية

يتسم الديوان بميزة متفردة هو نمطية الشكل العنواني المغير شيئا ما للمالوف ، فان العناوين ظهرت في ستة اشكال:

الاول : وهو الغالب : عنوان بشكل جملة خبرية حدثية استمرارية مثل (على الرصيف ترسمُ حيرتها)

الثاني : جملي خبري حدثي ماضوية مثل (تأتأت شقوق اللمس)

الثالث : جملي خبري اسمي مثل (وحنجرةُ العبثِ صخرةً صمّاء)

الرابع : اسم مثل (ملحمة ثورةُ الصمتْ)

الخامس : جملة استفهامية مثل (منْ يُغربلُ هذي التفاهات)

السادس : عنوان اختصاري فيه حذف مثل (تقودُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات) وهو اختصار ل(اختصار نقص (تنحني الأغصانُ تقودُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات ......) وهذا العنوان مهم . و عنوان (وجعٌ أشيبٌ .... وكفٌّ عذراء و هو مختصر ل(وجعٌ أشيبٌ يحتمي بغيمةٍ بعيدةٍ ../ شاحبةً تنكسفُ في راحةٍ عذراء(

ان التركيب الغالب في العناوين المعهودة عند المؤلفين هو الشكل الرابع الاسم و الثالث (خبري اسمي) و ربما يستعمل الخامس اي الاستفهام ، لكن نجد الشاعر هنا يجعل من الشكل الاول (الخبري الحدثي الاستمراري) نمطا سائدا و متفردا ، و ايضا يعمد الى شكل اخر اختزالي و فيه شكل من التوسيع و الاطلاق باستعمال الاخفاء وهذا العمل متأصل في اللغة الرمزية كما هو معلوم.

ان حالة الاخبار بالحدثية المستمر فيها دلالة على ان ذلك هو الواقع و الواقع شديد الوطأة و المستمر ، و مع هكذا دلالة اسلوبية لا يبقى للمعنى محورية دلالية وهذه صفة اللغة الايحائية للنص المفتوح.

ثالثا : علاقة العنوان بالمعنون

العنوان عادة يكون تلخيصا توصيليا لمضامين المعنون او النص ، و قد يكون تلخيصا ايحائيا لما في النص ، او ابراز للتجربة ، و من الملاحظ هنا في نصوص (وجع اشيب) ان العنوان في اغلب النصوص هو جزء مقتطع من النص ، و مع انه يعني ان ذلك التركيب العنواني هو محور

و مرتكز في النص الا انه لا يمكن القول انه موضوعه ، و هذه صفة متأصلة في النص المفتوح الذي لا تحده اطراف.

ثالثا : قاموس المفردات في العناوين

في حالة جمع مجموعة نصوص في ديوان فانه يكون في جمعها مشترك معين ، و حينما تكون العناوين بدلالة معنوية توصيلية انتزاعية يكون لبحث قاموس الكلمات تأثير و واقعية ، الا انه في العناوين الجزئية المقتطعة و التي يكون بوحها ايحائي و اسلوبي فانه لا يكون لقاموس مفردات العناوين ذلك التأثير .الا ان مجال الحضور و شدة الوطأة و التجبر و الانكفاء و فقدان المبادرة هذه المجالات حاضرة بقوة في العناوين.

2. المجاز

من الواضح ان المجازية العالية طاغية في نصوص (وجع اشيب) ، و نقصد المجازية العالية ليس المجاز المفرداتي ، المتناوب ، و انما نقصد به لغة الحلم ، بحيث تصبح جميع الكلمات و جميع التراكيب و جميع الفقرات متخلية تماما عن مرجعياتها المعنوية ، انزياح كلي للكل ، بحيث يفقد المعنى المرجعي اية سلطة ، فتتجسد ذات اللغة و تطغى و تصبح جسدا و شكلا و هيئة و لا يبقى للمعنى حضور ، بل الدلالة كلها لذات اللغة الظاهرة فتتشكل معاني متكاثرة متسارعة متعددة و ربما غير محدودة . وهذا اداء فني لغوي عال و هو ما تتميز به لغة هذا الديوان .وجميع فقرات نصوص الديوان شواهد على ذلك.

3. الخيال

ربما يتصور ان الخيال هو رسم عالم لا واقعي او يتصور انه المجاز نفسه فتكون المفردات في دلالات لا واقعية ، و ربما يفهم على انه لغة الحلم نفسها ، لكن الامر ليس كذلك في اللغة المفتوحة المتوهجة ، خيال اللغة المتوهجة في طغيانها و حضورها بحيث تكون هي الواقع الذي لا يرى غيره ، هي العيش العميق الواقعي في اللغة المتخلية عن معانياها المرجعية . كما اننا نعيش واقعا في الحلم ، ففي النص (1) (تأتأت شقوق اللمس) (في تجاعيدِ المسافاتِ المنهوكة ـ طيفٌ يضيءُ أهدابَ القصائد و .... / مرآةُ جثّةُ الحلمِ ../ تلتحفُ خطوطَ الظلِّ) تتجاوز سرعة اللغة هنا سرعة الضوء و سرعة التفكير فلا يستطيع الفكر اللحاق بالصورة الا من خلالها ، ابدا لا يستطيع ان يتصور امرا اخر غيرها ، الا انه ليس تصور معنوي انه تصور لغوي انه حضور اللغة العظيم . و في نص (34)(وجعٌ أشيبٌ .... وكفٌّ عذراء) (ذاهلا يغرقُ الصمت في بخارِ السواقي ـ بينما العشب يحكُّ ظهر شهيقَ سحابة الغَبَشاتُ لا تحفلُ فوقَ عيونِ القيظ ـ لا نديمَ يشكو ظلمةَ تناثرِ الحلم) هكذا اللون من اللغة نادر جدا لانه يحتاج الى تعال على البوح و خروج يرتقي الهذيان القصدي و المعنى باللامعنى ، فلا يكون خلف اللغة شيء سوى اللغة.

4. الموسيقى

في هذه النصوص اشكال متعددة للموسيقى تبدا من الحروف الى الكلمات الى التركيبات الى الفكر الى الصور الى البوح ، الى الفضاءات ، كلها تصل الى نقاط التناغم و الاستجابة التناغمية في المتلقي ، و هناك وفاء كبير للموسيقى بانتقائية عالية للكلمات و التراكيب واضح وجميع النصوص و مفرداتها و كلماتها شاهدة على ذلك ، و مثالا على ذلك و مثله غير كما في نص (2) (على الرصيف ترسمُ حيرتها) (ظلالها تتكدّسُ في إزميلِ الوحدةِ ../ دائماً تتجهّمُ بوجهِ قصائدها كمْ إنزوى صوتها خلفَ النافذةِ ../ يهمسُ ..../ يا لغربةِ الأحلام !) الموسيقى هنا

ظاهرة بل تتجلى على مستوى الحروف و على مستوى المفردات و على مستوى التجاور المفرداتي و على مستوى التجاور الجملي ، و على مستوى البوح و البيان و التوصيل و الحكاية ، و الصور و المعاني. (

5. الصور

الصور من حيث المجال فانها متسمة بالوصف و الحكاية و الاخبار ، و من حيث التركيب فان المجازية العالية و الموسيقى العالية تجعل من هذه النصوص عالما غنيا جدا ، و لشدة سرعة الكلمات فان هناك ميلا غريبا للغة نحو الانعتاق و التطاير في فضاءات لا متناهية

و اما من حيث المحتوى فاننا امام عالم لا ينتهي من البناءات الجميلة ، حيث كم هائل من الثنائيات الارادة و العجز ، الياس و الامل ، و الفرحة و الغصة ، عالم من الخلاص ،و الرغبة ، وسط عالم من العجز و الخوف هي محور كثير من الصور ، ففي نص (2)(على الرصيف ترسمُ حيرتَها) (حينَ يكونُ الزمن هارباً ../ منْ ثقبِ إبرةٍ ../ وتجلسُ المتاهات في فوّهاتِ البنادقِ ../ ينبغى أنْ نهاجرَ في عوالمِ الدهشةِ) و فيه (وإذا إعشوشبَ الربيعُ بعطرِ الخوفِ ـ ستنبتُ الجماجمُ على ضفافِ الخريف ، وإذا الشطوطُ غادرتها عوائلُ الأزهارِ ـ فلا عودةَ للنبعِ يتعطّرُ بالطينِ)

الجهة الثانية : الجمالية

اولا : التصوير

1. تعدد القراءة

ان جميع المميزات المتقدمة التي ذكرناها ، تجعل هذه اللغة في هذا الديوان تحقق عملا مفتوحا ، بامتياز ، و تكون جميع مقاطع النصوص شواهد على لغة متعددة القراءات

في نص (2)(على الرصيف ترسمُ حيرتها) (مفاتيحُ الربيعِ هاجعةٌ ../ على الرصيفِ ترسمُ حيرتها ../ وتذاكرُ السفرِ متآكلةٌ في قبضةِ الأنتظار) ان هذا المقطع متموج ، كلمات ضاربة في عمق التجربة البشرية ، الربيع و الرصيف حتى الاطفال يعرفونها ، ثم تاتي المفاتيح و الرسم ، المحتاجة الى معرفة ، ثم تترقى الى المفاتيح الهاجعة ، و تنتهي بالانتظار ، الايحائية الحكائية ، وسط هذا النظام من التلون المفرداتي الاستعمالي و البنائي ، يكون واضحا تعدد القراءة و انفتاح النص على تفسيرات كثيرة) و في نص (3) (منْ ثقبِ إبرةٍ .. يهربُ الزمن) (أهلّي أيّتها القصائدُ ../ وتآصري مع موجة العصفِ ../ غيوم السماءِ تتمددُ ../ فوقَ ضمائرَ مستترة ، وحمّحمي ../ فاراجيحُ الشرقَ ../ تُسرجُ الفرائس ....) فالقصائد و الغيوم و الشرق ، ثم الغيوم تتمدد فوق ضمائر مستترة ، ثم اراجيح الشرق ، تسرج الفرائس . لا اشك انها فعلا تحدث معاني و تصورات و تفسيرات لا تتشكل الا بمعونة ثقافة القارئ و ميوله . و هكذا نجد النصوص كلها ، فانها متقنة في التعالي على التوصيلية ، فالبوح متحقق بالايحاء و التعاونية ، و التكاملية ، لقد اجاد الشاعر فعلا في تحقيق لغة لا يستطيع المتلقى ان يرى دلالاتها الا من خلال نفسه .

ان اهم ما اريد التاكيد عليها هو ان شعر كريم عبد الله ، يقدم لنا نموذجا حقيقيا للغة الفنية التي لا توجد في الخارج متكاملة و انما توجد في عملية القراءة ، ان الشاعر كريم عبد الله قد تجاوز الكتابة الحداثية و حلق عاليا في كتابة رائدة في فن ما بعد الحداثة ، التي تستند على التكاملية بين الكاتب و الكتابة و المتلقي و التلقي ، نظام رباعي لا يمكن القول بتحقق العمل و تكامله الا بهذه العوامل الاربعة ، العمل الفني الذي ينتجه المتلقي بنور النص ، العمل الذي يكون فيه النص طريقا الى النص و مرشدا اليه .

2. الايحائية

لا ريب ان العهد الواضح الذي اتخذته لغة (وجع اشيب و كف عذراء) بالقطيعة مع التوصيل المباشري ، و العمل ليس فقط على تاجيل البوح ، بل البوح بغير المعنى المرجعي ، البوح باللغة ذاتها بكونها شكلا . الكلمات ما عادت دوال لمعاني و انما اضواء تكشف مساحات واسعة من المعنى ، تتداخل تلك المساحات فتصنع صورا ملونة متشابكة ، لا يصل اليها الا بانتهاج الايحائية و التحرر من سلطة التوصيل . في نص (6)(من يُلجمُ عنانِ النعاس .. ؟) (يندلقُ صوتُ الرملِ ـ يملأُ قارورة الأرتعاش تتجذّرُ الـ لآ ../ تتكسّرُ المواعيد ../ على طاولةِ القلق) هناك صوت الرمل ، فضاء بلونه المميز ، يملا بوجوده المكاني قارورة الارتعاش ، عالم الارتعاش ، تتجلى ال (لا) و الامتناع ، تتكسر المواعيد ، تكسرا على طاولة ، كيان رهيب هو القلق ، انه تموج اللغة ، البوح العظيم بلغة حاضرة ، تؤجل المعنى تؤجل البوح . و فيه ايضا (المدنُ الغارقةُ بالآتي ../ تلوكُ أصواتَ الراحلينَ ../ حينَ فكّوا أزرارَ حزنهم .. / و..... الصدى ينزفُ المواويل) لا يمكن الوصول الى ما يبوح به الشاعر الا بالتخلي عن التوصيلية و اللجوء و الارتفاع الى مستوى الاستيحاء و تلقي الاشارة و الاسترشاد . و هكذا اغلب المقاطع ، لا تمكنك من بلوغ استقرار حكائي و قصدي الا بركوب موجة الاستيحاء.

3. التجاورية التجريدية

ربما من اصعب ما يمكن ادعاؤه في كتابة للغير هو التجريدية اللغوية ، و بينما كان هذا الشيء سابقا ليس بالامر المتاح للقارئ لانغلاق النص ، الا ان الكتابة الحديثة و النص المفتوح يجوز للقارئ ان يدعي التجاورية و التجريدية العالية ، ان استساغة التجريدية في غير الالفاظ كالالوان و الالحان كان سببه تاصل المجانية التعبيرية في تلك المواد ، اما الالفاظ فانه لا يمكن تصورها قصديا من دون تعبيرية ، لذلك نجد الذين يحققون التجريدية اللغوية ينسبونها الى الهذيان و

الانثيال و الحلم ، نعم هي تشبه ذلك كله الا انه ليست ايا من ذلك ، ففي حال صدور ذلك من شاعر متمكن من ادواته و حقق ابداعا في اللغة التعبيرية ، فان صدور التجريدية القصدية منه تحقق جمالية اللغة التجريدية ، و توجب على القارئ و على النقد اللحاق بذلك المستوى اللغوي ، و التعجيل من سرعة القراءة لبلوغ القصد ، و الامر يكون اسهل لو فهمنا ان الكاتب يعتمد على القارئ في اكمال العمل اللغوي . و يجب التاكيد ان عملية تحقيق القصدية من التجريديات هو عملية تلقياتية قراءاتية اكثر مما هي كتابية ، انه بناء قصيدة جديدة و شعر جديد بل هو انتاج كلام جديد اصلا ، ان اللغة التجريدية لغة تجعل من القارئ شاعرا ، وهنا نقول هل يمكن لكل قارئ ان يصبح شاعرا . لقد راجعت مقاطع هذه النصوص ، و تلمست الحكائية و التعبيرية كمتلقي في عباراتها ، فوقفت على تعابير تحتاج الى مزيد من التخلي عن المنطقية البنائية و مزيد من التأويل و الابتعاد عن خط الدلالة الظاهري لاجل بلوغ استقرار قصدي ، اي تحتاج الى الشاعر داخلي انا المتلقي لكي الحق بها . ففي نص (1)(تأتأت شقوق اللمس) (مرآةُ جثّةُ الحلمِ ../ تلتحفُ خطوطَ الظلّ) و في نص (21)(ينمو العطرُ .. يكحّلُ جفونَ المشاحيف(في آخرِ الليلِ فراشةٌ هناك ../ تتقمّصُ داليةً يعاندها كرسيٌّ هزّاز)

ثانيا : التجربة

1. تجلي التجربة

حينما تتجسد التجربة و تبرز و يكون لها ظهور و حضور في لغة رمزية و ايحائية فان ذلك يعني اننا امام لغة ابداعية ، و لظهور التجربة تفاوت ، و له اشكال متباينة ، فالذاتية الموالية الناقمة المتالمة تتجسد و تظهر في النص (36) (ملحمة ثورةُ الصمتْ) و تتجلى في النص (33)(

رغوةُ القناطر تغتالُ فرحةَ الكحل) الذات المتألمة المهزومة و الخائرة . و في نص (31)(خيولُ ضعفهِ تختضُّ جامحةً) تتجلى الغربة و الحزن.

لتجلي التجربة و الذوات صورة مختلفة ، اهمها الحضور التصويري ، الحضور التراكمي ، الحضور الثيمي.

أ – الحضور التصويري

الحضور الصوري يان يكون تدخل الذات المعينة او الشيء المعين في نظام تصويري تتحرك فيه .

في نص (تغرقُ الكؤوس في بئرها) (وجهَ الغربةِ يجرحُ الماضي الآفل ـ يدثّرُ قسماتٍ أيقضها حطبُ الدفاترَ

كواكبها طيّبة ناضجة ../ توميءُ كلّما يكتئبُ غبار الحنينِ ../ تلفُّ عراقيلها بورقِ الوحشة) فالذات المتشخصة هنا هي التجربة تظهر لنا كشخص نصي ، له وجهه اي حضوره و تعبيره و كل ما يحمله الوجه من معاني في وعي الانسان ، ان هذا الغربة و بوجهها هذا تجرح ، لها قدرة على الفعل المؤثر ، انه يفعل فعلته بالزمن و التاريخ و زوايا من الوجود و الذاكرة ، ان الغربة لها حضور مؤثر حتى على ملامح الحاضر انه الغربة بوجهها ذاك له سلطة فلا يدع للقسمات حرية ، الفقسمات التي ايقضها عالم الدفاتر المتراكم المتخذ زاوية من المكان ، في هذا الجو من التسلط ، نجد خزنا يتمظهر بسبب تلك الغربة لكواكب طيبة تتجلي في فضاء الحنين ، لكن النتيجة الحتمية لهكذا عالم من الاغتراب لتلك الوجودات هو الوحشة التي تغلف المكان) هذا الشكل من التجلي للغربة ، التي تظهر بهذا الشكل المؤثر الذي يصنع عوالما و يمنع اخرى يقرب كيانات و يبعد اخرى ، انه وجود مؤثر اثر في الكتابة و الكاتب و القراءة و المعرفة المستفادة ، هذا الشكل من التجلي هو الحضور التصويري .

ب- الحضور التراكمي

الحضور التراكمي ان يكون للذات و التجربة صورة حضورية متميزة متكونة بالنص قد تحاكي الواقع او تنهل منه الضوء.

ان النصوص او الاعمال الفنية عموما التي تتشكل و تظهر في فترات زمنية متقاربة تكون دائما تحت تاثير عالم متناسق معرفي و قدراتي و قدراتي و ذوقي ، و هذا مع انه منطقي فان وجدان كل كاتب يصدقه ، فالقزات او التغيرات التاريخية للكاتب انما تكون بعد حصول التفاعل في فترات متباعدة نسبيا ، و اصدار ديوان يستمل على نصوص فان الفريضة الاولية هي انها كانت تحت تاثير مزاج فني و جمالي و رسالي واحد .

من هنا لا يخل بتحصيل الصورة التراكمية لمعنى معين بانتزاعها من مجموعة النصوص الداخلة في هذا النظام الواحد ، فلا تختلف في ذلك عن النص الطويل ، و يمكن ان نسمي ذلك العالم الخلفي المؤثر بالوحدة الفنية للاعمال و التي قد تكون سمة واحدة لاعمال الكاتب طول حياته يتميز بها اسلوبه و رؤاه و معاني مكونات اعماله ، و خصوصا و نحن في عصر المواقف و الصراعات .و في الحقيقة الحضور التراكمي هو الصورة الواقعية لتجلي الشيء المعين محل البحث ، و الحضور التصويري و الحقلي القاموسي هي علامات و اشارات لذلك الحضور(

الصورة التي تجلت بها الغربة ، كانت كتلة تعبيرية ، بمعية غيرها من كتل التصوير للغربة ، يتكون لدينا تاريخ للغربة في الديوان كله ، فقد ذكرت الغربة في مواطن متعددة من الديوان ،ففي نص (الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (تتفتّحُ جزرُ الياقوتِ ../ لو تدغدغها مناقيرُ اللمسِ ../ وخلفَ الشرفاتِ تهدأُ الصواري \بقايا حشودُ الليالي ../ تترنّمُ فوقَ غنجِ الندى ../ وثقوبُ الشتاءِ تفتّقُ الغربة \في بقايا الآتي منَ العشقِ ـ تنضحُ شبابيكها ../ فجراً في يُتمها الصارخ\تندلقُ أمواجها تتلاطمُ ../)

و في نص (متوحّشةٌ .. تفترسُ زوبعةَ المفاتن)0(وعلى صفحاتِ حَدَقاتِ الذبول ـ شهقةٌ حبيسةٌ تلوّحُ بالشروق \أيُّ زمانٍ يزيحُ عذابات عصافيرها ..../ وأغصانها المتورّدة بالدفءِ ../ لآنَ يسكنُ لُحائها طيفٌ يزحفُ ../ ويلمُّ شتاتَ هذهِ الغربة .... ؟) و في النص ذاته (وقبلما يشرقُ اللوز في سريرها ../ سينجلي الضبابُ منْ زجاجِ ذهولِ الصوت ../ يرقّقُ حواشي المساءات\وحينَ تهبطُ في المحيطاتِ الضحلة ../ يعمُّ الطوفانُ بأوردةِ الغربةِ ../ وتعشعشُ النوارسُ تحتَ إبطيها)

و في نص (عيونها المشمسة .. تصهرُ فقاقيعَ الحطب) (وجهُ الغربةِ يتغطّى بتسابيحِ الذكرياتِ ـ والبساتينُ تغفو على هواجسِ الريح \البسماتُ أُرهقتْ بنشيجها ../ طمأنينةُ الترقرقِ فوقَ المياهِ ../ تشذّبُ يبوسةَ السعف \تستسقفُ بشائرَ صبحٍ غافٍ ../ ووراءَ هديلِ الشوقِ مكبوتة تركضُ)

و في نص ((الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (وجهَ الغربةِ يجرحُ الماضي الآفل ـ يدثّرُ قسماتٍ أيقضها حطبُ الدفاترَ\ كواكبها طيّبة ناضجة ../ تومىءُ كلّما يكتئبُ غبار الحنينِ ../ تلفُّ عراقيلها بورقِ الوحشة\ يتهاوى على مسامعِ الشيبِ بَرَدُها(

و في نص (فناراتٌ ... تشقُّ عبابَ الغدرِ) (تلمُّ الدنيا مسرّاتها تزحفُ حولَ الجروح ../ تلتقطُ حسرةً تشهقُ بها الشموع ../ تتأوهُ مجرّحةً تقيّدها هاويةً ترتّل للرحيلِ\ تديرُ المواجعَ تسندها على جدارِ الصبرِ ../ ينعقُ غرابٌ بأعماقِ الغربةِ ../ ترجمُ وجهَ الأفقِ المبلّلَ بالخمرِ)

و في نص (الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (تتفتّحُ جزرُ الياقوتِ ../ لو تدغدغها مناقيرُ اللمسِ ../ وخلفَ الشرفاتِ تهدأُ الصواري \بقايا حشودُ الليالي ../ تترنّمُ فوقَ غنجِ الندى ../ وثقوبُ الشتاءِ تفتّقُ الغربة \في بقايا الآتي منَ العشقِ ـ تنضحُ شبابيكها ../ فجراً في يُتمها الصارخ)

فلدينا تاريخ عريض للغربة في النصوص ، فانها غربة تفتقها ثقوب الشتاء ، و يلمم شتاتها طيف ، وجهها يتغطى بتسابيح الذكريات ، و يجرح الماضي ، و ينعق في اعماقها غراب ، و بالتاكيد

بعد تجلي فضاءات وحقول دلالات كل عبارة في مكانها فانا سنكون امام كائن متطور له تاريخه العريض هنا هي الغربة.

ج – الحضور الثيمي

اي ان التجربة او الذات تتجلى و تظهر بطغيان قاموس مفرداتي من حقل معنوي معين . ينبث في مواطن مختلفة من النص بشكل مفردات تمثل الثيمة للنص و ليس بالضرورة ان تكون متعمدة ، بل انها تفرض نفسها بفعل تفاعلية الكاتب مع الخارج . فان لكل ذات او تجربة مظاهر معنوية و تلازمية في الوعي و الفكر ، انبثاث تلك المعاني مع مقدار مركزيتها في العبارات و تاثيرها تتولد الصورة الحضورية للتجربة العليا و الذات الماورائية الباعثة على وجود تلك المعاني فتكون كعلامات على وجودها و مراداتها . و الحضور الثيمي يمكن ان يكون مقاميا مقتصرا على نص و ان يكون عاما يسمل جميع المنتج . فانا اي قارئ سوف يجد جوا من الحزن يكتنف الكتابة عامها و خاصها ، و دائما يصطدم بالعلامات التي ترجع الى حقول الحزن و الاسى ، و لا ريب في ذلك اذ فهمنا ان الكتابة هي تفاعل حقيقي مع المحيط.

2. اللامباشرية الوسائطية

بينما تتجسد التجربة و تظهر في اللغة التوصيلية عن طريق اللغة و دلالاتها المباشرة ، فان تجليها في اللغة الايحائية تكون عبر وسائط فهم و ترتيب ، لا يعني ذلك ضعف الحضور و انما يعني تعقيد الظهور حتى انه يصبح من شدة ظهوره خفيا ادراكه في التجلي العظيم كما هو معلوم . التجربة العميقة تتجلى باشكال مختلفة ، و بانظمة مختلفة ، و بطرق مختلفة ، وهذا كله يستدعي

الى عبور محطات و قطع مسافات فهمية و التنقل بين مجالات معرفية للوصل الى استعدادات لادراك التجربة .

في النص (1) (تأتأت شقوق اللمس) (المسافاتِ المنهوكة / مرآةُ جثّةُ الحلمِ ../ الرموزُ مساميرٌ تدكُّ لغةَ الصمتِ \ حشدٌ منَ الأشواقِ ../ تغصُّ بالأشواكِ ../ تحرسُ مجامرَ الشقاءِ / عائدٌ منْ مدافنٍ تنخرُ الروح \ وشحوبَ الليلِ يعصرُ تلويحةَ العودة \ثيابُ القهرِ يشقّها رمادُ الزيّفِ ../ جيوبها مخزيّة ../ وأزيزُ الخرابِ يستحيلُ بينَ الضلوع \ كلُّ ما على الجبينِ ../ وصمةٌ تُشبعُ كابوسَ الخلّبِ) يحتاج القارئ في هذا النص الى اقتراب من عوالم تلك التعابير ، و الصعود الى فضاءاتها ، ثم بعد ذلك الانتقال الى عوالم اعلى تجمع بين تلك العوالم ، ثم الى ما هو اعلى حتى ينتهي الى عوالم تكون هي مصدر لتلك التعابير و انها فضاءات الحزن و الالم و المرارة .و في النص (2) (على الرصيف ترسمُ حيرتها) (ظلالها تتكدّسُ ../ دائماً تتجهّمُ ../ يا لغربةِ الأحلام ! لما تزلْ تنزعُ عطر الرياحين ../ تبكي بأحضانِ فردوسٍ يرحلُ ، تتكسّرُ الحيرةُ في عينيها \ الأخبارُ مؤجّلةٌ \ تنتظرُ الإذنَ بينما المنجّمونَ أوهموها ../ بأنَّ غيمةَ الأمنياتِ المؤجّلةِ ../ ستمطرُ فردوساً) تنتهي الفضاءات و الفضاءات الاعلى و العوالم و العوالم الاعلى الى عالم من الانكسار و الانتظار هو مصدر تلك الفضاءات.

3. الانسانية

محتوى التجربة هو الذي يحدد التمثيل الذي حققه الكاتب لنفسه و امته و جنسه و عالمه ، و كلما كان التمثيل اوسع كانت الكتابة اكثر ميلا للخلاص . في النص (36)(ملحمة ثورةُ الصمتْ) تمثيل الامة وتاريخها ، في نص (35) (تقودُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات) تمثل للانسانية في معاناة الجوع و العوز . في نص (34) (وجعٌ أشيبٌ .... وكفٌّ عذراء) تمثل

للانسانية في تجربة الرغبة و المعاناة و العجز . في نص (17)(منْ هنــاك ... أو مَنْ سرقَ هذهِ القدم* ...؟) تمثل للانسانية في معاناة شعب و جيل.

ثالثا : الاستجابة الشعورية

الاستجابة الشعورية بجميع اشكالها تتحقق بمستويات مختلفة عند تلقي العمل الفني ، الفنية بذاتها مصدر للاستجابة الشعورية باي مستوى كان.

من الواضح ان اللغة الايحائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، وخصوصا اذا كانت تعتمد لغة انتقائية ، و بينما لا تتوفر تلك الحركة الظاهرية التي تصاحب الموسيقى الشكلية و الخطابية التوصيلية الحماسية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة الايحائية ، انها لذة من الاعماق.

و كلما اتجهت اللغة نحو التعالي التعبيري و التجريدية ، مع أيقاظ لمواطن الشعور العميقة فانها تحقق حجما تاثيريا اكبر و تكون استجابة جمالية اطول و اعمق . ان تاجيل البوح و المجاز و لغة الحلم و الابهار و الصدمة كلها مصادر الاستجابة الجمالية ، و لقد تميزت لغة ديوان (وجع اشيب و كف عذراء) بكل تلك العناصر ، و حققت لغة كتابية تحدت تاثيرا شعوريا عميقا و واسعا كما هو ظاهر ، و جميع النصوص شواهد على ذلك.

الجهة الثالثة : الرسالية

رسالية العمل الفني تكون في بعدين الاول الرسالة الجماهيرية وهي المتبادر من العمل الانساني ، و البعد الثاني هي الرسالة الجمالية ، و التي تحققها اللغة الجديدة ، و لا ريب ان لغة (وجع

اشيب و كف عذراء) قد حققت لغة ابداعية جديدة ، متميزة بخصائص واضحة .كما انا بينا التمثيل و المحتوى الانساني فيها ، وهما من عناصر الرسالية الجماهيرية و كل ذلك يجسد الرؤية العميقة و الواضحة التي هي عنصر من عناصر الرسالية ، ان اللغة الايحائية بابتعادها عن التوصيلية المباشرة ، و مع اسلوب الانتقاء اللفظي فانها تحقق ابتعادا عن مجال المعنى المرجعي ، مما يستدعي ترقي القارئ ثقافيا لاجل اللحاق بالسرع الكلامية لبناءات اللغة الايحائية ، فالتداولية و التعاونية التي هي من عناصر الرسالية الجمالية بقدر ما تكون من مهمة الكاتب فانها من مهمة القارئ ، و بدل التخلي عن عبقرية اللغة و توهجها لاجل انتاج لغة قريبة للقارئ ، فان الواجب على القارئ تطوير استجابته الجمالية ، و اللحاق بعالم الجماليات في الشعر المعاصر ، و ان عدم اهتمام المؤسسات الاكاديمية باشكال الشعر الجديدة و جمالياته ادى الى تخلف القراءة في الوسط العام . ما عاد صحيحا تناول الشعر النثري كاشكالية فان جمالياته و فنيته اصبحت من الامور الراسخة ، فالواجب هو الارتقاء بالقارئ العادي لتلمس تلك الجماليات.

ملامح اللغة القوية عند عيسى ابو الراغب

)لست أحب الثلج أبدا \ وأحب فيه لون البياض \ فذاكرتي لا تحمل إلا وجعاً \ حين منفى في أيّار \ حين ولدتني أمي في خيمة مشرعة للريح وللبرد \ وكان صراخي يملأ الحي(

عيسى أبو الراغب

الأساس النظري للّغة القويّة

قد يُتصوّر أنّ أساس عملية النقد هو التذوّق ، و هذا التصوّر في منتهى الخطأ ، بل أساس عملية النقد هو الفهم ، أي فهم لغة المؤلف ، و لكي تستطيع نقد نص لا بدّ أولا ان تفهم لغته .

ليس من واجب النقد ان يعلن عن جمالية النصّ ، بل واجبه أن يجب عن سؤال محدّد : لمَ هو جميل ؟ و من دون فهم لغة النصّ لن يكون جواب هذا السؤال متيسّراً.

لقد بينا في مقالات النقد النظري انّ للاستجابة الجمالية مقدار كمي و كيفي . فمن حيث الكم فان حجمها يتناسب مع البعد و المساحة التي تنفذ اليها الدهشة بعنصر المشاهدة ، فالادهاش المباشر يحقّق استجابة جمالية طولية أي ببعد واحد ، و الادهاش الايحائي يحقّق استجابة جمالية مستوية اي بشكل مستوي ثنائي البعد ، واما اذا كان الاستجابة جامعة بينهما فان الشكل الحاصل سيكون مجسما اي ثلاثي الابعاد ، وهو يتحقق بلغة تجمع بين المباشرة و الايحاء.

واما من جهة الكيف فان نقاط الاستجابة مختلفة بالنوع وهذا ظاهر . وكما انّ كل حاسّة لها انواع من الحواس و درجات ، فكذلك الاستجابة الجمالية ، فبينما تحفّز الجمالية المباشرة نقاطا معينة . و الجمالية الايحائية نقاطا اخرى مختلفة ، فان اللغة التي تجمع بين الايحاء و المباشرة تحفّز جميع تلك النقاط ، وهنا يبرز السرّ الاعظم للغة القويّة ، و هو ليس من مجال الدلالة ، لكي يقال بتعذّر الجمع فامّا مباشرة او ايحاء ، او ان تكون المباشرة طريقا الى الايحاء . بل الايحاء في اللغة القويّة اضاءة نقاط المعاني و الشعور ، انه الاشعاع ، هو ليس من دلالة لفظ على اكثر من معنى او دلالة معنى على معنى ، مع انّ هذه اشكال من اللغات الجمالية.

ما يحصل في اللغة القويّة ان اللفظ يشعّ و المعنى يشعّ ، فاضاءة اللفظ لمعانٍ ليس بطريقة الدلالة ، و اضاءة معنى لمعنى ليس بالدلالة انما بالاشعاع.

حينما تصبح الالفاظ و المعاني التي في النصّ كالشمس واضحة مفهومة معلومة و بنورها تنير الاشياء ، فتكون القراءة كضوء الشمس الذي يحرّر الارض قطعة قطعة من الظلام ، هكذا كلمات اللغة القويّة الفاظاً و معاني تنير عوالم المعنى ، عالماً عالماً كما تنير الشمس الاراضي المجتاورة . بل قد تتجاوزها بان تكسر قيود المكان و الزمان فتنير البعيد قبل القريب .

تأريخ اللغة القويّة

في البدء كان السؤال . كيف لشعر معيّن ان يحقّق الدهشّة الجمالية الكاملة ، كيف للغة المتنبي العظيم و السيّاب و محمود درويش ان تفعل ذلك ؟

لطالما علمت أنّ لغة المتنبّي العظيم هي أفضل لغة في زمن الكلاسيكيّة ، و لطالما علمت أنّ لغة السيّاب هي أجود لغة في زمن الحداثة ، و لطالما علمت أنّ لغة محمود درويش هي أفضل لغة في زمننا.

وكنت أشعر أنّ خيطا قويا يوصل بينها ، من ثم التفت الى تلك اللغة العميقة الموحية و الحاكية في الوقت نفسه ، التي تجمع النقيضين المباشرة و اللامباشرة. فليس الأمر جمال صورة فقط .انّه أعظم من ذلك .انّه سرّ عظيم.

اللغة اما مباشرة حكائية او غير مباشرة ايحائية الا أنّ ما يكتب هؤلاء الكبار ليس كذلك ليست من اللغة المباشرة و لا اللغة غير المباشرة ، انّها ليست أيّاً من ذلك لكنّها كل ذلك ، انّها لغة تنفي أيّاً من ذلك لكنها تثبت كل ذلك. اذن هي لغة النفي و الاثبات ، انها لغة مباشرة و غير مباشرة في الوقت نفسه ، انّها لغة تجمع النقيضين. تجمع الايحاء و التوصيل ، تجمع الاشارة و البيان ، فهي في الوقت الذي تقول توحي ، و في الوقت الذي توحي تقول. انّ هذا الشكل

من الجمع بين النقيضين هو الكفيل في تحقيق الصدمة الجمالية العالية و الابهار و الادهاش الكبيرين.

هذه هي اللغة القويّة نحسّ بها قريبة و سهلة و بسيطة، الا اننا نحسّ ايضا انّها غير متناهية و انّها واسعة و انّها ليست بسيطة . و مع انّه لا تأجيل هنا ، فكل شيء واضح ، المعاني واضحة ، و معاني المعاني واضحة و ما وراء ذلك و ما وراء الوراء واضح ، عالم واسع من الوضوح ، عالم غير متناه من الوضوح ، كل شيء واضح ، لكن في الوقت نفسه كل شيء يتجاوز الوضوح و البساطة و حدود الفهم ، بسعة تجعل السهولة صعوبة و البساطة تعقيدا ، فيتحقّق العجز أمامها ، و الاقرار العميق بعلوّها.

يقول المتنبي العظيم :

)وهكَذا كُنتُ في أهْلي وفي وَطَني إنّ النّفِيسَ غَريبٌ حَيثُمَا كَانَا(

انّها ليست صورة فقط و لا حكمة و تفاخر و تباه ، انّها عالم ثائر و هائج من الارادات و النداءات انّها اضاءات مساحات افكر الشاسعة . و يقول في بيت آخر:

أوَدُّ مِنَ الأيّامِ مَا لا تَوَدُّهُ وَأشكُو إلَيهَا بَيْنَنَا وَهْيَ جُنْدُهُ

وايضا ليست هنا صورة شعرية فقط و لا شكوى و لا حزن و حسرة فقط ، انّها اختصارات و اختزالات لحكايات و مديات و آ مال . و يقول في لغة صادمة لا تتكرر

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي و أسمعت كلماتي من به صمم

و يقول السيّاب الكبير مالئاً عالمنا بعالم من النداءات و الالام و الحزان :

)و تنضح الجرار أجراسا من المطر \ بلورها يذوب في \ أنين \ بويب يا بويب \ فيدلهم في دمي \ حنين \ إليك يا بويب \ يا نهري الحزين \ كالمطر(

انّها ليست مجرد شكوى و صور شعرية و حزن عميق ، انّها عالم واسع من النداء ، و الارادات ، و الحكايات.

تتجسد هذه اللغة القوية المعطاءة التي لا حدود لها في شعر محمود درويش الكبير حيث يقول :

)تعلّمتُ كل كلام يليقُ بمحكمة الدم كي أكسر القاعدهْ \ تعلّمتُ كل الكلام، وفككته كي أركب مفردةً واحدهْ \ هي: الوطنُ...)

انها ليس مجرد اعتراض و شكوى و حزن و الم ، و لا مجرد صور شعرية آسرة ، بل هي عوالم رفيعة و فضاءات واسعة من النداء و الارادة و الخلاص . و بهذه المباشرية الايحائية تتكامل لوحة عظيمة له يقول فيها :

)تُنسى، كأنك لم تكن \ تُنسى كمصرع طائر \ ككنيسة مهجورة تُنسى، \ كحب عابر\ وكوردة في الليل... تُنسى(

هنا ليست فقط بوح شفيف و حوار رفيع و تجربة متجلية و صور رائعة ، بل مديات واسعة من المعاني و الهموم و الاحزان متكاثرة.

اللغة القويّة عند عيسى أبو الراغب

تتجسد اللغة القوة بمظاهر خلابة و شاعرية عالية المستوى في شعر عيسى أبو الراغب ، جامعة بين المباشرة و الايحاء ، بين البساطة و اللابساطة ، بين السهولة و الصعوة ، بين القرب و البعد ، انها اللغة الساحرة ، اللغة التي لا تترك شيئا من طاقات اللغة.

يقول في تصوير عال:

)على مرأى من الله

أكلوا لساني

لم أغنّي منذ زمن بعيد

لست أنا حين مات الضوء في بيت جارنا

كنت أتوضأ من مزراب البيت الطيني

و أفتح في الظلام شفة لقبلة(

ليس الابهار هنا وحده حاضر ، و ليست التوظيفات و الصور البديعة وحدها حاضرة ، و ليس البوح الرفيع و الشكوى و لوحة الحزن وحدها حاضرة ، بل يشرق هنا عالم من المعاني لا ينتهي ، ليس له بداية وليس له نهاية ، انه يتمدد في المكان من السماء حتى الارض ، و في الرؤية من الضياء الى الضلام و في الروح من الغناء الى الصمت و من يأس و موت الى أمل و قبلة) . هكذا اللغة تعبّأ باكبر طاقة ممكنة ، تتوهّج باقصى درجة ممكنة.

و في مقطع خلّاب أخر يقول:

)لست أحب الثلج أبدا

وأحب فيه لون البياض

فذاكرتي لا تحمل إلا وجعا

حين منفى في أيار

حين ولدتني أمي في خيمة مشرعة للريح وللبرد

وكان صراخي يملأ الحي(

انها ليست فقط صورة تعبيرية عميقة ، و ليست فقط توظيف ماهر للاشياء الباردة ، انها حكاية برد ، برد قاتل موحش ، انه عالم من الصراخ و النداء و سط عالم من الثلج (

و في حوار عميق يقول:

يا ابي هذا انا

حين اوقفتني الشمس وهي تشرق خارج مدارها

وسقط سهوا في حضن بلاد بعيدة

هذا انا حين نصب الزمان لي كمينا

ونامت عيون الغزالة في الحديقة المجاورة

واكل الناس لسان الالهة القديمة

هذا انا

انعكاس الحياة بعد الموت الاخير

)انه عالم من تداخل الذوات ، و الحواس ، و الاشياء ، انها النداءات التي تأسر المكان ، توقض كل شبر فيه ، فلا يبقى له حدود ، انها الحياة بعد الموت(

و في مقطع بلغة عظيمة مكثفة تسبق كلماتها الضوء يقول:

)يا سيدتي لا تبحثي عن جسدي ولا عن الأسطورة الساكنة في مداي / فمداي المدينة البعيدة الحزينة /والكثير يحمل مناديل بللها الدمع

فقط أنا ابحث عن الأسئلة القلقة ورسائل تبحث عن نفسها في دم الشوارع /كل الحواس تندس في الجدار الصامت وترسم جسد أنثى تتمايل في الثلث الأخير من الليل / سأصحو قبل الفجر علني اسرق ما بقي منها قبل أن يفيق الجميع/وأخر سر اتركه شهقة قصيدة دمي (.

ليس هنا بوح فقط ، و لا حكايات اسطورية عن المدينة ، و لا قصيدة موت فقط، انه عالم واسع من المعاني المضاءة و الحكايات و النداءات و الارادات.

و في نص مفتوح عالي المستوى يرسم ما لا يرسمه الخيال فيقول:

)لم يكن معي في ليلي إلا حلمي وحقيبة سفر / ورنين لموتى قد رحلوا قبل وقت يكتبون أسماءهم على سطح الماء / وقصيدة تدخل مخاضها الأخير / غريبة كانت تلك الوجوه التي تطل من الجهة البعيدة / ويتقلب جسدي في الفراش وابعد عن حلمي الذئاب / وندخل الامحدود من القتال / وتصبح كل شوارع المدينة مصبوغة بلون احمر / هذا أنا الميت داخل حلمي / السائر على طريق الماء(

انه السير على طريق الماء ، انه الموت داخل الحلم ، انها اللغة القوية ، اللغة التي تغنّي التي تملأ الأرض بالنداء.

و في مقطع مذهل في تصويره يقول:

)جمجمةِ الطفل

ذاكرةَ الوجع

في ملح الأرض

وفي الطين

افتح بابك للهزيع الأخير

للغة تتشكل من دهشة الظنون(

انها ليست فقط فكرة الحياة ، و لا فكرة اللغة ، و لا فكرة الشعر حتى ، انها عالم اوسع من الزمان و المكان ، اوسع بكثير ، و اعلى من الشعر و اعمق من اللغة ، انه ينبوع السحر المدهش ، السرّ الكبير(

و في لغة اشراقية عالية يقول:

)تذكر

سيكلمك الله من فوق سموات سبع

عبر الألواح الممحية

وتعلمك الملائكة اللغة البكر

قبل الذبح

وقبل أن تصل ذاكرة الخيال لعمى الكلمات(

هذا ليس شعرا فحسب انه حياة و وجود ، و كيان و انفاس ، في عالم فسيح ، لا تتمكن الكلمات و اللغة العمياء من تلبية نداءاته.

و في لوحة حلم خجلة يقول:

كنت احلم / كما يحلم الذين رحلوا وحين امسكوا خيط الشوق وحاكوا ثوبا يحميهم من صقيع البلاد

كنت اخجل من أن احلم أكثر من الذين ماتوا حين كان الحلم بيد السلطان

كنت اخجل حين امسك مزامير الآلهة القديمة فتبصق بوجهي

كنت اخجل حين اجلس على طاولة المقهى ارتشف قهوتي في مقهى في وسط المدينة / ولفافة تبغي تحترق أمامي كما البلاد / وأغمض عيوني الحزينة.

انه عالم من البكاء الرفيع ، انه صوت و نداء ، و حمم صقيع و ثلج لاهب . انها اللغة القوية .انها لغة عيسى أبو الراغب.

تجليّات الحنين في (تجليّات العزلة) لقحطان جاسم

دبوان (تجليات العزلة) للشاعر و الناقد العراقي قحطان جاسم الصادر في 2014 ، كتب بلغة متفردة و بطريقة متفردة.

أهم تحدّ يواجهنا في (تجليّات العزلة) هو مفهوم القصيدة ، حيث انّ الديوان ليس فيه الا عنوان واحد هو(تجلبّات العزلة) ، ثم تأتي النصوص بشكل فصول . وهنا من الجيد انّ نتعرّض لفكرة القصيدة في لغة الشعر الحديث ، حيث انّه مع تعالي وجود النص المفتوح ، و اللغة الوامضة يواجه مفهوم القصيدة اشكالية كبيرة ، و ربما يمكننا الحكم بانّ زمن القصيدة بمفهومها المعهود قد غربت شمسه ، و نحن الآن أمام بوح شفيف مكثّف يهتّم بالبوح و الصورة الشعرية أكثر من الموضوع و ربّما يمكننا عدّ ذلك من مظاهر الكتابة الشعرية في عصر ما بعد الحداثة.

ان الفهم المثمر لهذه الظاهرة هو بالتراجع قليلا في فهم الوحدة في الكتابة الشعرية ، فحينما تكون الصور بشكل حلقات السلسلة يكون لدينا (اللغة المتسلسلة) وهو صفة القصيدة المعهودة ، لكن في حال طغيان اللغة فانّها تميل الى التحرّر ، و هو على شكلين : الاوّل التحرّر من أحد طرفي منطقية اللغة ، فتبدو كأنّها معلقة ، حينها يكون الترابط بأمور غير الموضوع ، فتكون بشكل عناقيد العنب و هذه هي (اللغة المعلّقة) ، و حينما تبلغ اللغة درجة عالية من التشظّي تتحرّر من الطرفين فلا يكون هناك موحّد و رابط ظاهري لها سوى مصدر تكوينها و أعماق عوالم المعنى و الدلالة ، وهذه هي (اللغة المتشظّيّة) .

فصول تجليّات العزلة تنتمي الى الشكل الثاني ، اذ انّها كُتبت بنَفَس واحد مع تعدّد موضوعيّ ، فكانت بشكل عناقيد عنب ملوّنة لشجرة عالية و ظلّ مديد ، فنجد النصوص تتشح بلون

الغربة و الحنين و التأوه و الحسرة ، و نجد الغربة تتجلّى بصور ظاهرة تخطف أبصار التلقّي و مسامع الفكر . اذن يمكننا ان نرى قصيدة واحدة ، لكنّها ملونة ، تتجلّى فيها أشعّة المعاني التي توحّد فصولها.

لقد اعتمد جانب كبير من فكرتنا عن جماليات وعناصر الأبداع على التجلّي ، من تجلي الذات و الموضوعات و التجربة و فوق ذلك و قبل ذلك تجلّي اللغة ، طبعا لكلّ مجال من هذه المجالات المعنوية وظيفته و موقعه في النص و الكتابة ، الا انّها كلّها يمكن ان تكون أشعّة تخترق جسد فصول النص محقّقة وحدته . و في تجليّات العزلة ، تتجلى الوحدة و الغربة بوضوح ، حتى انّك لا تقرأ كلمة او كلمتين الا و حضرت الوحدة أمام عينيك . لقد كان البوح بها عاليا ، و صارخا ، محققة وحدة النص . أيضا مرافقا لذلك نجد بوحا شفيا و تجليّا متنوعا للحنين وسط هذا التجلّي الطاغي للغربة ، فيكون من الامتاع و التوهّج لمناطق المعنى و الفكر البعيدة تلمّس مظاهر ذلك التجلّي بصوره المختلفة.

حينما تضرب الوحدة و الغربة في العمق ، يتوهّج نور مضيء في النفس ، من عالم عميق و ينابيع سريّة ، إنّه الحنين ، و لربما نقرأ كثيرا انّ الشعر اعتراض ، الا انّ هذا الاعتراض في تجليّات العزلة يأخذ شكل الحنين ، انّ الشعر في تجليّات العزلة هو الحنين ، حنين الى حقيقة و الى وجود و الى حياة ، بلغة قويّة تحقّق تذوّق جمالي مجسّم ، تجمع بين التوصيلية و الايحائية في التركيب الواحد وهي من اللغات الصعبة كما أشرنا في مناسبات عدّة وتقترب من اللغة الشعرية العالمية و ربّما كان لحياة المهجر و الاختلاط بالغربيين أثر في لغة الشاعر قحطان جاسم.

انّ الشاعر في تجلّيّات الحنين يكتب عن أشياء يعرفها لكنّه يبحث عنها ، البحث عن شيء تعرفه هو جوهر الحنين ، و لو توسّعنا في فكرة الاعتراض لكان الشعر حنيناً و تكون تجليّات العزلة دليلنا لهذه الفكرة المضيئة.

يتجلّى الحنين في تجليّات العزلة في مظاهر شتّى منها الصريح و منها الخفيّ ، و منها القريب و منها البعيد . في الفصل (8) نجد الحنين يتجلّى بصورة صريحة و مظهر جليّ حيث يقول قحطان جاسم:

)هل جرّبت

أن تقيم احتفالا لا يحضره أحد

أن تعلن موت القبيلة و العائلة

وحيدا بكبرياء مكسور(

انّ الألم و الحال التي خلقتها الغربة ، انّما انبعثت و كانت صدى للحنين الى تلك الأمور التي اغتالتها يد الغربة و الوحدة ، و الاعلان المرير لموت الشمل و الاحضان العائلة و القبيلة هو تجلّ ظاهر للحنين اليها.

و في الفصل (21) يتمظهر الحنين بصورة جليّة حيث يقول قحطان جاسم:

)البارحة

خاطبت أنّات النهار

و هي تفترش طيس الطين

هل تذكرين ذاك النهر

و ضحكتك

اذ تلمس وجهي

كرجّة قارب(

انّ هذا البوح و الاستذكار لتلك اللحظات ، كان تجليّا صريحا للحنين من منابع اخرى عميقة وعاطفية الا انها ايضا تنعكس كموجات بوح للروح في عالم الوحدة.

في مقطع نجد الحنين يتجلّى في صورة عميقة على شكل البحث عن الضّفة الاخرى ، في السعي نحوها بتوق ، بلغة شعرية و انزياحات عالية المستوى و مبهرة يقول قحطان جاسم في الفصل (17)

)أتنصت

لخطى برد الرصيف ؟

أصغي برهبة

لرصانة أوجاعي

رعونة الكابوس

انكفاءة الكأس

للحزن

حين يغادر الاصدقاء الذين لم يأتوا(

انّ برد الرصيف يشتمل على حنين الى الشمل و الاهل و الصديق ، وتلك الاوجاع التي تخلقها الوحدة في ذلك العالم الذي غادره عيق الصديق الذي لم يتأت في عالم الغربة.

و في مقطع يتجلى الحنين بلغة قريبة بلغة توصيلية و بوح ظاهر . يصل حد الصرخة الادبي و لغة النداء . في فصل (3) يقول قحطان جاسم:

)كل ما تبقى طيف رعشة

موغلة في الماضي

خبّأتها في خثرة الشرايين

أنت..

هل أنت

كوةٌ لحلم لا يجيء ؟(

انّ التعبير الحضوري و الظهور القوي لتلك البقايا حمل في نفسه و ذاته الحنين لما فقد و ما كان من الماضي . و يبرز الحنين بالصورة التي اشرنا اليها كطلب و نداء لما يعرفه الانسان جيدا لكنه بعيد عنه يجيء صريحا هذا اللون في عبارة (حلم لا يجيء)

في الفصل (1) يتجلى الحنين بلغة بعيدة بلغة ايحائية رمزية يقول قحطان جاسم:

)لسنوات

و أنا أرقب الصمت

يختال في أجمة الروح

يزاحم

هيجانات أسى مبهم

حطاما لوقت فائت(

انّ حضور الزمن و أسره للمكان ، و فعل المراقبة ، و مفردة الاختيال ، و اجمة الروح ، و هجيانات الأسى) هذا القاموس مع تركيبته الواردة هنا ، يولّد ايحاءات الفقدان و التأوه و

الحنين ، فقبال كل من تلك المفردات عوالم معنوية و يرتبط بكل منها انثيالات فكرية تنمّي روح الحنين و الشعور به ، الى ما فات من العمر.

و في فصل (4) يتجلّى الحنين بصوت الغربة و مفرداتها اليومية حيث يقول قحطان جاسم:

)هي المحطات

حدائق للغرباء

ارتباكات مبهمة

تفاصيل طارئة

و ربّما ضحكة للتحايل(

انّ هذا الشعور بكلّ هذه الوحدة في التفاصيل الحياتية اليومية ، لن يكون مفهوما الا بالحنين للصدر الرحب للأهل و العائلة ، و الاستقرار في ارض الوطن ، حيث لا محطات و لا غرباء و لا ارتباكات و تفاصيل طارئة ، ولا ضحكة للتحايل ، بل كل ما هو خلاف ذلك فكان هنا بوح بالحنين الى كل ما يقابل ذلك من امور حياتية تنتعش و تزدهر بين الاهل و الوطن.

في الختام لا بدّ ان نشير انّ التربّع القراءاتي الذي اتاحته لغة تجليّات العزلة لنا كقرّاء على عرش التذوق و الامتاع ، بما لتلك اللغة من فرادة اشرنا اليها و اشار اليها غيرنا ، تدخله في خانة الشعر المهمّ ، حيث انّه رغم حقيقة انّ كل كتابة فنية شعرية او غير شعرية هي جميلة و فيها مواطن للجمال و لا تنفكّ عن ذلك ، الا انّ هناك كتابة مهمّة و شعرا مهمّا هو الذي يساعد و يعمل على تطوّر فكرة الادب و نظريّته ، و هذا أيضا يبعث على الاطمئنان أنّ منهجنا في النقد الاستقرائي المنطلق من الجزئي الى الكلي و من الخارجي الى النظري ، و من العمل الادبي الى نظرية الادب يحقّق ثمرته ، كما انّ الأمر الآخر المهم الذي يعلمنا ايها ديون تجليّات العزلة هو الحث على الكتابة الحرّة و عدم التقليد و السعي نحو التفرّد و لا يجب ان نخشى التجريب

، حتى انّي وجدت مواقع غربية خاصة بالأدب التجريبي (experimental literary)
نابعة من الشعور انّ الادب لا يطوّره النقد فقط بل العمل الابداعي ، فشكرا لهذا الآدب المتفرّد الزاخر في تجليات العزلة.

مستويات الخيال في (ليلة من أيام بحار عتيق خارج الخدمة)

المخيلة هي الركن الاساس في ابداعية المبدع مع التقنيات الفنية ، و هي أحد أهم العناصر التي تحقق الابهار في النص الادبي ، يقول عبد الرحمن منصور (الخيال هو روح النص الأدبي وجوهره ولبه ولذته ونكهته وهو أهم ميزة تميز النص الأدبي عما سواه من النصوص وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي لها ما لها من مفعول و تأثير فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقرير والمباشرة ، فالخيال هو الذي يحلِّق بالقارئ في الآفاق الرحبة ويخلق له دنيا جديدة وعوالم لا مرئية تخرجه من العزلة والتقوقع ، والنص الأدبي إذا قل فيه الخيال أو انعدم يصبح نصا شاحبا لا يحرك وجدانك ولا مشاعرك) . لو فهمنا النقد على انه تفسير لعناصر الابهار و بيان لأسبابه النصية ، سيكون الخيال احد اهم تلك العناصر .

اضافة الى ادبية الخيال فانه فيه جانبا معرفيا و انسانيا يقول اينشتاين "الخيال أهم من المعرفة" لان المعرفة والمعلومات يمكن لاي أحد أن يصل إليها لكن الخيال يوظف هذه المعرفة للوصول إلئ الحقيقة. فالخيال عند من يتعرفون حقائق الاشياء طريق الحقيقة و تصوير لها.

للخيال مفهوم و صور خارجية ، يقول عبد الرحمن منصور (التعريف العام للخيال الذي أقرب إلى الخيال في النص الأدبي انه " قوة ذات نشاط ذهني توحد بين القلب والعقل ، بين الوعي واللاوعي ، تثار بحافز عميق ويصحبها انفعال منظم ، لتنتج صورا وأشكالا تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة ، لكنها منظمة منسجمة وتؤلف كلا موحدا " اما تعريف الخيال في النص الأدبي . فهو قدرة الكاتب على اسقاط مشاعره وأحاسيسه على موقف أو مكان أو زمان أو أشخاص أو غير ذلك من الأشياء

هذا الاسقاط ينتج من تفاعل الكاتب تفاعلاً عاطفياً مع هذا الشيء ، من ثم يقوم برسم مشاعره وتصويرها من خلال هذا الاسقاط وهناك تعريفا اخر تتضح من خلاله أدوات الخيال بشكل أكبر هذا التعريف يقول :((الصورة الشعرية تشكيل لغوي يُكَوِّنُهَا خيال الفنان من معطيات متعددة , يقف العالَم المحسوس في مقدِّمتها , لأن أغلب الصور مستمَدَّة من الحواس على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية)) و يقول د ابراهيم عوض ان الخيال اما جزئي متمثل بالاستعارة و المجاز واو كلي متمثل بالفكرة الخيالية.

مظاهر الخيال في العمل الادبي عادة ما تناغم اعماق النفس الانسانية لذلك يقول ابراهيم عوض (وللصور الخيالية دَورٌ لا يبارَى في التلذذ بذوق الشعر؛ ذلك أن الخيال يفتح الآفاق أمام النفس البشرية، فلا تشعر بالملل من الوجود جراء ما ترى من مفرداته كل يوم وكل ساعة، بل كل لحظة على ذات النحو دون تغيير أو تجديد، فيأتي الخيال ليعوِّضَها عما حُرِمتْه من التجديد، ورؤية الدنيا على أوضاع لم تتعودها،)

فالاتسان عادة ما يحس بان صور الخيال تاخذه الى سواحلها بكل حب و يسر ، هذا الجانب من الخيال نسميه عمق الخيال و علوه ، و من جهة اخرى نشعر ايضا بالتوظيف الفني للخيال وانه احد مظاهر التعبير عن اليوح ، و هذا هو الجانب التعبيري في الخيال. اذن لدينا جهاتان للتتبع الخيال في الادب ، البعد التعبيري العرضي و يتمثل بانواع الخيال و البعد الادهشاي الطولي و يتمثل بمستويات الخيال و اعماقها.

على مستوى التعبير و الوظيفة للخيال هنا عدة صور ، منها الخيال الحكائي و الخيال التعبيري و الخيال المتعالي ، و لكل منها جماليته و وظيفته و ربما تجتمع كلها في عمل واحد .و ربما تتباين مقاطع النص بانواع الخيال . اما على مستوى العمق فللخيال درجات واضحة من حيث العلو و العمق في النفس ، فلدينا الخيال القريب و الخيال المتوسط و الخيال البعيد او العميق و هناك درجة من الخيال ما وراء العمق هي الخيال الساحر.

قصيدة (ليلة من أيام بحار عتيق خارج الخدمة) لسعد غلام اشتمل على صور و تشكلات و مظاهر للخيال رفيعة و بديعة سواء على مستوى الانواع و الصور او على مستوى العمق و الدرجات . فهنا جهتان للبحث:

الجهة الاولى : صورالخيال النصية

يتشكل الخيال نصيا باجراءات نصية تتخد من الخرق و والانزياح محورا لها ، و بقدر ارتباط ذلك بالبوح يتمظهر الخيال و يتنوع في صورنصية.

1- الخيال الحكائي

يقول سعد غلام

)مملوء وجدي بتشاءب التوبة

وهو يلمح مقصلة الشفق الارجواني

المنطلقة من انوار يكتمها السكون(

هنا مفردات و اشارات مركزية ، و نقل واضح الى مجال معنوي جلي يدور في فلك التوبة و طلب النجاة و النور ، في جو من الخيال الحاكي عن وجدانيا عميقة.

و في مقطع بوح عال يقول سعد غلام

)انا كهذا الفضاء موحش

لكني لست متوحش

لا شباك معي

لا مجاذيف

لا شراع

لا فوانيس

ولا حتى اطواق نجاة

ولن نجد السمك

لكننا سنبحر

معا)

لا ريب في نجاح الشاعر في نقل القارئ الى عالم المعنى و حقوله البوحية ، و كشفه عن الم عميق و واقع للانسان الكلي المرير.

2-الخيال التعبيري

يبلغ سعد غلام اللغة التعبيرية العالمية في مقطع مبهر له حيث يقول:

(ازهار الشرفة كالصبايا العذراوات

تعريهن النسمات وهي تغازلهن

يتأوه السقف المبقع ببصاق السنوات

يلبس سرابيل بيوت العنكبوت)

مع ان هناك اشارة رمزية حكائية الا ان المقطع يجنح و بقوة نحو تعبيرية عالية و فذة ، تكشف عن روح شاعرية لسعد غلام قلّ نظيرها .

و في مقطع اخر تعبيري رائع يقول سعد غلام

(الاعصار يجعل الفوانيس شاحبة

سكرانة تتارجح كانها سفرجلات

غروبا تحت ريح رملية عاصف على الشجرة)

انها صور فعلا لا تكون الا من عمق تجربة كبيرة ، و مع ان القصيدة فيها محاكاة و ترميز لمعارف و نصوص يصرح الشاعر بها احيانا و يحيل اليها الا ان موضوعنا متركز هنا على مستويات الخيال و ذلك موضوع اخر بحثه مستقل كما لا يخفى ، وهذا الشكل من التوظيفللرز الخارجي من اساليب التعبيرية التي يعرف بها سعد غلام.

3-الخيال المتعالي

يقول سعد غلام:

)تعتعة الشمعة تفقأ وجد الغسق

في نفوس الاشباح فتتعرى(

من الظاهر اللاالفة الكبيرة في الاسنادات و التركيبات و التجاورات محققة انزياحات عالية ، و تداخل في حقول متباعدة من المعنى ، و ابتكار علاقات كتابية غير مالوفة عرفيا . و اللجوء الى الرمزية في التعبيرة يجعل هذه المقطع ضمن الخيال المتعالي.

و يقول في مقطع اخر تتداخل فيه حقول المعنى و تتجاور بلا الفة عالية

)معتوهة الساعة تدق

لا أحد يواسيها بنظرة

غشاوة بشعة شاسعة الأركان

تتراءى وهي تسقط تحت وطئتها مقلي الجاحظة

سمكة قرش حانية

مست صدغي

امتلأ فراغ كالغرفة(

الجهة الثانية درجات الخيال وعمقه في التجربة الانسانية

-1الخيال القريب

في مقطع بوحي شفيف يقول سعد غلام

)تعرض الصور في مخيلته

تحفر الذاكرة المشرشة

على مضض يتبرم

تخفر فنار منتصب كصليب

انواراً راعشة وسط ليل الدردنيل

الموحش والموج العارم

مضطرب(

نلاحظ و بقوة الميل الى البوح ، و التناولات المجازية القريبة المتمحورة حول الفكرة و اكشف.

و في مقطع بوحي اخر جميل يقول سعد غلام

)يقرض اجفاني فأرات

خديجة

كقطعة الجبن

بهيمية رعناء اطلقها

من خلف العدم متخثر

صوت يترنح يعبر من الحانة

النتنة كورة الطابوق المكتظ

بسحب العطن والنيلج واللاألوان

على ميناء جزيرة نائية

مررت بها ذات ابحار(

من الواضح البوح الرمزي هنا ، و تكثيف الوصف الوجداني و تصوير الواقع.

-2الخيال المتوسط

في مقطع بوحي يذوب في نداءات مصوغة بتقنيات فنية و خال جزئي واضح يقول سعد غلام

)نرجسة ماانفكت وهي تذبل

تلوح لي كلوتسة في مستنقع

صيني في خلوة

ايها الممتقع المتشنج

الموتور

اوقف الفزع وقرع الاسوار

وهز القضبان

سجنك ابدي مع تهاويمك وهمستك

الى استيقاض الغيب

من غيابه(

فالقاموس للمقطع يخيم عليه الغربة و الوحشة و البيؤس ، و التهاوي)، و الالفة واضحة بين المفردات و التجاورات محققة خالا تركيبيا متوسطا

و في مقطع وصفي اخر يقول

)تهيج غيمات رمادية يطلقها

من غليونه العتيق

شبيه لحاء شجرة دردار عمرها الف عام(

-3الخيال العميق

يتمظهر عمق الخيال غالبا في اندماج التجربة الذاتية مع التجربة الانسانية فيتلاشى المتكلم بين اصوات عدة لكنها واضحة يقول سعد غلام:

)انا كهذا الفضاء موحش

لكني لست متوحش

لا شباك معي

لا مجاذيف

لا شراع

لا فوانيس

ولا حتى اطواق نجاة

ولن نجد السمك

لكننا سنبحر

معا(

لا ريب في التعبيرية عالية في هذا المقطع، كما ان البوح الشفيف و المعنى المتميز و المفارقة الواضحة تخلق الشعور بتداخل اصوات المتكلم و يتعالى هنا صوت الواقع و الانسان الكلي بصوت المتكلم الجزئي وهو ما نسميه (تداخل الاصوات) وهو احد فنون اللغة التعبيرية الفذة .

4- الخيال الساحر

الخيال الشعري الساحر نتلمسه و نحسّ به حينما تصدر الصورة الشعرية من عالم يتجاوز الفكر و انظمة اللغة ، حينما نحس ان هناك لمسة لارادة غير عادية على الصورة الشعرية يقول سعد غلام:

)نجوم كالبهاق في وجه زنجية

والدخان عفص مغموس بالزعفران

قاسية ايام الابحار

لكنها ثرية)

و في لوحة رائعة اخرى يقول سعد غلام:

(تنطبق السماء على البحر

السراب مدى لا حدود له

البحلقة فيه تستشيط الغربة

والفقد

وحل المحيط شيطاني

ثقيل عندما نغمس ايدينا

لا تخرج بيضاء

لكنها تلتمع)

ان عمق التعبير هنا ، و انطلاق البوح من مكامن روحية عميق تدعو الى القول ان هذا التعبير انما صدر من اشراقة فذة و نادرة لسعد غلام على ينابيع الشعر السحرية التي طالما تحدثنا عنها .

المصادر:

-1قمم الابداع : (ليلة من ايام بحار عتيق خارج عن الخدمة) \ سعد الغلام.

http://qimemolebdaa.blogspot.com/2015/03/blog-post_31.html

-2الويكيبيديا : تعريف الخيال

-3عبد الرحمن منصور : اركان النص الادبي ، الركن الثاني : الخيال : منتدى قطرة ادبية.

-4د ابراهيم عوض : الخيال في الشعر : منتدة الالوكة الادبي

الاشراق العميق في لغة هالا الشعار

الشعر اشراق على اسرار اللغة و تجل لعبقريتها و استنطاق لصوت روحها العميق . الشعر هو اقتناص اللحظة الشعورية العميقة و الكشف عن نقابها فتشرق شمسا جديدة جميلة الى الناس . ليس الشعر مجرد سبك جميل للكلمات فان هذا من التصوير السطحي ، انما الشعر نفوذ حيّ و عميق و متوهج الى روح اللغة و ينابيعها السرية و عوالمها المتخفية خلف الحجب . ان لم يخترق الشعر الحجب و ان لم يبلغ الكواكب المشعة و الحقول المتوهجة للغة فانه لن يكون شعرا بالمعنى العميق.

حينما تشعر ان النص ينقلك و بقوة و بسرعة الى عالم عميق و الى حياة جديدة و يضيء لك مواطن الشعور و الاحساس و يولد في نفسك زخما معرفيا و فكريا حينهما نكون أمام كتابة فذة و حقيقية و ليس مجرد تفنن كلامي و لفظي . هذه الكتابة العميقة التي تتجاوز السطح و

تنفذ الى روح اللغة نجدها متجلية في كتابات الشاعرة هالا الشعار ، و تبلغ تجليها الاكبر في نصوصها التقليلية.

في نص عالي الشاعرية و متعدد الدلالة يرتكز على عمق الفكرة و الرمزية تقول الشاعرة فيه:

)بين وردة ولهاث

ثمة فضاء صغير(

ان المساحة الجمالية الواسعة سواء من جهة الكم او الكيف الشعوري او من جهة النفوذ و الحجم تتحقق هنا بواسطة تقنيات التعدد الدلالي و الاستعارة الكتلية (الجملية) ، وهو فن كتابي تجيده هالا الشعار اشرنا اليه في مناسبة سابقة حيث انها لا تقتصر في مجازها و استعارتها على الانزياح اللفظي في المفردات بل تلجأ و بلغة متطورة الى الرمزية الكتلية و الاستعارة بالجمل و التراكيب اللفظية ، محققة واقعا و عالما نصيا يعيش فيه القارئ وسط لغة راسمة . و رغم قصر النص الا انه يحقق حالة الرسم و الابعاد الثلاثة . هذا النظام المتقن من اللغة الراسمة و الرمزية التعبيرية يحقق اضافة مفهومية و اشراق على مكنونات اللغة و اطلاع على الينابيع السرية للشعر ، محققا (التعبيرية المفهومية) التي لا تترك مجالا للفكر الا الشعور بالدهشة و العجز و هما أهم غايات الكتابة الشعرية و التخيلية ، و بذلك يبلغ النص غاياته الفنية و الجمالية و الرسالية.

و في نص مكثف و معبر ببوح شفيف ينتمي الى أدب القضية تقول فيه الشاعرة:

)تقاسمني

الخراب(

ان حالة الجذب الكتابي هنا و نقل القارئ الى النص بسرعة و بقوة متأتٍ من الصدق العميق و البوح الشفيف و من عمق الكتلة الشعورية التي يحققها النص في مجال الاستجابة الجمالية ، باستعارة قريبة و تعاونية عالية ، و هذا النفوذ في العمق الشعوري يحقق حالة الاشراق في مجال الاحساس و العاطفة و التأثير بلغة قريبة . و بهذا الشكل من الاشراق يتحقق شكل اخر منه باللغة القريبة في قبال النص السابق الذي يحقق حالة الاشراق بلغة رمزية عالية.

و في نص عذب بقاموس متموج بين الحلم و الحقيقة تقول هالا الشعار

)بضعُ خطى

بيني وبين اليمامة

أكاد ألامس الهديل(

ان العذوبة الشعرية بأدب يتميز بالفنية العالية من انزياح و خيال ، هو أحد أشكال (اللغة المثلى) التي يبلغ بها النص غاياته ، و يتجه بالكتابة نحو النص الكامل . و أهم تقنيات اللغة المثلى او ما كنا نسميه (اللغة القوية) هو التموج التعبيرية و وقعنة الخيال . فيتجلى التموج التعبير في قاموس لفظي يجمع بين لحظات واقعية و اخرى خيالية فالاول في (بضع خطى ، بيني و بين اليمامة) و الثاني في (أكاد ألامس الهديل) ، كما أنه بذات الأسلوب تحقق نظام (وقعنة الخيال) حيث ان القارئ يُنقل الى حياة النص بكفاءة عالية و لا يكاد يميز في ان التعبير هنا نظام خيال ام واقع ، فلا يجد نفسه الا مبحرا في فضاء هذه الكتابة الجميلة بامتاع فكري و شعوري.

و نجد هذه اللغة المتموجة ايضا في نص آخر للشاعرة تقول فيه-:

)سأجمعُ صمتي

صمتي كلّه

لأدفع عني تهمةَ الماء

ابتلاء الهواء

لست سوى هُنَيْهَةَ فرارٍ

من نار وتراب واغتراب

على سطحِ هذا الكوكب المتْعَب(

فوسط البوح الشفيف و التوصيلية المخلصة نجد عبارة مركزية و مؤثرة تتمثل بمقطع (لأدفع عني تهمةَ الماء \ ابتلاء الهواء) هذا النظام الاستعاري الرمزي كسر حالة التوصيلية و حقق التموج التعبيري ، و نقل البوح الى حالة رمز و حالة الخيال الى واقع نصي فيتحقق نظام (وقعنة الخيال).

هكذا نرى ان هالا الشعار و بنصوص تقليلية قصيرة تحقق انظمة شعرية عالية بطاقات تعبيرية كبيرة ، باشراقات ذات نفوذ عميق و مساحات استجابات جمالية واسعة ، تكشف النقاب عن اسرار الكتابة المؤثرة و عن وجه اللغة المتوهجة.

القسم الثالث : الرسالية

الجماهيرية في شعر عبد الجبار الفياض

)متى يمتنعُ هذا الغولُ عن قضمِ قافيتي وتمزيقِ أخيلتي \ وسلبِ رؤاي . .؟ \ لأذوبَ غزلاً بين الرصافةِ والجسرْ (.

عبد الجبار الفياض

بجنب عناصر الفنية و الجمالية تكون الرسالية الركن الثالث في الابداع ، بتبنّي هموم الامة و امتثال تطلعات الجماهير و تجسيد الرؤية الادبية ، فالرسالية بقسميها الفني و الجماهيري تبرز عنصرا مهما في عملية الابداع . ان تمثّل هموم الامة و الشعب في هذا الزمن الصعب يجعل من الانغلاق على الذات و الذوبان في الذاتيات ترفا و بعدا عن جوهر الادب . لذلك نجد ان

الجلّ الاكبر من الادباء العرب في زمننا يتمثّلون قضية الامة فكانوا صوتا صريحا و معبّرا فذّا عن هموم الامة ، و من بين هؤلاء الشاعر العراقي الكبير عبد الجبار الفياض الذي عجن أدبه بهموم الوطن و حكاياته و معاناته . في هذه المقال سنتناول الرسالية الجماهيرية في ادب عبد الجبار الفياض ، في ملامحها و صورها الشعرية العميقة.

في لوحة حزينة يقول الشاعر:

)قاتمةٌ لونَ طفولتي

صورٌ

لونَ بلدٍ غطّى وجهَهُ دخانُ بنادق

نفاياتُ كُنى (

هذا البعد التعبيري ، و بهذا الصوت و بهذه اللغة الحادة جدا ، التي تبلغ مرحلة الصراخ و النداء و طلب الخلاص ، حيث استحال لون البلد كله ولون الطفولة فيه لون دخان بنادقٍ و موت ، انّه تأريخ البنادق و تأريخ الموت في بلد اللون القاتم حيث الطفولة المسروقة و الحياة المسروقة.

و في شجن و حسرة ونداء يقول:

)إلى ضحايا البرد والجليد

من أنت ؟

أيُّها الجذعُ المسندُ على أعمدةِ منخورة

المتربعُ فوق كرسيٍّ ملفوفٍ بورقِ بترولٍ

يغسلُ أقدامَ الشّيطان

ويتمندلُ على خدودِ جوارٍ

وقدودِ قيان . . .

ما أسهلَ أنْ يخلقَ البترولُ مُدناً في غيرِ أرضِه

ويُردَّ لأهلهِ خراطيشَ موت(

انه صوت يمتد الى اللانهاية ، عبر الزمن ، يسأل تاريخ الانسان ، و ما فعله في اهل الثروة ، ما فعله من نهب و خسارات ، بأيد جاثمة مرّة عمياء ، حيث تبنى الحضارات على أكتاف المتعبين أهل الخيرات ، انه صوت العدالة المفقودة ، حيث ترى خيرات الانسان يتنعم بها غيره ، انه اعتراض على هذا العالم الظالم المظلم ، على الانسان الاعمى و تاريخه المرير.

و في ترميز عال يندب الشاعر العدالة المفقودة حيث يقول:

)هامانُ

يعزفُ لحناً يُطربُهُ

وربَه

ولِيسفْ ما عداهُ رمادَ ليالٍ متعبة

فلتدعِ الأيادي الناعمةُ الفرعونَ يحلمُ بأستباحةِ ما يُريد

وممنوعٌ لغيرِهِ أنْ يحلمَ بحفنةِ شبعٍ

من أكوامِ لذتِه(

انه زمن الزخرف حيث يزين اهل الظلم و العمى بعضهم لبعض زخرف القول ، وسط عالم من الظلم و القهر ، حيث الانسان في وجهه القبيح يسحق اخاه الانسان ، ينغمس في لذته السوداء ، تاركا اخاه الانسان في عالم من الجوع ، ان هذا الخطاب الانساني يتجاوز الزمان و المكان يتجه نحو المعاناة الكلية و الانسان الكليّ نحو طلب العدالة في العالم ، يندب الظلم و القهر العالميين.

و في لوحة مأساوية حيث لا يد للخلاص تُنتظر يقول الشاعر:

)إيهٍ

أيُّها القابعون تحت خيمةِ موتٍ بلباسٍ أبيض

يستلبُ الأرواحَ

ويمضي

ولا رادَ لسنابكِ خيلِه . . .

يلتحفُ كُلَّ أماني المحمولين على كفِّ عرّافٍ أعمى

ناءتْ بحملها أكتافُ العمرِ

فكانتْ نجماً بعيداً يُعبد(

حيث الموت لا رادّ له ، حيث القهر و الاستلاب ، و سنابك خيله المريرة ، تسرق المكان و الروح و الحلم ، فلا شيء هناك ، سوى عالم من البؤس الغريب ، انه دمع عنيف و صوت شفيف و طلب العدالة و الخلاص ، انه صوت العدالة الانسانية المفقودة .

و في تطلع نحو الحلم و نحو الخلاص من الألم القابع في المكان يقول الشاعر:

)متى أكتبُ قصيدتي من غيرِ ألمْ

من غيرِ طيفٍ لخنساءْ؟

لا تُريدُ أنْ تغادرَ زمناً

برؤوسٍ

يهزُّها إلتواءُ حروفْ

وأفواهٌ يسافرُ فيها الذبابْ

ولا تقتاتُ رحاهُ إلآ الدورانِ!...

لطفٍّ

ولودٍ لطفوفْ

تشظتْ في بقاعٍ

غارتْ بحناجرِها صرخةُ رعدٍ

وصفيرُ ريحْ

ما اجتمعتْ من قبلُ على مائدةٍ سواء(

ان الشاعر ينشد زمنا بلا ألم ، بلا حزن ، في وطن ارهقه هذا التاريخ الطويل الباكي ، هذا البلد الجريح ، المثقل بالنكبات و الدمار و سلسة لا تنتهي من الخسارات و الحسرات و الاحزان ، يبرز السؤال ، متى نهاية كل هذه الموت و القتل و الدمار .

ان الحزن يأسر المكان ، فكان ارثا و رثه هذا الوطن المنكوب يقول عبد الجبار في مقطع حزين :

)أيُّ حزنٍ

هذا الذي تنطقُهُ كُلُّ لغاتِ العالمين ؟

لحلاّجٍ

تتسعُ بقعةُ دمهِ كُلَّ صباحْ

خارطةً لسائرينَ نحو منازلِ القمر . . .

جذعةُ صلبهِ

أرثٌ يستودعُهُ بغداد

وينصرفُ بصحبةِ موتهْ

باصقاً على سفالةِ أضدادٍ ومسوخ. ْ(

ان الحزن الذي التفّ بوطن هذا الشاعر ، التفّ بروحه و سرقها ، حتى انك لا تجد عبارة و لا مقطعا الا و يخيم عليها الحزن ، ان شعر عبد الجبار هو دموع الكلمات و بكاء من نوع اخر ، انه شعر البكاء و الندب ، انه ادب البكاء و الدموع.

و في مقطع يصف واقعا مريرا يقول فيه :

)متى يمتنعُ هذا الغولُ عن قضمِ قافيتي وتمزيقِ أخيلتي

وسلبِ رؤاي . .؟

لأذوبَ غزلاً بين الرصافةِ والجسرْ(. . .

انه تبنّ و تمثّل لاحلام شباب هذا الوطن المنكوب ، انه يتطلع لزمن الحب و الرفاهية و الدعة ، حيث يذوب الشباب في العشق و الغرام من دون ألم و لا حسرات ، انها الحياة المفقودة ، حيث هذا الغول الدموي يسرق كل شيء ، يسرق الكلمات و الاخيلة و الرؤى ، يسرق الروح و الزمان و المكان . فلا يبقى فسحة للفرحة في هذا البلد الجريح.

معاني أدب القضية في الشعر الفلسطيني المعاصر

)في ظلال غربتي \أشد السماء \ كمعطف ممزق \ يفيض...بالأوجاع \ وبعتمة الطريق ....
(

يعقوب أحمد يعقوب

تمهيد

الرساليّة من أركان الابداع ، فبجنب فنيّة و جمالية العمل الفني يكون للرسالية مكانتها في العملية الابداعية ، و حينما تكون الوطأة شديدة على الأمة تكون الذاتية عبثا مخلّاً بعطاء المبدعين . لذلك يتجلّى صوت الانتماء وروح الشعب في أدب الأمة التي تعاني الظلم و المواقف المخيبة

للانسان .فتصبح القضية مظهرا من مظاهر الابداع الصارخة التي تخط ألوانها القاهرة على وجه الزمن.

و لأجل ما يعانيه الانسان الفلسطيني و تأريخه المتراكم من الخيبات بالانسان و العالم كانت الرسالية طاغية في أدب الفلسطينيين ، ظاهرة الملامح ، حتى أنّك لا ترى في الأديب الفلسطيني سوى رسالة تتنقل في المكان و الزمان ، مما يقدم نموذجا انسانيا لصدق البوح و تجلّي الانتماء و الادب الرفيع المتمثّل للقضية بكل عمق.

صوت الانتماء ونداء المطالبة بالحقوق و الاعتراض على الواقع المؤسف و تمثل الامّة و قضيته يرجع الى عنصر التجربة في العمل الابداعي ، فيتلون الابداع بمحتوى التجربة ، وكيفية تجليها ، و لأدب القضية في الشعر الفلسطيني تجليات تنفذ الى أعماق الشعور و عوالم المعنى متشكّلة بمظاهر معنوية و لغوية بارزة . فنجد انّ اللغة التي كتب بها الشاعر الفلسطيني ألمه و احزانه تنوعت بتنوع التجربة الشعرية ، الا انه يمكن ردّها الى الشكلين الرئيسيين للكتابة الشعرية ، وهما التعبيرية و الوصفية ، فمنها ما كُتِب بلغة تعبيرية كما نجده في لغة عالية ليعقوب أحمد يعقوب في لوحة تعبيرية عن الأمل المتعب حيث يقول (أرتبُ الكلمات سُلماً \ أصعد عليه \ لشرفةِ الفرح البعيدةِ \ وأخافُ أن ينكسرَ الخشب المتعب \ ويداهمني الجرح) ، و لوحة تعبيرية فذّة لعيسى أبو راغب يقول فيه (تعال أيها الغراب الحكيم يا سيد هذه الأرض الخراب لنعود للبداية) ، و منها ما كتب بلغة وصفيّة كمشهد بوحيّ شفيف لإيمان مصاروة تقول فيه (إذا ما رفعتُ الى القدسِ قلبي \ تَهَاوَىَ الشّهَابُ \ وعَزَّ النّظَرْ) . و كما تعدّدت لغة الشاعر الفلسطيني تعدّدت معانيه و أعماق كلماته التي باح بها و نداءاته العظيمة التي تجلت على بحور أقلامه و هنا نورد نزرا يسيرا لمجموعة هي مرآة لنظام جميل و معلّى من الابداعيين الفلسطينيين وكتاباتهم الفذّة العميقة.

قصّة الألم و الجراح

حينما يعظم الألم يصبح فيضانا من الاوجاع و العتمة ، ففي لوحة تعبيرية عالية المستوى يقول يعقوب احمد يعقوب (في ظلال غربتي \أشد السماء \ كمعطف ممزق \ يفيض...بالأوجاع \ وبعتمة الطريق....) و حيث صخور الهمّ النازلة من جبال الغم ، حينما تصبح الدموع دما ، يقول يعقوب احمد يعقوب (هي بعض العيون \ بجوف الظلام \ تقطر بالدم \ و عند الصباح تنتزع ابتسامة من صخور الهم من جبال الغم \ لا لشيء لكن لكي يستدير ال ف م)

و يخيّم الحزن حتى انه يكسر الامل و الطريق ، انه الامل المحطَّم الهشَّم الذي ظلّ طريقه ، حيث يقول يعقوب احمد (انا و الامل صديقان منذ دقيقة \ صادفته\ مكسرا \ محطما \ مهشما\ ظل من الوجع \ طريقه) .

وتحكي لنا كلمات الشاعر الفلسطيني قصّة الألم المرير الذي يتجاوز صبر الصابرين تقول ايمان مصاروة (بِجِراحِ شعبٍ صيَّرَ الصَّبرَ الجَميلَ لِزادِها \ كالعُشْبِ في جَبَلِ المكَبِّرِ يحتَفي بالغَيْمِ \ يَلْبَسُ حُمرةَ الآهاتِ رُغْمَ سُقوطِ بَعضِ حُروفِهِ \ في هُوَةِ المعنى) و في لوحة تعبيرية عن الخواء يقول محمد حلمي الريشة (أَصْعَدُ شَجَرَةَ الحَيَاةِ \ لِأَلْتَقِطَ ثَمَرَةً \ سَقَطَتْ فِي القَبْرِ)

ان القضية الفلسطينية هي الجرح العربي الكبير يقول عيسى ابو راغب (أنا جرح عربي \ نصفه مطر \ونصفه تراب) , و في لوحة تعبيرية تبوح ايمان مصاروة بألم كبير فتقول (تركَتني \زمنًا

ينوحُ على مواجعِهِ الصّليبُ) و في بوح شفيف ينصدع الاسى من موطن الجرح و يطلع النزف حيث تقول مقبولة عبد الحليم (من موطن الجرح قلبي بالأسى انصدعا \أخـط نزفًـا من الأوجاع قد طَلعا \ كـــونٌ بروحي من الآلام يذبحني \ ومـا أزال بآهي أكـتوي هـلعا) و يفيض الزمن بالأسى حتى الشبع يقول محمد حلمي الريشة(أَبْتَلِعُ الأَسَى \ نَخْلَةً مَرِيضَةً،\ وَأَصْرُخُ مِنْ شَبَعِي)

لقد تلوّنت حكايات الشاعر الفلسطيني بألوان شتى للحزن ، الحزن الذي لا يمكن تصوره يقول عيسى ابو راغب (فوق التصور \هذا الحزن فينا \الدم يمر ....) و غابات الحزن تأسر المكان اذ يقول بكر زواهرة في لوحة تعبيرية عالية (أنقشُ في وجهِ الريح \ \دموعي فيهلُ الغيث الساخن \في عشيي المثقوبِ رمالا \ والريحُ تمشطُ غابات \ الأحزان \ بصهيل حصانٍ \مضمر)

و في صورة تعبيرية تبلغ عمق الجراح يهرب احمد فوزي الى الليل اذ يقول (حينَ تَهْرُبُ إلى اللّيلِ \ كَي ترى الضّوءَ في جروحِ المدينةِ \ ولا تَشفى)

الكون الخدّاع المتخاذل

ان الألم المستمر لم يكن ليوجد . و لا ليستمر لولا خيانة الكون المتخاذل و الانسان المنافق ، حيث يقول عيسى أبو راغب (طلبت منك أن تعتلي سقف الروح والسماء / أن نشيح بوجهنا عن كل الخداع الكوني /فهذا النفاق قد استيقظ من نومه) ، و يقول في موضع اخر (هذه فتنة أرختها الأيام على جسدي /وكتبت خيانات الكون من بعد ما ولدت) انه عالم خائن

كسيحٌ ، اذ يقول عيسى ابو راغب (فهذا العدم قد دبّ في جذع الجسد وأصابه بالكساح)
.

ليس هناك في هذا العالم سوى الخراب ، و الارض اليباب يقول عيسى ابو راغب (تعال أيها الغراب الحكيم يا سيد هذه الأرض الخراب لنعود للبداية) انه الصمت الكوني القاتل ، تقول ايمان مصاروة (أليستْ تلكَ الأرضُ \المذبوحةُ بالصمتِ ؟) ، و في لوحة تعبيرية لهذا الزمن المظلم يقول محمد حلمي الريشة (أَنْهَضُ كُلَّ لَيْلَةٍ \ بَحْثًا عَنْ صَبَاحٍ \ بَيْنَ جَنَاحَيْ غُرَابٍ)

الا ان الفلسطيني لا يرضى بهذا الواقع المرّ و يدعو الارض ان تثور ليتحرر الانسان يقول احمد فوزي (أيا أَرْضُ أَنتِ البسيطَة مثلي \ فثوري أَثورُ \ لكي يصبحَ النّاسُ \ كَالطَّيرِ).

عتمة الغربة و المنفى

البعد عن الوطن و المنفى ذلك الألم العتيد الذي يضرب في جسد الانسان الفلسطيني والذي يموت فيه نَفَس و يولد فيه آخر يقول عيسى ابو راغب (أبي قد مات /مات بعد حفنة من القهر والألم والمنفى والغياب /أبي الذي مات في المنفى البعيد) فيولد في المنفى و ريثاً له و قصّةً كئيبة يقول عيسى ابو راغب (أنا وريث المنفى /وحين ولدت كانت امرأة تحمل في جدائل شعرها رسائل البلاد قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض) و حينما تضرب الغربة في العمق تتجلى الوحدة الممزقة يقول يعقوب احمد (في ظلال غربتي \أشد السماء \ كمعطف ممزق \ يفيض...بالأوجاع \ وبعتمة الطريق....) . وتتساءل ايمان مصاروة هل يورق المنفى ؟ اذ تقول (هنا ، هناكَ أراهُ ما بينَ الخيامْ \هل يُورِقُ المنفَى \بعينِ العشقِ ؟).

لا يرى الشاعر الفلسطيني هذا الزمن المليء بالغربة الا صقيعا قاتلا يقول عيسى ابو راغب)

ما زلت ابحث عن رحم الأرض الدافئ فقد اشتد الصقيع) ، انها برودة ارصفة الغرباء يقول يعقوب احمد (وأحياناً \ كثيرة \ أتلاشى \ وأتبخر \ وأنتهي حتى تلملمني البرودة \ عن أرصفة الغرباء) ، و لا يرى في بعده عن الوطن الا سوادا مريرا خاليا من رغبة الحياة ، يقول عيسى ابو راغب (وقت بلا رغبة \ وقت بسواد ليل \ خذوه مني \ خذوه \....وابقوا لي \ شرفة للبكاء \ اكتفي قبل الوداع \ بشي منكم مستطاع \ أن اقبل تراب وطني \ وبعدها يكون العمر انعتاقاً) انه زمن ينوح عليه الصليب كما تقول ايمان مصاروة (تركَتني \ زمنًا ينوحُ على مواجعِهِ الصّليبُ) ، انه زمن لا حياة فيه و لا فرق بين ايامه و ساعاته يقول بكر زواهرة (من غيمة العمر السريعة تسقط الاعوام \ في لحم التجاعيد العميقة كالهبوط بلا هواء \ في بطون الانقراض \ لا فرق في الاعوام \ أو شكل السنين سوى \ اختلاف في الوجوه) . لا فرق بين الغربة و المنفى فألم الحرية حاضر في الاثنين يقول عيسى ابو راغب (عيسى : فلا فرق بين الغربة والمنفي \ أما الحرية فهي غريبة \ مثلي\ لا ارض لها) . و الى الاغتراب و الغياب رسالة ونداء ودعوة الى انهاء فصول البعد و طلب اللقاء حيث تقول ايمان مصاروة (خُذني إلى لحدي \ ولمِلِمْ ما تركْتُ مِن الغيابِ \ وكحّلِ العينَ الشقيةَ في ابتعادِكَ \ كي تراكْ(

نشيد الأرض

حين تُذبَح الارض بصمت الصامتين ، يعلو النداء الحزين ، اذ تقول ايمان مصارة (أليستْ تلكَ الأرضُ \ المذبوحةُ بالصمتِ) . ان الانسان الفسلطيني إلتحم بأرضه فكان هو الارض و كانا شيئا واحدا يقول عيسى ابو راغب (أبي كتب على صدره بعود السنابل الأصفر / نحن الأرض / وحين طل برأسه من هناك /على المدى البصري /لم ير إلا طين الأرض ووردة وزيتونة تنحني للعاشقين ، تناديان بعضهما البعض) ، و يتغنّى بالوطن فان ازقته اجمل من النجمات يقول عيسى ابو راغب (أزقة وطني \ أجمل من نجمة ترصد \ غابات الليمون).

و تحضر دوما القدس رمزا و معشوقة في شعر الفلسطينيين فتقول ايمان مصاروة (إذا ما رفعتُ الى القدسِ قلبي \تَهَاوَىَ الشّهَابُ \ وعَزَّ النّظَرْ) انها الوحي الذي ترتل تقول ايمان مصاروة (فالقُدسُ وحيٌ قد تَرتَلَ جُرحُها \ نورًا يُضاهي الشَّمسَ حينَ تَزورُها) انها اعجوبة الزمان انها رئة التاريخ و الوجود تقول ايمان مصاروة (في القُدسِ تَبْذُرُ سِحْرَها المَلَكِيَّ بابِلُ \والفُتُوَّةُ في حدائِقِها المعَلَقَةِ العَجيبةِ \ تَفتَحُ الدُنيا نَوافِذَها لِتلتَقِطَ الهَواءَ \ وَتنْتَشي بِالحَرْفِ \تَضْحَكُ من جَديدْ)

و الوطن مزروع في صدر الشاعر الفلسطيني حيث يقول بكر زواهرة (وطني مزروعٌ في صدري \وأنا مزروعٌ في الاشياء العليا\ مخلوقٌ من لحم الزيتون \ومرسومٌ من ملك الأوطان)

و رغم الالم ، رغم الحزن ، رغم الخيبات الا ان الفلسطيني يبقى طودا يبقى عاليا لا يعرف الخنوع و لا الركوع تقول ايمان مصاروة (تقولُ كلاماً فطرياً \ يخلو من زيفِ التنميقِ \وهرجةِ الساسةِ \لن نركعَ).

لم يترك الشاعر الفلسطيني و سيلة ليتكلّم فيها عن وطنه حتى انه احترف السكوت لأجل الحديث عنه فهنا بكر زواهرة يقول (حينما يكثر الكلام عن الوطن \ ابحث عن طريقة كي يتذوقني بها الوطن \ واحترف السكوت) . و بهذا النداء العالي و الصوت الرفيع يتقدم الصوت الفلسطيني ليشق الصخر و يوحد الشعوب يقول أحمد فوزي (إذا شَقَّ صَخْرَكِ \يومًا نَباتٌ \ فذاكَ حنيني \إذا صارَ شَدوُ الرُّعاةِ نَشيدًا \يُوَحِّدُ حُلمَ الشّعوبِ الفقيرةِ \ ذاكَ أنيني)

منذ الطفولة و الانسان الفلسطيني يحمل في صدره وطنه يعلقه في فكره نورا آسرا يقول عيسى ابو راغب (ما زلت أنا يا أبي ذاك الطفل الذي يحمل صدى الوطن وغيم السماء بكفي ...سلام لك) و يتجلّى همّ الوطن في لغة يعقوب احمد و الواقع المرّ حيث يقول (حين بدأت الكتابة قبل نصف قرن مضى \ كنت اكتب عن طفل\ لا يجد صندلا ينتعله \ و اليوم\ صار

\ الطفل \ امة \ حافية \ بلا عيد\ تموت كل صباح من جديد) ، انه يرى القيود التي تكبل الوطن و صوته و وجوده فتقول ايمان مصاروة (تَركتَني \وطنًا يقيّدُهُ الغريبُ).

تراتيل الشهادة و الفداء

لا يعرف الفلسطيني الحياة الا شهادة و فداء ، و ابناء فلسطين لا يعرفون الحياة الا مناسبة للموت من أجل الوطن ، يقول عيسى ابو راغب (وتتدلى على صدري مفاتيح الصعود للسماء\ أبنائي يحملون أوسمة الموت \و وطن عابر) ان الشهادة قصيدة الفلسطيني و فراشته الحرّة لرسم وطنه الحبيب يقول عيسى ابو راغب (تعال يا ابن وطني \ تعال لنرسم الوطن كما نشاء \تعال نطرز البطولة على جسد الشهداء \ونطلق الصرخة في وجه الاعادي \ هنا وهناك في كل مكان \صوت فلسطين يجمعنا).

ان الشهادة طهر الانسانية و طهر الارض تقول ايمان مصاروة (في غزَّةَ صوتُ المذياعِ تطهرَ بالشهداءِ \ بدمعةِ أمٍ ثكلى) و تخاطب الحمقى الذين يجهلون انّ الشهادة باب الحرية و الصباح ، اذ تقول (يا حمقى قد ولدَ الصبحُ بنزفِ دماءْ \ يا حمقى قد عادَ شهيدُ الأرضِ ليورثَ من نظروهُ ضياءْ) ان الشهادة هي نار على المعتدين ، انها سقر اذ تقول ايمان مصارة (شهيدٌ شهيدٌ يجَدّدُ عهداً \ويشعلُ \ناراً توازي سقر) و تبلغ مقبولة عبد الحليم الغاية فترى ان كل وجود غير الشهادة هو خنوع اذ تقول (نالوا شهادتهم من أجـــل غايتهم \للقدس واستبقوا من خــار أو خنعا . (

حتى الحب يكون له معنى اخر في ارض البطولة و الفداء فتقول ايمان مصاروة (الحبُ هنا \ أن تسلِّمَكَ الحبيبةُ \رصاصةَ العهدِ \لتكتبَها البندقية ......) بل ان الوجد لا يكون الا في حرية الشهادة ، بل ان الحياة لا تكون الا بذلك ، تقول ايمان مصاروة (الوجودُ أنْ \ تكونَ حراً \

حتى لو جِئتِ \ على أكتافِ الموتى أنتَ \ الحيُّ أيا ولدي \أنت الحي) و في لوحة تعبيرية لبكر زواهرة يقول فيها (ثمة فرق بين امشاط الرصاص \وأقلام الرصاص مهما يحاول المجرمون ان يدجنوا الثقافتين) فيعتبر المساواة بين الاثنين جريمة ، و تصرّح ايمان مصاروة ان التعبير و البلاغة كلها في الفداء وان لا لغة حقّة الا الفداء ،اذ تقول (قلْ للّذين تنكّروا \أنّ الفداءَ هو البلاغةُ والدّماءُ) حتى ان المعاني و العناوين و أشياء الحياة تتداخل و تتوحد كلها فيكون لها عنوانها الأوحد وهو الفداء تقول ايمان مصاروة (وتقولُ أمُّكَ للمساءِ \إنّ الصباحَ حروفُ مَن عشِقُوا \ووجهُكَ والقصيدةُ والفداءْ)

لقد تمثل الشاعر الفلسطيني قضيته و كان رسولاً فذّاً و صوتاً صادقاً و نداءً عالياً لا ينفكّ عن قلبه وطنُه و لا يفارق عينيه املُه ، بل انه اتّحد مع الارض و الوطن و يختصر ذلك بكر زواهرة في مقطوعة رائعة و بوح شفيف ، اذ يقول (أنا المحمّلُ باليراع \ وبالصراع \ وبالتراب بالهضابَ \ وبالجراحَ \ وبالحبيبةَ والشعوبْ).

ملامح الرسالية الادبية ، (علاء الاديب و كريم عبد الله) نموذجا .

تمهيد

كان و لا يزال و سيقبى الاديب العراقي بحرا يفيض بالرسالية والمعاني الانسانية، حتى انه يمكننا القول ان تلك الرسالية امر ملازم لشخصية الاديب العراقي ، وكأن طينته المعجونة بتلك الرسالية . و هذا طبيعي للعراقي ، فالعراق قد اعطى الانسانية الكثير و الكثير وخط على لوحة الزمن ابرع الصور و اكثرها رقيا ، و له بصماته المؤثرة ليس على الوجود العربي و الاسلامي فقط بل على الانسانية و اهل الارض جمعاء.

من المحزن ان يتعرض هكذا بلد نبيل و معطاء الى فصل ظالم و مظلم طويل يمتد قرابة نصف قرن من التدمير المستمر الممنهج و الوحشي ، و كأن العالم ليس له شعل الا تحطيم هذا الصرح الشامخ . ان العالم المعاصر يتحمل المسؤولية كاملة عما طال و يطال العراق و العراقيين من اذى ،و لم يتحمل مسؤوليته الواجبة عليه تجاه العراق.

هذا الالم العميق الذي بلغ المدى في الجرح العراقي لم يترك مساحة للابتسامة على شفاه العراقيين و لم يترك لهم باحة من البهجة ، ليس هنا سوى فصل رهيب من الموت و الدمار ،

العراق اليوم يغرق في الموت و الدمار و الانسانية لا تجيد الا زيادة المه و اللعب على جراحه لأجل مصالح وقتية.

الرسالية الادبية

ما عادت في ظل هذا التغير الكبير الحاصل في وعي الانسانية و الاتجاه نحو التشبث بالانتماء و الاعتداد بالهوية في قبال رياح العولمة الثقافية ، ما عادت فكرة الفن الرومانسي و البوح الذاتي امرا يجلب الحماس ، بل ما نراه من اتجاه نحو تمثل الواقع و الامة هو الذي يسلب مراكز الاولوية في الثقافة و الادب المعاصر . هكذا تغير في فهم الفن و الجمال لا يعني انه ينطلق من فهم تعبوي للعمل الابداعي ، بل يمثل وعيا عميقا بحقيقة الابداع عموما و الكتابة خصوصا ، فأخذت الرسالية و القضية و الموقف تحتل مكانة متميزة في الكتابات المعاصرة . من هنا امكننا القول و كما اشرنا كثيرا الى دخول التجلي الرسالي في نظام الابداع ، و اعتبارها ركنا من اركانه .

الرسالية الابداعية اما ان تكون جمالية تتمثل بالابتكار و التطوير او جماهيرية تتمثل بتمثل الامة و الانسانية ، و مقدار التمثل و الوعي به و تجليه يحقق درجة متقدمة في جانب من جوانب الابداع . تمثل تطلعات الامة و المها هو الرسالية الوطنية.

الرسالية الوطنية

رغم ان النقد الثقافي لا يقدم حلا حقيقا لفهم الابداع ، الا انه يشير و بصدق الى تأثر الكتابة بالوعي الانتمائي و الفكر المجتمعي العام ، و لا يعني ذلك جواز فهم النص على انه انعكاس لثقافة المجتمع او موطنا لانساق ثقافية ، و انما يعني ان تمثل ما ينتمي اليه الكاتب من ثقافة و امة يضرب عميقا في وعيه و كتابته ، و ربما يكون احيانا الجوهر المشع الذي تشكل بفعله النص او ادب الكاتب كله . ان الحساسية العالية و الرؤية الواضحة و التطلع نحو الافضل المترسخ في نفسية الاديب تدفعه و بقوة الى ان يكون صوتا صادقا في التعبير عن الامة ، في ظل الحرية الفكرية طبعا ، و يصبح حقيقة لا لبس فيها لأجل تبين ملامح المجتمع الذي يعيش فيه . ان الشعر كان و لا يزال صوت اعتراض و طلب للخلاص ، انه تمجيد للحرية السامية و الوجود الافضل ، ما عاد الفن عموما و الادب خصوصا مكان ترفيه و تعبير وجداني بسيط ، انما هو في كل جهاته رؤية و موقف ونداء ، انه نداء صادق و خالد ، و حينما يمتزج هذا الصوت بحلم الامة و يتمثل تطلعاتها فانه يكون رسالة شفيفة الى العالم و الاجيال.

الملامح الفنية للرسالية الوطنية في الادب

من المهم التاكيد ان الرسالية تتطلب بوحا ، بمعنى اخر تتطلب توصيلا ، و لا يعني ذلك ان يكون التعبير بتراكيب لغوية مباشرة بحجة البوح و التوصيل ، و انما يمكن ذلك بالتعبير الفني العالي ، وهذا سر اللغة القوية التي تبوح بالكثير مع الفنية الادبية العالية ، البوح التوصيلي كما

يمكن بالتعبيرية العالية ، يمكن ايضا بالرمز و الايحاء بل ان من تجليات اللغة البوح الايحائي ، كما ان الخيال ميدان خصب للبوح الرسالي .

ان الرسالية الوطنية الادبية يمكن ان تتنوع بتنوع الاجناس الادبية و اصناف اللغات الفنية ، و بتنوع الموروث الاجتماعي و الابعاد الحضارية و الثقافية للمجتمع ، لذلك يمكننا القول اننا في مجال (الرسالية الوطنية الادبية) لدينا عدد هائل بل غير محدود من الاشكال اللغوية ، يمكن تصورها اجمالا بشكل انظمة مركبة تصنف حسب جنس الكتابة من شعر و قصة و نحوهما او حسب صنف اللغة من مباشرة و رمزية و غير ذلك او حسب المكونات الاجتماعية الفكرية و الثقافية و المادية.

الرسالية الوطنية الادبية باللغة التعبيرية

نجد من بين الدر العراقي المنثور في ذلك الفضاء الفسيح فارسا تعبيريا يسطر ملحمة التغني بصفات هذا البلد الرفيع فيقول صاحب الكلمات العميقة و اللغة التعبيرية علاء الاديب (عراقي انا اسمر \ومنذ ولادة التأريخ لم أقهر \ولم أكسر \دمائي بحر اطياب \وانفاسي شذا عنبر \وقلبي فيه متسع \لكلّ الناس بل أكثر)

العراق هو ، انه الاسمر ، هنا تتوهج التعبيرية في تقديم الانتماء و تاخير المتكلم (عراقي انا) ثم يردفه بصفة متجذرة في هذا الشعب انه اسمر، انه اسمر حد النخاع الذي وجد التاريخ وهو اب التاريخ و امه ، ابدا لم و لن يقهر، انه وريث جلجامش و حمورابي ، انه الذي لا يكسر ، انه مصنوع من الطيب دمه و طينته، انه ابن دجلة الفرات العظيمين ، بل وجوده كله طيب ، كجنائن بابل المعلقة ، لن تجد فيه شيئا من الرائحة غير العنبر ، انه مدينة رحبة محبة يسع الجميع، هنا تتجلى صورة الكرم الرفيع و العطف الرفيع و الطيبة الرفيعة التي يتصف بها العراقيون ، و في بيت له ايضا (قف للعراق تحيّة وسلاما ......كاد العراق بأن يكون إماما) فيبلغ اقصى

درجات التغني و التمجيد انه انتماء بلا حدود انه الذوبان الاسر حد التلاشي ، انه زهو وفخر له ما يبرره و يدعو له.

الرسالية الوطنية الادبية باللغة التجريدية

نجد فارسا وطنيا اخر الا انه بلغة اخرى ، انها اللغة التجريدية يبوح بلغته العالية ، انه كريم عبد الله ، سيد الكتابة التجريدية المعاصرة بلا منازع ، يقول (كلّما تعزفُ السماء برذاذِ الخذلان ../ أدخلُ في زجاجةِ الصقيع ../ مقروحٌ يساورني حلماً يتلصصُ ......\الأرضُ العانس تتلمسُ أجساداً تتسلّقُ واجهة الموت ../ عيونٌ زجاجيةٌ مِنْ خلفِ الصقيعِ ترنو ../ وقناصٌ أرعنٌ يتدفأُ بسيلِ رشقاتٍ على وجهِ التاريخ) انه يتمثل العراقي الذي مسه البرد ، من نازح و مهجر و فاقد و محزون و متألم ، انها ملحمة العراق الجريح المبكي ، الم طويل ، و من هناك تعزف السماء اغنية هي فرحة راس السنة لغير العراقيين الا انها الم مر و صقيع حارق لهم ، انه الصقيع السجن الذي لا فرار منه ، اين يذهب العراقي الذي خذله كل شيء حتى البرد ، لقد فقد العراقيون كل شيء يتوسدون الارض ، فصاروا لوحة عظيمة للموت الكئيب ، هنا نحن بعيوننا الجميلة البريئة الطفولية نتطلع للخلاص وهناك في الجانب الاخر لا شيء سوى الذئاب و الاعداء و المفترسين ، يقتنصون الخبز و الخيرات لا شيء هناك في الجانب الاخر سوى المتفرج الوقح انه العالم القبيح .

اللغة القريبة شعر جميلة عطوي

لقد كانت الحداثة على قدر كبير من الشجاعة فأحدثت التغيير التأريخي ، و بقدر تلك الشجاعة كانت ايضا شجاعة (ما بعد الحداثة) و اصواتها ، اذ لم تمنعهم البناءات العالية و

الاضواء البراقة للحداثة من النظر بتمعّن الى ازمات الحداثة التي اسقطت حصونها المنيعة ، في عملية مراجعة عميقة .فبينما كانت الحداثة تريد التغيير في مستوى الغايات انبهارا بالعقل و العلم ، جاءت (ما بعد الحداثة) للمطالبة بالتغيير الجذري في وضع تفرضه العولمة و تقنياتها و عواملها المرافقة لها.

من اهمّ ازمات الحداثة في مجال الادب هي العزلة ، فبعد ان كان الادب حياة للناس و فضاء رحبا صار متعاليا في قلاع و حصون عالية بعيدة عن الناس ، بظاهرة مريرة هي عزلة الادب ، في ادب النخبة او نخبة النخبة .

لقد طرحت لغة ما بعد الحداثة كثيرا من الرؤى لأجل تجاوز هذه الازمة ، و العودة بالادب الى وضعه القيادي و القريب من الناس ، مع عدم التفريط بالجماليات و التقنيات الفنية التي بلغها .و من اشكال تلك المعالجات هي اللغة القريبة ، و التي نجد طيفا واضحا من الكتاب صاروا يكتبون بها ، لغة تتسع للانسانية قريبة من مشاعر الانسان و قضاياه و بفنية عالية ، و من بين من يكتبون اللغة القريبة الشاعرة التونسية جميلة عطوي ، بلغة تتميز بتقنايات فنية عالية و جماليات باهرة ، و في ذات الوقت تقترب من الانسان و مشاعره و احاسيسه و وعيه الحاضر ، و تبلغ النموذجية في قصيدة (كان يا مكان) ، و هنا سنبحر في اجواء تلك اللغة المميزة مع ملامحها الفنية و الجمالية.

لقد كانت و ما زالت اللغة القريبة هي لغة الخلاص الصارخة ، و بطيف واسع من التعبيرية ، بل و مستويات مختلفة من حقول المعنى ، فيمكن تحقيق غايات اللغة القريبة بالتوصيلية و الايحائية القريبة ، و بالايحائية العالية ، بل و بالتجريدية. ان اهم ما يميزها ان تكون الفكرة جلية و ان تتجلى الغاية و القصد مهما كان مستوى الايحاء و شكل البوح ، و حينما يتحقق القرب الجماهيري الاستثنائي مع محافظة على تقنيات و عناصر فنية عالية و عميقة حينها تتحقق لغة

ثرية واسعة بسعة الانسانية ، و بتحقيق مستويات عالية من التفنن و العمق الجمالي تتحقق لغة ساحرة عظيمة هي ميزة اللغة العالمية كما هو واضح .

اللغة القريبة لغة عالية فنيا و جماليا بتوظيفات واضحة و تجليات جمالية رفيعة ، محورها الرسالية ، على مستوى الجمال و القضية الانسانية و تطلعاتها ، و نجد ذلك حاضرا في قصيدة (كان يا ما كان) في قصيدة الشاعرة جميلة عطوي . فبعد التوظيف العالي و التعبيرية الظاهرة في عنوان القصيدة (كان يا ما كان) و نقل القارئ الى عالم واضح و مشرق من الاستحضارات و النقاط المعنوية الحميمة و الاليفة ، تقول الشاعرة:

)قال الراوي

كان ياما كان..

مدينة للعتمة

يحكمها الغربان...

فيها تعثّر الفجر

بين الثنايا(

هنا تشخيص وتوثيق من قبل الراوي الوضع المأساوي للواقع ، بلغة رمزية و ايحائية قريبة ، كبيرة البوح ، و توظيف لمفردات ظاهرة في ايحاءاتها (فالمدينة و العتمة و الغربان و الفجر) تنقل القارئ الى تصورات قريبة تحاكي ما يعيش من وضع سياسي و اجتماعي ، حينما يكون التحكم لغربان بعيدين عن الحضارة و الحرية و الامل .ثم تشرع الشاعرة ببيان صوت مطالب بالخلاص و ينشد مستقبلا افضل

)وكاد يضيع منه الطريق

فاعتلى كثيب الحكايا

يستجلي الحقيقة

ينادي كل رفيق

وعلى شعاع الأمل

سبك حصون المرايا

ليلتقط النور....

به يخفف العتمة

يجلي إحساس الضيق(

فتحضر كلمة (كاد) لتبين ان الامل موجود ولم يحل الخراب العريض في الارض ، يرى شعاع الامل و يلتقط النور ، يخفف العتمة و يجلي احساس الضيق . لغة قريبة لا تعمد الى التأجل و لا التعقيد تبوح بايحاء عذب ، بمجازات شعرية واضحة و قريبة . ثم تقدم الشاعرة شرحا لوعورة طريق الخلاص و تعثر الفجر و خفوت النور و الامل:

)بدت له أطياف مكبلة

والضوء بين السبايا

يرمى في جحر عميق...

و قد ألبسوه ثوب الرزايا

يميت فيه البريق(..

الاطياف المكبلة ، و البريق يموت بما البسوه من رزايا ، في عرض اخر للواقع المرير و سلبها نعمة النور و اشعة الامل ، ثم تنظر الى الخلاص المنبثق وسط المأساة انه الشهادة فهي السبيل لأجل الحياة الافضل رغم السواد:

)وعلى بساط النوايا

ارتمى الفجر ..غامر..

يخلص النور...

يركبه ظهر أقوى المطايا

تدوس السواد..

فيضحي شظايا..

وتعلق القناديل ..نجوما..

تنير الكون ..تحفزه...

أن يستفيق

ادحر نعيق الغربان...

أعد لمدينتك الأمان..

وعش حرا طليقا(

فنجد ان النوايا ترتمي على الفجر و صوت الحرية ، لتحرر النور و آمال المقهورين ، فيكون شهداء الفجر و الثورة هم القناديل التي تنير الطريق . انها صوت سماوي للمدينة و الكون ان

يستفيق و ان يدحر غربان الشر و اعداء الانسان و الحضارة و يعيد الامان و الحرية و البهجة .

حينما يكون الالم شديدا و تكون الوطأة كبيرة و الجرح كبيرا ، حينها يكون الادب المتعالي و النخبوي في حرج ، فتنبثق من رحمه النقية صوت صريح ينادي بالخلاص ، في لغة قريبة، في اشكال و اساليب مختلفة ، و هي في وجودها الواسع الطيف و الساحر تكون في غاية الصعوبة تتطلب قدرات كبيرة لا تتوفر الا نادرا لكاتب حققت له مهارته الفنية و الجمالية القدرة على هذا الشكل الصعب من اللغة.

النص

كان ياما كان

قال الراوي..

كان ياما كان..

مدينة للعتمة

يحكمها الغربان...

فيها تعثّر الفجر

بين الثنايا...

وكاد يضيع منه الطريق

فاعتلى كثيب الحكايا

يستجلي الحقيقة

ينادي كل رفيق...

وعلى شعاع الأمل

سبك حصون المرايا

ليلتقط النور....

به يخفف العتمة

يجلي إحساس الضيق...

بدت له أطياف مكبلة

والضوء بين السبايا

يرمى في جحر عميق...

و قد ألبسوه ثوب الرزايا

يميت فيه البريق..

يا لها من بلايا

تؤذي الفؤاد الرقيق...

وعلى بساط النوايا

ارتمى الفجر ..غامر..

يخلص النور...

يركبه ظهر أقوى المطايا

تدوس السواد..

فيضحي شظايا..

وتعلق القناديل ..نجوما..

تنير الكون ..تحفزه...

أن يستفيق....

ادحر نعيق الغربان...

أعد لمدينتك الأمان..

وعش حرا طليقا..

جميلة عطوي

الخلاصات النقدية

قد يرى البعض ان النقد نظرية و تطبيق الا ان النقد التعبيري المنطلق من النص نحو النظرية لا يرى نظرية لتطبق و انما يرى نقد عمليا يؤدي الى استنتاجات و خلاصات لذلك نرى ان نسمي تلك المستخلصات و الاستنتاجات بخلاصات نقدية لانها مستفادة من النقد العملي و استقراء لما تحقق من انظمة فيه.

نحو علم نقد تجريبي

ربما يمكننا القول – في وقتنا هذا و بفضل الارث النقدي الكبير الذي انتج خلال العقود الاخير – بوجوب ظهور النقد الادبي العربي بمظاهر تطبيقية ثابتة ، بمعنى ان تكون الابحاث النقدية ذات شكل علمي ثابت وغير خاضع للفردية ، يقول (وندل هارز 1990) (النقد ليس موضة ، ولقد ابدل بنظريات ادبية في معظم الجامعات ، الادب الذي يكتب صار يركز على نماذج ثابتة . (1) و لا يحتاج هكذا امر مهم الا لخطوة الى الامام في اجراء مراجعة و فحص و تصنيف و تدقيق لما انتج من نقد ، يقول (احمد علي محمد 2007) (إن الممارسات النقدية التحليلية أو التطبيقية لا تزال في كثير من الأحيان أسيرة المناهج الغربية من نفسانية و بنيوية و تفكيكية ، إذ أمضينا وقتاً طويلاً و نحن عاكفون على مدارسة النصوص الأدبية و لا سيما القديمة منها بإحدى طريقتين : إما الاعتماد على مفرزات النقد الغربي ، و إما تقديم قراءات ذوقية متحللة من أي تحديد منهجي ، و الواقع أن تلك الممارسات لا ينقصها سوى المراجعة العقلية الفاحصة ، و قد آن الأوان لإجراء مثل تلك المراجعة ، بمعنى لا بد من تقويم تلك الممارسات لبيان محصولها الفني و الفكري (2). هكذا مراجعة تجعل من نقد النقد ضرورة ملحة لأجل تطوير النظرية الادبية و ليس امرا تكميليا كما قد يعتقد.

لا بد لعمل ادبي رصين ان يستند الى فكر و فلسفة عميقة و واقعية بغض النظر عن البحث في مقومات و عناصر الشيء الجميل الخارجي ، او ماهية الاستجابة الجمالية الحاصلة في نفوسنا تجاه الشيء الجميل ، فان هناك امورا تبلغ حدا من الوضوح يمكن من اعتبارها مستندا عقلائيا معتبرا.

الامر الاول : ان لدى النوع البشري بجميع انتماءاتهم و تصنيفاتهم تمييزا وجدانيا اجماليا للجميل عن غيره ، على الاقل بالاتفاق على جمالية الاشياء عالية الجمالية ، و في الواقع هذا الامر يوجه تساؤلات محرجة لفكرة نسبية الجمال .

الامر الثاني : رجوع الاستجابة الجمالية الى انظمة و مكونات شعورية و فسلجية موحدة لدى البشر رغم الاختلاف و التنوع الكبير في الاشياء الجميلة ، و يمكن فهم العملية فسلجيا بتكون عملية التذوق من عناصر حسية و عناصر ذهنية تتفاعل في مستوى تحليلي اعلى في مركز للتذوق في الدماغ ، ومن هنا يمكن فهم عملية التذوق الحسي للاطعمة على انها جزء من نظام او جهاز تذوق عام يشمل عملية تذوق للحسيات و الذهنيات .يقول (ماجد محمد حسن 2004) (أن التجربة الأساسية في مجال الجمال هي التجربة الحسية، لذلك يرى البعض أن الإدراك الجمالي هو في جوهره حدس، وليس تصوراً، وتقوم طبيعة الحساسية على بعد الاستقبال، بمعنى أن الإدراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة (3)

الامر الثالث : بروز عناصر مدركة في العمل الجميل تحظى بقبول عام على انها عناصر جمالية كالاثارة و الادهاش و الابهار و التمكن من تمييز عناصر للفنية تمكن من تحقيق التعريف ، و لا ريب ان نظرية التعريف مقومة للبحث الجمالي و النقدي بحيث ان عدم وضوح التعريف و الاختلاف فيه يعد ازمة فيهما .

ان الشرعية التي حظيت بها الاعمال الفنية الغير مألوفة ، ما كانت تحصل لولا تجاوز الفهم العام المألوف للجميل ، و انما كان الاعتماد في تلك الشرعية على الاحساس الذوقي لجمالية تلك الاعمال ، و التي دفعت بالنقد و النظرية الجمالية الى تفسير تلك المظاهر الجميلة غير المألوفة ، و في ضوء هذا الفهم ، يكون واجب النقد ليس فقط بيان مظاهر الجمال في الاشياء الجميلة المتفق عليها .، و انما اعطاء تفسير لمظاهر الجمال في الاشياء الجميلة غير المألوفة ، بمعنى اخر ان النقد هو جسر العبور للوعي و التفكير العام بما يخص فكرة الجمال . يقول ماجد محمد (فما تدركه الحساسية، باعتباره حقيقياً تدركه على هذا النحو حتى حين يراه العقل ليس حقيقياً، وعلى هذا فأن مبادئ وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الجمال، وهدف الجمال هو بلوغ كمال الإدراك الحسي(4) ان هكذا فهم لعملية تحسس الجمال و عملية تفسيره ستساعد كثيرا جدا في تطوير الذائقة العامة و القدرة على تحسس الجمالي ، و ايضا ستساعد و بقوة على تطور فكرة الجميل في الوعي الانساني.

ان فكرة الاعتماد على معرفة تجريبية في ادراك الجميل تنطلق من فكرة ان الاحساس بالجميل اعمق و اوسع و اكثر تطورا من الادراك العقلي و تحليله ، بمعنى اخر انها تستند الى فكرة ان ادراك الجمال ليس من وظيفة التفكير و لا التحليل و انما هي من مجال اخر منفصل . يقول هربرت ماركيوز " أن النهج الجمالي يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل. وإنه في إدخاله هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة، فإنه يتجه الى تحرير الحواس والتي بدلاً من أن تدمر الحضارة، فإنها تقدم لها قاعدة أشد إحكاماً وتزيد الى حد بعيد من ممكناتها (5) " .

ان فكرة النقد التجريبي تنطلق من معاملة النصوص كظواهر انسانية و ليست مجرد اعمال فكر و استجابة لمتطلبات ، و انما هي عمل انساني عالي المستوى متحرر من الزمان و المكان وان كان في مادته و موضوعه و محتواه تأثيرات لهما . من هنا يكون واجبا لأجل تحقيق نظرية ادبية اصيلة الانطلاق من النص و ليس الانطلاق اليه يقول (احمد علي محمد (إننا في النقد العربي بحاجة إلى التجريب النقدي ، ولا أعني بالتجريب تجريب الأدوات المنهجية المأخوذة عن الغربيين

أو غير الغربيين ، بل أعني أن تكون هنالك ممارسات تجريبية تنطلق من النص الأدبي متفهمة سماته الفريدة و علاماته الفارقة)(6(

من كل ما تقدم و بالخصوص ما اشرنا اليه من وضوح و تميز الادراك الجمالي و عناصر الجمال الخارجية و الاستجابة الجمالية الداخلية ، يكون بالإمكان بلوغ درجة مقبولة من المنهجية المستوعبة للأبداع ، المعتمدة على حقائق مستخلصة بشكل علمي تجريبي من الاعمال الفنية ، لأجل تحقيق نظرية ادب عربية اصيلة يقول احمد علي محمد (لقد تردد عند النقاد أن تراجع النقد التطبيقي العربي الحديث كان بسبب افتقار الممارسات النقدية الحالية إلى نظرية أدبية أو نقدية ، و السؤال من أين تنشأ مثل هذه النظرية ؟ صحيح أن الفكر يوجد النظرية ، و يوجد المنهج ، غير أن الممارسات التجريبية هي التي تؤسس الفكر و تكتشف النظريات ، و لا أدري كيف نريد بلوغ النظرية من دون تجريب ، و من دون ممارسة نقدية تستهدف اكتشاف الظواهر الفنية و معالجتها بأسلوب نابع من صميمها و من طبيعتها ؟((7(

المصادر

1- http://www.textetc.com/criticism.html

2- د احمد علي محمد – في النقد التجريبي

http://ouruba.alwehda.gov.sy/__archives.asp?FileName=44
111242920071203083651

-3ماجد محمد حسن التذوق الجمال

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=28470

-4المصدر السابق

-5المصدر السابق

-6د احمد علي محمد – في النقد التجريبي

-7المصدر السابق

نحو علم نقد استقرائي

لقد بلغ التباين الذوقي و التقييمي و الرؤيوي للاعمال الادبية و الفنية عموما حدا ما عاد معه بالامكان العثور على معايير فنية و جمالية موحدة ، نحن لا نتحدث هنا عن عامة المتلقين و انما نتحدث عن المهتمين و الدارسين للفنون . ان الاجيالية و المدرسية لا تقدم تبريرا جيدا لهذا التشظي ، و الذي بلغ حد الفوضى احيانا.

ان الخطر في هكذا وضع يكمن في حالة عدم تبين المظاهر الجمالية للفنون ، بحيث يحصل خلط و يصير الاعتماد في التقييم على اجتهادات فردية و ميول نفسية قد لا تمت للواقع الجمالي بصلة ،و قد يحصل اخفاق في تعيين الجميل و الابداعي و تمييزه عن غيره.

ان الحل الحقيقي لهكذا معضلة هو بلوغ النقد درجة من العلمية ، و الكف عن النزول من النظرية الى المصاديق ، و استبدال ذلك بنقد تطبيقي استقرائي ينطلق من الاعمال و المصاديق ، و من خلال ذلك يتم تكوين القواعد و القوانين في عملية ادراك و تشخيص المظاهر الفنية و الجمالية . ان الدعوة الى علم نقد استقرائي لها مبرراتها الكافية و الجوهرية ،كما ان ادخال

الاستقرائية في النقد الفني هو ضرورة ملحة في ظل الاتساع الكبير لمجال الابداع ، و حقيقية معيارية الاستقراء لما يبدو ظاهرا ان الفن هو ظاهر انسانية و ليس انجازا تجاوبيا مع الخارج.

ان النقد الاستقرائي يتخلى بالكلية عن فكرة التسليم للعنصر الجمالي المدعى و اعتباره معيارا ، و يكون مستنده الحقيقي معارف استقرائية لا تقبل الخطا ولا الابتعاد عن الواقع.

ان فكرة النقد الاستقرائي تنطلق من الايمان بالمبدع ، فانه يتعامل مع العمل الفني كظاهرة و ليس انجازا يسعى نحو تحقيق فرضيات و نظريات و افكار ، و يتعامل مع العمل الفني كظاهرة انسانية و ما يتحقق به من جماليانت كظواهر انسانية ، و انجازات مميزة معرفية و تطورية ، لا تتصف بالسكون بل بالتطور ، و لا يكون الدافع نحو مطالب فكرية وانتقادات تجديدية وانما يكون التطور طبيعي ناتج من ذات الاعمال .و انا نلاحظ ان التطورات التاريخية في الفن انما حصلت بانجازات عبقرية تجاوزت الموجود من نظريات و مطالب نقدية ، و ان السبب الحقيقي لتلكؤ الفن هو القيم و معاير فوقية تحضى بالتسليم و تعد هي العناصر الجمالية من دون استقراء او اثبت ، فبدل دفع الفن نحو تحقيق مطالب النقد ، و متابعهتا ، فان النقد الاستقرائي دعوة الى اتجاه معاكس ، يكون فيه النقد هو الملاحق و التابع للاعمال الفنية . و مسالة احراز المعرفة الحقائقية و عدم التوهم و التكلف و الادعاء تضمن بالاستقراء الذي يرتكز عليه هكذا نقد.

لا ريب ان الاستقراء هو المحور الحقيقي للمعارف العلمية ، و ان النظريات لا يمكن ان تتصف بالواقعية و المصداقية مال لم يكن لها وجود و تمثيل جزئي جيد في الخارج و المجال الواقعي للنظرية ، فلا يكفي الادعاء في مجال العلوم.

الية النقد الاستقرائي يمكن تحقيقها بصور متعددة ، و حسب ما هو معمول به في العلوم التطبيقية ، الا ان الاساس و الجوهر هو الاعتماد بالكلية على الاستقراء ، و الذي يعني محورية المصاديق و صفاتها و ما يستحصل منها من قواعد.

ان عملية الابداع عملية حرة ، و لا يمكن تكبيلها بفرضيات و نظريات ، تفرض و تعتبر مسلمة و اساسا للتذوق و المعرفة ، رغم انها لم تحظ باثبات و لا دليل غير الفرضية ، بمعنى اخر ان النقد ما لم يعتمد على الاستقراء فان معارفه تبقى معارف فرضية ، و هذا هو السبب الحقيقي في التغيرات السريعة في القيم الجمالية و المتطلبات الابداعية في النقد الفني ، اما لو اعتمد الاستقرار بحيث لا يتم التسليم للفريضة الا باثبات مصداقيتها من خلال الاستقراء ، فانه سيكون لدينا مجال حقائقي يتصف بدرجة عالية من الواقعية.

يكون دائما التعامل مع الاعمال الادبية مهما كان حجمها و عددها بكونها ظواهر ، و العناصر الجمالية تعامل كظواهر لا يتم الاذعان لاي معرفة عنها الا بمصدق استقرائي.

في اللغة المتوهجة

لقد بات راسخا عند المشتغلين في الفنون الادبية شكل فني من اشكال اللغة هو اللغة المتوهجة . و رغم الحضور القوي لهذه اللغة في الشعر المعاصر ، الا ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و القراءة المتعددة كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لاجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه

ربما المتابع للكتابات الادبية المعاصرة يرى ميلا نحو البوح و تراجعا في التوهج اللغوي ، طبعا هذا الامر مفهوم جدا ، و كان لاسباب اولها ما تمر به المنطقة العربية من هجمة اجتماعية و سياسية و تغيرات و اختراقات تستنهض الهمم و تدعو الى البوح و الصوت الجهوري الخطابي

، لكن هناك عامل اخر هو تاخر النقد تجاه اللغة المتوهجة ، و عدها لغة المثقفين و النخبة ، من دون تقديم نظرية متكاملة عنها ، تمكن من تطوير المتلقي العادي ، و توسع جماهيرية هذه اللغة ، التي هي بحق من اعظم انجازات الانسانية في عصر الحداثة .خصوصا بعد ظاهرة العزلة الجماهيرية للنصوص الادبية مما ادى الى تراجع في نتاجات اللغة المتوهجة.

لقد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها هو لغة الهذيان و الانثيالات و اللغة التجريدية و الغامضة ، و الامر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التداولية و التعاونية ، و يمكن تحقيق الادهاش و التكثيف مع تحقيق مقدارعال ايضا من الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورية من مقومات الابداع فيها.

لقد بينا في مقالات سابقة ان الابداع اللغوي قائم على ثلاث ركائز ثابتة هي الشعرية و الجمالية و الرسالية ، تحقيق مقادير عالية في تلك الجهات يحقق لغة فنية ابداعية متميزة ، و تحقييق شكل معين من الشعرية و الجمالية يحقق شكل اللغة المتوهجة.

الشعرية تبرز في مجال المجاز و الخيال و الموسيقى و الصورة ، اما المجاز فان المجاز العالي اي الانزياح الكلي في جميع المكونات و ليس الاقتصار على المجاز المفرداتي من صفات اللغة المتوهجة . و اما الخيال فان خيال اللغة المتوهجة يكون بالعيش في لغة الحلم و ليس تحقيق لغة الحلم فقط ،و اما الموسيقى فانها تحقق الموسيقى العميقة و تناغم النقاط الموسيقية العميقة .و اما الصورة فهي صور الكلمات السريعة ، و نقصد بها تحقيق لاالفة تجاورية بين الكلمات تفوق سرعة البناء التلقياتي و المنطقية النحوية و اللغة فائقة السرعة هي من اهم مميزات اللغة المتوهجة .

اما الجمالية فعناصرها التصوير و التجربة و الاستجابة الشعورية ، اما التصوير فالكم الصوري تعددي في اللغة المتوهجة اي انه نص مفتوح على قراءات متعددة ، و اما الكيف الصوري فهو ايحائي و اما المحتوى الصوري فقد بينا انه من اعلي مستويات الاالفة و اللامنطقية الى تصل حد التجريد احيانا . و اما التجربة ، فالكم التجربي تحلياتي يكون للذات و التجربة حضور و ظهور و هذا صفة للغة القوية عموما و منها اللغة المتوهجة ، و اما كيف التجربة فانه وسائطي لامباشر يحتاج الى اعمال ادوات التلقي حتى يصل الى الابداع القراءاتي و اكمال الفهم بمعونة المتلقي و هذا في الحقيقة من مميزات النص المفتوح الذي يصبح فيه القارئ مبدعا و ليس متليقا فقط وهذا الفهم المعاصر جوهري جدا في تطور الفكرة الانسانية عن اللغة الفنية ، و اما محتوى التجربة فهو ينزع نحو المعاناة الجمعية و العميقة نحو الاممية و الانسانية و الكونية مبتعدا عن الشخصنة.

و في ما يخص الاستجابة الشعورية فمن الواضح ان اللغة الايحائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة للغة المتوهجة ، انها لذة من الاعماق وهذا لا يمنع من لغة متوهجة خطابية.

واخيرا الرسالية ، فان رسالية العمل الفني تكمن في الرسالية الجمالية و الرسالية الجماهيرية . و الرسالية الجمالية تتحق بتقديم نموذج عالي المستوى من الفنية و التقنية ، حتى يتوج بالتجديد اللغوي ولا توجد لغة نعرفها الى الان تقبل التجديد و التجريب القصدي الابداعي كاللغة المتوهجة لذلك نرى بوضوح تسارع و تكاثر و تشعب اساليب اللغة المتوهجة ، و اما الرسالية الجماهيرية ، فان تحمل المعاناة الانسانية و تمثل الامة و النوع جزء مهم من الرسالية ، و اما التداولية فانها ايضا من المطالب الجماهيرية ، الا ان ذلك لا يعني التنازل عن المستويات العالية للكتابة لاجل التوصيل الى جميع الشرائح ، فان هذا ليس امرا معقولا ، بل ولم يكن يوما مطلبا فنيا على مدى العصور ، لكن في زمنا الحاضر الذي تتداخل المعاناة و تتعاظم فان الواجب

على المؤسسات الانسانية و الدولية من تطوير القارئ و المتلقي و اشاعة الثقافة بدل مطالبة الادب بان يكون بلغة حياتية يومية و خطابية طاغية ، اي بدل ان نجر اللغة نحو عالم الابتذال فالافضل ان نحلق معها في سماء الابداع ، و من المهم ارجاع هيبة الكتابة و دورها القيادي في المجتمع و ازالة جميع حجب العزلة المفتعلة بين الكاتب و القارئ بل بين الابداع و الناس عموما ، و التي تبدو احيانا مفتعلة.

لا تكمن اهمية اللغة المتوهجة في انها لغة فنية جديدة و متطورة ، بل لانها تمثل انجازا انسانيا حضاريا يواكب التشكل العالمي للانسان العالمي ، المتجاوز للحدود المكانية ، لذلك اذا ما بقي النقد المحلي متاخرا فان التبعية ستكون هي النتيجة الحتمية ، وهذا سيؤدي الى صياغة ثقافة و رؤية تابعة الى ما ينتج في الخارج ، فلا بد من الانطلاق من خلال المصاديق و الجزئيات للتعامل مع النظريات العامة ، فانه العمل الحقيقي الذي يجعل الثقافة المحلية محصنة و فاعلة في صياغة ثقافة عالمية ملائمة.

نحو النقد التجلياتي

من الظاهر جدا ان فترة ما قبل الحداثة تميزت ببلوغ الجمالية الادبية فيها درجات عالية من التشخيصية لعناصر جماليات الادب الكلاسيكي ، حتى ان درجات التوقع الانتاجي و التجريبي صار امرا راسخا في مجال التحليل الجمالي لتلك الاعمال ، و حقق البحث التحليلي درجات تفصيلية للمصطلاحات العامة و الخاصة و الكلية و الفرعية و مراتب المفاهيم و صور التراكيب و خصوصا في علم البلاغة.

و من الظاهر ايضا عدم تحقق مثل هذا المنجز في جماليات الادب الحداثوي و ما بعد الحداثوي ، طبعا و لحقيقة ظهور منجز ابداعي متميز لهذه الفترة يعطي ملامح واضحة لها ، الا ان العوز و الافتقار الى المصطلح العلمي ناتج عن قصور في الادواة النقدية ، حتى الاستعانة بعلوم اخرى

كالالسنية لم يفلح بتقديم التصورات الناضجة ، و سبب عدم الاستيعاب هذا لا يخفى على الكثيرين وهو منهج التلقي المدرسي لمنهاج النقد الغربية الارتجالية و المتشعبة ، بمعنى اخر ان تاثر العقلية الغربية بوطأة العلم و البرمجة ادى الى ظهور نزعة من التسلط و التحكم و الانطلاق من نقطة خارجة عن دائرة الابداع الادبي متجهة نحوه باعتباره مادة لها ، ان الابداع في مناهج النقد الادبي الحديث لا يفهم الا كمادة و حالات فردية لاحكام و قوالب جاهزة . لذلك هي دائما تصطدم بالفشل و العجز و الوهم احيانا ، ان افضل صفة يمكن ان يوصف بها النقد الحديث هي عدم الاصالة ، و نقصد بذلك النقد الغربي بالاساس ، انه ابن اعرج لنظريات العلم المادي المتسلطة.

ما كان مطلوبا من النقد الادبي هو الانطلاق من علم الجمال و ليس من علوم اخرى ، نعم الاب الحقيقي و الشرعي للنقد الادبي الاصيل هو علم الجمال ، و كل قصور في هذا الفهم او في جانب الجماليات الاصلية و الفرعية يولد نقدا ادبيا عاجزا ، ان ما هو مطلوب من النقد هو الثورة على النقد ، التحرر من قيود العلمية المادية ، ما هو مطلوب علمية جمالية ، علمية الادب الحقيقية.

لقد ادى الخلط بين الخصائص الجمالية للمادة الفنية و خصائص المادة نفسها ، الى تصور امكانية تحديد العناصر الجمالية لتلك الاعمال الفنية بتلك المادة ، لكن الامر ليس كذلك ، ولا يقال ان ذلك يعني البحث عن عناصر جمالية ليست مادية ، و الجواب ان هذا صحيح في جزء كبير منه ، فان ابداعات ما بعد العولمة والاعمال التجلياتية اثبتت وجود عناصر جمالية تتجاوز المادة ، عوامل مشتركاتية بين الفنون ، ولو ان النقد الادب اقترب اكثر من العلمية الجمالية لكان بامكانه ان يتلمس الخطوط العريضة لتلك العناصر الجمالية ، الا انه و للاسف اخذ يتقلب في احضان العلوم المادية الخاصة بتلك المواد ، ولو استمر ذلك النهج المعتمد على العلوم المادية فانا سننتهي الى نقد فني مليء بالمصطلاح الفيزيائية و الكيميائية و الرياضية ، مع افتقار حقيقي في تشخيص العناصر الجمالية . اما النقد التجلياتي النابع من العلمية الجمالية

، فانه سيحقق انجازا جماليا و تشخيصا لعناصر الجمال في الاعمال الفنية ، سواء كان على مستوى الجنسية (كالشعرية و السردية و الموسيقية و الرسمية و غيرها) او على مستوى الجمالية بعناصرها الايحائية و التلقياتية و القصدية و التجرباتية.

نعم التناول التجلياتي للاعمال الجميلة هو الحل الحقيقي لمشكلة العوز الاصطلاحي العلمي للنقد الفني ، و العلمية التي تتحقق بالمنهج التجلياتي علمية جمالية اصيلة ، و ليست علمية تابعة لعلوم اخرى متعلقة بمادة الفن . لا بد من التاكيد و كثيرا على ان العمل الفني بمادته له تناول علمي من جهتين ، علم مختص بمادته و علم مختص بجمالها ، الخلط الذي حصل في عصر الحداثة بين العلمين ادى الى مزلق خطير اوصل النقد الفني الى طريق مسدود.

نعم تابعية النقد الفني لعلوم المادة ادى الى فقدان القدرة على تشخيص العناصر الجمالية بشكل واضحة ، طبعا من التجني القول بعدم قدرته على الاشارة و التلميح و الايحاء ، لان ذلك كلام فارغ ، ما نقصده هو عدم قدرته لبلوغ العلمية المناسبة في المصطلح ، فكانت اكثر اطروحاته و مبتكراته و مصطلحاته فضفاضة وغير مشخصة ، فصار النقد عبارة عن ممارسة يحتكرها المادياتون اكثر من الجماليين .او انها غرق في التعبيرية ، بمعنى اخر ان المنهج التجلياتي للنقد الفني هو دعوة نحو النقد الجمالي و ليس النقد المادي او التعبيري.

ان الفهم التجلياتي للجماليات هو المدخل الحقيقي و الواضح نحو علم جمال فني ادبي او غيره ، نحو نقد علمي جمالي و ليس مادياتي ، انه تاسيس لاكاديمية الجمال و ليس اكاديمية المادة ، انه مقدمة علم الجمالية و ليس علم المادة.

لقد بينا في مقالات سابقة ان هناك تميز بين جمالية العمل الفني و فنيته كالشعرية للشعر مثلا ، فجمالية الشعر غير الشعرية ، كما ان كليهما غير خصائص اللغة الماداتية المعرفية .، العلوم المادية المختصة باللغة مختصة بالاساس في الجهة الاخير اي الخصائص المادية للغة.

لقد ساد فهم لاواقعي ادى الى ابتعاد النقد عن مكانته الحقيقية ، و هي الاتجاه نحو لا نمطية الكتابة ، وهذا وهم ، اذن ان النمطية متاصلة في الموجودات ، بمعنى انه ليس هناك من وجود الا وله نمطية ، نعم قد تتعدد صور النمطية للموجود المعين و قد تبلغ حد غير محصور او لا متناهي الا انه يبقى له نمطية . ان هدم الايمان بالمشترك الجمالي و اعلاء فكرة اللانمطية ادى الى ظهور طرفين لاواقعيين من الاتجاهات النقيدية ، التجاه المادي و الاتجاه التعبيري ، فبينما غرق الاول في قواعد العلوم اللاجمالية ، غرق الثاني في الفردية و التاملية و الخطابية و العاطفية ، و في الواقع كلما تجد نقدا مليئا بتلك المظاهر فاعلم انك اما نقد لاعلمي .ان اساس الفهم التجلياتي للجمالي هو تشخيص المشتركات الجمالية ، ان التجلي هو الظهور المتميز بالمتباينات ، انه تضاؤل المادة امام التجربة انه تلاشي المادة الفنية و فقدانها شخصيتها و كيانتها و منطقيتها و قواعديتها اما تجلي التجربة ، و كلما ازدادت قوة الظهور و ازدادت شدة التباين بين وسائط الظهور و شدة تضاؤل المادة ، كان التجلي اكبر .فمثلا الشعرية وهي عملية البوح الجمالي بالتجربة ، لها صور تشكيلية و تلقياتية و تجرباتية ، كلما ازدادت قوة ظهور التجربة و ازداد تباين الصور التشكيلية و تضاؤل المادة التي تظهر فيها تلك التجربة كان ذلك يعني ان التجربي تتجلي بذاتها و ان التجلي اكبر.

من اهم انجازات النقد الحداثوي هو الاتجاه بالتحليل الفني من العمل وعنصر المشاهدة الى عملية التلقي وهو حق ، ان الجمالية هي عملية ابداعية تلقياتية ، لا يمكن فهم العناصر الجمالية الا في ضوء حقيقة كونها نتاجات لعملية التلقي ، فلا وجود لعناصر جمالية مستقلة بالكلية في ذات العمل الفني ، بل ان العمل الفني خال من الفنية من دون عناصر تلقياتية .. ان هذه الحقيقة تمكننا من تمييز الفوارق العريضة بين النقد الكلاسيكي المرتكز على العناصر الشكلية و النقد الحداثوي و العولماتي المرتكز على العناصر التلقياتية المادية و النقد ما بعد العولماتي اي التجلياتي المرتكز على العناصر التلقياتية التجرباتية التجلياتية ..كما انه مدخل الى (علم النص) بتناول جميع الجهات التي اشرنا اليها في ابحاثنا ، و لقد اشرنا في مقالات سابقة الى مجموعة

عريضة و عامة من العناصر الجمالية التجلياتية ،و سنعمد ان شاء الله في المستقبل الى بيان ملامح كل منها بتفصيل اكبر.

مبادئ الاستجابة الجمالية

كلما اتجه النظر نحو فكرة اعمق و اشمل تخص الفنون كلما استشعر القصور و اللاموضوعية في الاقتصار على مادة فنية واحدة . و في ضوء السعي نحو فكرة جمالية عامة فانه يكون باديا

قصور الاقتصار على احدا لفنون ، كاللغوية مثلا . و ربما يكون من الجائز التساؤل عن انظمة جمالية موحدة للفنون اذا ما كانت الاجابة إيجابية فيما يخص سؤالا يمهد الارضية نحو هكذا فكرة . السؤال هو فرع فكرة ان العامل المشترك بين الفنون هو الاثارة ، اذ يمكن بحث باقي العناصر على انها عناصر اختلاف الا الاثارة فانه لا يمكن الاختلاف في انها عامل مشترك في الفنون باعتبارها اعمال ابداعية . في ضوء ذلك يكون السؤال (هل ان الاثارة التي تحصل لنا ازاء الاعمال الفنية ترجع الى نقاط موحدة في المجال الشعوري و الفكري للإنسان ام انها مختلفة ؟) طبعا الوجدان و العلم بل و الممارسة الخبروية تؤكد محدودية نقاط الشعور و الاثارة فينا ، اذن يصح افتراض رد الاختلاف الخارجي الى مشترك داخلي ، و بذلك يكون لدينا واسط حقيقي يكون كاشفا عن عناصر الجمال الخارجية و نقاط الاستجابة الداخلية ، اذن يصح افتراض وجود ثلاث مجموعات من العناصر المكونة لعملية التذوق الجمالي عناصر العمل الفني ، عناصر الاستجابة الجمالية و عناصر الوسط الجمالي ، و يمكن فهم العملية على ان المجموعة الاولى من المركبات الجميلة و ان الثانية هي مركبات الاستجابة و الثالثة اي عناصر الوسط محفزات من جهة الطرف الخارجي و مستقبلات من جهة الطرف الداخلي . التباين الكبير في المركبات الجميلة ينتهي الى عدد محود ومشترك من المحفزات و التي لها مستقبلات محدودة و عنها مركبات استجابة محدودة ايضا.

من الواضح ان هذا الفهم يشتمل على واقعية ظاهرة مصدقة بالوجدان و العلم ، و يكون البحث في كل من المجالات الثلاث مثمرا دوما و اختصاصي ايضا ، و البحث و الاكتشاف في كل من تلك الجوانب يؤدي الى ثمرة مختلفة . فتطوير المعرفة بالعناصر الجميلة يمكن من قدرة اكبر على اعادة انتاج الجميل ، و التطوير في مجال الاستجابة يمكن من قدرة اكبر على التدخل في تطوير الاستجابة و تشخيص ما هو غير طبيعي ، و التطوير في مجال عناصر الوسط يمكن من انتاج محفزات و مستقبلات اكبر.

بعد وضوح امكانية فكرة المشترك الجمالي ، و رجوع التنوع الظاهري للأشياء الجميلة الى مشتركات في مجال استجابتنا لها و العناصر الوسطية بين كل ذلك . ان اهم و اوضح ظاهرة تشخص القصور في استفادة احكام عامة من البحث المقتصر على مادة فنية واحدة كاللغة او الرسم مثلا ، ان ما يبدو للعيان ان هناك نوع من العمل الفني احادي البعد ، ساكن في البعد الاخر كاللغة الزمانية اللامكانية ، و الرسم المكاني اللازماني ، طبعا الكلام هنا من حيث المادة بذاتها ، لكن لدينا فنون زمكانية كالتمثيل ، فلا ريب جمعها للزماني و المكاني ، و يكون غير محكوم بما يمكن ان يستخلص من الزماني او المكاني المنفرد . السؤال الاهم هنا (هل عملية الاستجابة الجمالية عملية زمانية ام زمكانية ؟) ، طبعا من الظاهر انها زمكانية ، سواء من حيث التحليل للظاهري او من حيث استراجاع المدرك و تخيله ، اذن فمقولة ان اللغة تعكس نظام التفكير تكون في المحك و تعاني حرجا في الاثبات ، و يكون الاصح ان الفنون الزمكانية أي المكاني المتطور في الزمن ، كالتمثيل ، هو الصورة الخارجة الاصدق المقاربة لعملية التفكير والاستجابة الجمالية ، بحيث يمكن تمثيل عملية الادراك بانها صورة متتالية كالشريط السينمائي .

هذا الفهم يمكن ان يكون مدخلا نحو فكرة جمال عرفية وجدانية ، مدعومة بمظاهر فسلجية علمية ، تكون اقرب للواقع و اصدق في تمثيل الاستجابة الجمالية .و لا يبقى العنصر الجمالي متذبذبا بين الشكلي او المعنوي او ما هو داخل العمل الفني او ما خارجه ، و انما تكون لدينا جهات بحث و ميادين تصدق كل فكرة واقعية في مجالها و ان كانت تخالف غيرها ، فيرتفع التناقض فيما كان يعتقد انه متناقض ، لتعدد ابعاد التجربة الجمالية و تجلي ميكانزما للاستجابة الجمالية . هذا المنهج العرفي الجمالي يبين انه لا تناقض بين القول بالجمالية الداخلية و بين القول بالجمالية الخارجية ، بل يؤكد ان تلك النظريات تشامل على مواطن للصحة و يمهد نحو نظام علمي عام و شامل موحد لفكرة الجميل و الجمال.

لقد بات واضحا و بشكل لا يصح انكاره ان الجمالية الفنية المتاحة للانسانية قد مرت بثلاث مراحل واضحة : الاولى مرحلة ما قبل الحداثة ، و الثانية مرحلة الحداثة ، و الثالثة مرحلة ما بعد الحداثة و يمكن ان نسمي الجمالية الاولى بالجمالية الكلاسبكية و الثانية بالجمالية الحداثوية و الثالثة بالجمالية العولماتية . من مميزات الجمالية الكلاسيكية التشبث بالهيئة و المادة و تقدسبهما بينما الجمالية الحداثوية التي تجاوزت جوانب جزئبة من الهيئة بلغة اجناسية لانوعية او لا نمطية ، واهم صور ذلك هو قصيدة النثر اما الجمالية العولناتية اي ما بعد الحداثوية فانها تجاوزت الهيئة بالكلية فظهر لنا النص العابر للاجناس او النص المفتوح. ولو نظرنا الى ان ذلك التطور في الجمالية ، نجده تابع و مرافق للتطور الادراكي العملي و ليس التنظيري ، و من المتصور ان للسعي نحو توحيد الادراكات و الجماليات سيستمر بل ان من الواضح وجود بوادر العمل الفني المتجاوز للمادة اي الذي تتداخل فيه المواد الزمانية كاللغة و المواد المكانية كاالون ، فان من المتوفع انها ستتداخل قي اعمال فنية موحدة ع، ليست فقط عابرة للاجناس بل عابرة للمادة ة هذا ما نسميه العمل الفني اللامادائي (او التجلياتية) و الذي يمثل جماليات ما بعد العولمة . ان الادراك الشيئي اللازماني اللامكاني اللاهياوي و اللامادي يقدم لنا فهما و شرحا للجمالية اللامادتاية العابرة للفنون ، الا انه بسبب سيادة الادراك الزمكاني و وظيفيته فانا بمكن ان نتصور مرور الاعمال اللاماداتية (التجلياتية) في عصر ما بعد العولمة باربع مراحل تكون على شكل اربع صور:

1-التجلياية (اللامادتاية) الوصفية : بان يكون الاستعمال لمادة واحدة ، لكنها تصف وتصور و تستحضر العنصر النماير ماديا.

2-التجلياتية (اللاماداتية) التجاورية : بان يتكون العمل من اكثر من مادة فعلا مع الحفاظ على اتميز كل منها فتتجاور لكن لا تتداخل.

3-التجلياتية (اللامادااتية) التداخلية : بان يحصل اضافة الى تعدد المواد ، تداخلها و ليس فقط تجاورها . فلا تتمايز.

4-التجلياتية (اللاماداتية) االشيئية : و التي يتم فيها تجاوز المادة بالكلية و تتجلى التجربة بذاتها ، اي لا يكون االمادة و الهيئة دالا بل عوامل مساعدة.

مثال على التجلياتية الوصفية : مقطع من عمل تجلياتي وصفي عنوانه تجليات. حقل واسع من الزهور يتجاوز المشهد و الاطار ، في الزاوية البعيدة بئر تغرق في الوحدة ، يتجمع في قعرها المظلم اكوام من العظام و الحلي.

او:

صدور الثائرين جنائن معلقة بالعرش ، تختبئ في فجوات الزمن ، تاركة المكان لكل فناء بهيج.

مثال على التجلياتية التجاورية : مقطع من عمل تجلياتي تجاوري عنوانه انتظارات

http://vimeo.com/m/62745954

او:

وتنزل الرغبة بثيابها الابدية ، محطمة كل فضاء جليدي يغرق في الوهم ، اجل هكذا مفاصلها تأن حنينا الى عالم من الخوف ، و النهاية الباسمة.

اما الشكل الثالث فيمكن تصوره باجتماع قراءة شعري مع مشهد تمثيلي و موسيقى متداخلة واما و الرابع فليس لدي تصور واضح عنه الى الان.

مقدمة في النقد التعبيري

رغم ان علماء اصول الفقه كان لهم السبق في دراسة العلامة و دلالتها الا ان البروز و الظهور كان للغوين الغربيين في ترسيخ علم العلامات ، و مع ان السيميائية اشارت الى محورية العلامة و الدلالة في تحليل الرسالة و النص الا انها بتركيزها على المعنى كمدلول لم تقدم نظرة متقدمة في علم الجمال ، و اخفقت كثيرا في الاجابة عن السؤال المحوري في النقد الفني و الجمالي الملخص في عبارة (لماذا هذا العمل او النص جميل او مدهش ؟) و الامر الاخر الذي لم تتلمس السيميائية غايتها فيه انها نقلت مجال التحليل كله الى عقل المتلقي ، و صارت الدلالة التي عند القارئ و المتلقي هي الحاكم و المشخص و هي بذلك تخفق في رؤية موطن الابداع الحقيقي المتمثل بالنص . و لقد حاولت الاسلوبية التخفيف من هذا الطغيان فاشارات الى مجال دلالة اكثر نوعية و عمومية و كذلك حاولت التقليل من سلطة المعنى و الاتجاه الى مجال مدلولي اوسع . لقد حققت الاسلوبية نجاحا ملحوظا من خلال تشخيصها و معالجتها لاخفاقات المناهج

السيمائية النقدية و خصوصا البنيوية و التفكيكية ، الا انه اضافة الى عدم تقديمها افكارا نظرية او اجرائية في النقد الادبي فانها ايضا عانت من شكل من التطرف في طغيان الشكلانية و النصانية فيها بيناه في مقالات سابقة اهما مقالنا الاسلوبية و ما بعد الاسلوبية.

من خلال الانطلاق من السؤال الاهم في النقد الادبي وهو (لماذا هذه النص مدهش ؟) ، فان المناهج السيميائية و الاسلوبية و رغم تقديمها افكارا اكثر علمية في هذا المجال ، الا انها و لحقيقتها كونها نظريات عامة و شاملة في المعارف الانسانية و انها غير مختصة بالفن و الابداع بل تسعى نحو ترسيخ العلمية ، و لما بيناه ايضا فيما تقدم فانها تعاني من الاشكالات ، و من هنا و بالاستفادة من الموروث النقدي لتلك المناهج الواسعة ، تحققت لدينا رؤية خاصة و دقيقة بخصوص العنصر الاساسي الذي يميز النص الادبي عن غيره ، انها القدرة التعبيرية ، حيث يكون لكل وحدة تركيبية نصية فعل تعبيري مميز يميزها عن وجودها العادي . ما يتناول تلك القدرة التعبيرية و ذلك الفعل التعبيري هو النقد التعبيري.

ان النقد التعبيري اضافة الى كون فكرته تنطلق من رحم الابداع الفني و الادبي و تهتم بالظاهرة الجمالية شخص الخلل الذي عانت منه المناهج المتقدمة ، و التي اضافة الى ما تقدم فانها اعطت محورية طاغية للمعنى كمدلول ، و الحقيقة ان ما يحقق جمالية الادب ليس المعنى و انما دلالة وعلاماتية الوحدة الادبية على الظاهرة الجمالية ، بمعنى آخر ان المدلول الجمالي للعلامة الادبية لا يكون في المعنى و انما يكون في النظام الجمالي الانساني الذي يثر و يدهش . وهنا تكمن ابداعية الادب ، حيث ان القارئ للادب لا يبحث في قراءته له عن مدلول معنوي بالقدر الذي يبحث عن مدلول جمالي يثير .

ان المدلول الجمالي و الذي تلمسنا اشكاله و صوره في مقالاتنا النقدية المتعددة ، يحقق طيفا واسعا و تنوعا كبيرا من الوجود و الطبائع ، فقد يكون شكليا و قد يكون معنويا و قد يكون شعوريا ، و قد يكون في جهة المؤلف او القارئ او النص وهكذا كثير .

من هنا يظهر بجلاء ان القراءة التعبيرية للتعبير الادبي ليس بحثا عن معنى او عن شعور ، و انما عن نظام جمالي قد يكون معنويا كما بينا في مقالاتنا الشابقة في نظام الانثيال و تجلي اللغة و قد يكون انسانيا كما بينا في قصدية المؤلف و رساليته و قد يكون نصيا كما بينا في تعبيرية التراكيب و قاموس الالفاظ و عنوان النص و نحو ذلك و قد يكون في جهة القارئ بما بيناه في القراءة التعبيرية ، و وسط كل ذلك لا يكون دال و لا علامة على ذلك غير الوحدة النصية.

الوحدة النصية اللفظية او الاسنادية او الجملية او الفقراتية او النصية كلها يمكن ان تكون دوال جمالية ، تدل على المدلولات الجمالية . ان فكرة الدلالة الجمالية بالدال الجمالي و المدلول الجمالي تفتح افقا واسعا وجديدا حقا ليس امام الناقد فقط بل اما القارئ و المؤلف و النص نفسه.

قانون الابداع

لقد ادى الخلط الشائع بين الفنية و الجمالية الى تدني في مستويات الابداع . اذ ليس اي منهما هو الابداع ، و رغم اشتراكهما في بعض العناصر الا ان التمييز بينهما مهم جدا لأجل الحفاظ على درجات متطورة من الابداع.

ان الفنية عملية تقنية و صنعة و لها متطلبات معهودة او محافظة و الاقرار بتحقق فنية جديدة يحتاج الى وعي نوعي ، بينما الجمالية ظاهرة انسانية تتميز بالفردية العالية . , اذا استدعى الوجود او الانجاز الجمالي الى احداث تجديد فني فانا نكون اما لغة عبقرية تجديدية.

الابداع ليس الفنية وحدها و لا الجمالية وحدها ، بل هو محصلة تفاعلية بينهما اضافة الى عامل ثالث هو الرسالية . ان العملية الابداعية في حقيقتها تفاعل تشكيلي بين ما يلبي الوعي النوعي اي الفنية و ما يلبي الوعي الفردي اي الجمالية ، ولها شكلان العملية الابداعية القوية و التي يكون فيها تكامل في الجهتين اقصد الجمالية و الفنية و العملية الابداعية الضعيفة و التي يكون فبها اعلاء لاحد الجهتين على حساب الاخرى . وكلا الشكلين موجود ومن الشكل الاول الابداع العالي او قمم الابداع و الذي تبلع فيه الفنية و الجمالية مستويات عالية و كذلك منه الابداع العبقري المحقق للتجديد.

اما الابداع الضعيف فانه شكل من اشكال التطرف و هو اما ان يركز على التقنية و الحرفية مع ضعف الجمالية او يميل نحو التجريب مع ضعف في الفنية.

من الاول مثلا العمل عالي التقنية و غير المحقق للجمالية المعتبرة، وهذ بفعل الانظمة المحافظة قد يكون الواجهة الرسمية و الاكاديمية للفن المعين ، و من الشكال الثاني لغة التجريد المنغلق ، و الذي قد يبلغ درجات من التخلي عن لغوية اللغة حتى نصل الى لغة اللامعنى ، كل ذلك بحجة الجمالية . في الحقيقة بخلاف الفن التشكيلي الذي تكون المجانية و التجريدية متأصلة فيه فان ادعاء تحقيق لغة تجريدية امر يصطدم بكثير من الحقائق الوجدانية.

اذن ليس تغليب الفنية و الانجاز النوعي على الجمالية و الانجاز الفردي صحيحا ولا العكس هو الصحيح ، بل ان من تلك الممارسات ما يخرج بالكلية عن عملية الابداع . الابداع الحق

هو المتجه نحو كمالية في الفنية و الجمالية ، والارفع من ذلك هو الابداع العالي المحقق لمستويات عالية منهما حتى يصل الى العبقرية التجديدية الاصيلة.

بمعنى اخر ان الابداع يتناسب مع مقدار الفنية و الجمالية و الرسالية.

العنصر الاول : الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الاصالة او الى المعاصرة و الاصالة تكون بتوفير المتطلبات المطلوبة او ما نسميه الشرط الفني و الى الاتقان ، و الشرط يشتمل على التعريف و البحث في توفر متطلباته ، و المعاصرة تتناسب مع الابتكار المتمثل بما يتميز به النص من ابداع فني متفرد و الاقناع و هو اخراج العمل الفني بمكوناته الفنية و الابتكارية بصورة متسقة سلسة.

العنصر الثاني الجمالية

الجمالية في أي عمل فني ترجع الى نظام التكامل بين البوح و التجريد.

البوح يرتكز على التعبير و التجربة حيث تتجلى بالرؤية و الموقف و بالاسلوب ومنه العنونة و التصوير و النسيج و بالقاموس اللفظي و المعنوي .التعبير اما مباشر توصيلي او رمزي او ايحائي او تجلياتي ، و التعبير ايضا ينحو الى تجسيد المعاني او التجلي بعملية التوظيف و اعتماد التاريخ

الخارجي ، و ايضا بصناعة تاريخ داخلي للمعنى . فلدينا في محث التعبير اصناف التعبير من توصيلي و رمزي و ايحائي و انظمة التعبير من تجليات و توظيف و تاريخ داخلي.

و التجريد يتحقق بالخيال و الامتاع ، و الخيال اما شكلي بتجلي اللغة من وظيفية (المنطقية) الى لامنطقية (التجريد) الى لاوظيفية (التجريد العالي) او معنوي و هو اما قريب او بعيد او غامض، و الامتاع اما ان يكون باستجابة شعورية ظاهرية (الهزة) او بالاستجابة الشعورية العميقة (الابهار) او بكليهما.

العنصر الثالث : الرسالية

الرسالية مهمة جدا في قيمة العمل الفني ، و التخلي عنها يجعل العمل خاويا و بلا روح . رسالية العمل الفني اما ان تكون بالرسالة الجمالية او الجماهيري ، و الاولى تتناسب مع الرؤية و الابتكار و الثانية تتناسب مع التعاونية أي التركيز على المتلقي و درجة التمثيل للانتماء و الموقف من شخصي او اممي او انساني او كوني.

مواطن الابداع في العمل الفني

لقد ادى الخلط الشائع بين الفنية و الجمالية الى تدني في مستويات الابداع . اذ ليس اي منهما هو الابداع ، و رغم اشتراكهما في بعض العناصر الا ان التمييز بينهما مهم جدا لأجل الحفاظ على درجات متطورة من الابداع.

ان الفنية عملية تقنية و صنعة و لها متطلبات معهودة او محافظة و الاقرار بتحقق فنية جديدة يحتاج الى وعي نوعي ، بينما الجمالية ظاهرة انسانية تتميز بالفردية العالية . , اذا استدعى الوجود او الانجاز الجمالي الى احداث تجديد فني فانّا نكون امام لغة عبقرية تجديدية.

الابداع ليس الفنية وحدها و لا الجمالية وحدها ، بل هو محصلة تفاعلية بينهما اضافة الى عامل ثالث هو الرسالية . ان العملية الابداعية في حقيقتها تفاعل تشكيلي بين ما يلبي الوعي النوعي اي الفنية و ما يلبي الوعي الفردي اي الجمالية ، ولها شكلان العملية الابداعية القوية و التي يكون فيها تكامل في الجهتين اقصد الجمالية و الفنية و العملية الابداعية الضعيفة و التي يكون فبها اعلاء لاحد الجهتين على حساب الاخرى . وكلا الشكلين موجود ومن الشكل الاول الابداع العالي او قمم الابداع و الذي تبلع فيه الفنية و الجمالية مستويات عالية و كذلك منه الابداع العبقري المحقق للتجديد.

اما الابداع الضعيف فانه شكل من اشكال التطرف و هو اما ان يركز على التقنية و الحرفية مع ضعف الجمالية او يميل نحو التجريب مع ضعف في الفنية.

من الاول مثلا العمل عالي التقنية و غير المحقق للجمالية المعتبرة، وهذ بفعل الانظمة المحافظة قد يكون الواجهة الرسمية و الاكاديمية للفن المعين ، و من الشكال الثاني لغة التجريد المنغلق ،

و الذي قد يبلغ درجات من التخلي عن لغوية اللغة حتى نصل الى لغة اللامعنى ، كل ذلك بحجة الجمالية . في الحقيقة بخلاف الفن التشكيلي الذي تكون المجانية و التجريدية متأصلة فيه فان ادعاء تحقيق لغة تجريدية امر يصطدم بكثير من الحقائق الوجدانية.

اذن ليس تغليب الفنية و الانجاز النوعي على الجمالية و الانجاز الفردي صحيحا ولا العكس هو الصحيح ، بل ان من تلك الممارسات ما يخرج بالكلية عن عملية الابداع . الابداع الحق هو المتجه نحو كمالية في الفنية و الجمالية ، والارفع من ذلك هو الابداع العالي المحقق لمستويات عالية منهما حتى يصل الى العبقرية التجديدية الاصيلة.

بمعنى اخر ان الابداع يتناسب مع مقدار الفنية و الجمالية و الرسالية.

العنصر الاول : الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الاصالة او الى المعاصرة و الاصالة تكون بتوفير المتطلبات المطلوبة او ما نسميه الشرط الفني و الى الاتقان ، و الشرط يشتمل على التعريف و البحث في توفر متطلباته ، و المعاصرة تتناسب مع الابتكار المتمثل بما يتميز به النص من ابداع فني متفرد و الاقناع و هو اخراج العمل الفني بمكوناته الفنية و الابتكارية بصورة متسقة سلسة.

العنصر الثاني الجمالية

الجمالية في أي عمل فني ترجع الى نظام التكامل بين البوح و التجريد.

البوح يرتكز على التعبير و التجربة حيث تتجلى بالرؤية و الموقف و بالاسلوب ومنه العنونة و التصوير و النسيج و بالقاموس اللفظي و المعنوي .التعبير اما مباشر توصيلي او رمزي او ايحائي او تجلياتي ، و التعبير ايضا ينحو الى تجسيد المعاني او التجلي بعملية التوظيف و اعتماد التاريخ الخارجي ، و ايضا بصناعة تاريخ داخلي للمعنى . فلدينا في مبحث التعبير اصناف التعبير من توصيلي و رمزي و ايحائي و انظمة التعبير من تجليات و توظيف و تاريخ داخلي.

و التجريد يتحقق بالخيال و الامتاع ، و الخيال اما شكلي بتجلي اللغة من وظيفية (المنطقية) الى لامنطقية (التجريد) الى لاوظيفية (التجريد العالي) او معنوي و هو اما قريب او بعيد او غامض، و الامتاع اما ان يكون باستجابة شعورية ظاهرية (الهزة) او بالاستجابة الشعورية العميقة (الابهار) او بكليهما.

العنصر الثالث : الرسالية

الرسالية مهمة جدا في قيمة العمل الفني ، و التخلي عنها يجعل العمل خاويا و بلا روح . رسالية العمل الفني اما ان تكون بالرسالة الجمالية او الجماهيري ، و الاولى تتناسب مع الرؤية و الابتكار و الثانية تتناسب مع التعاونية أي التركيز على المتلقي و درجة التمثيل للانتماء و الموقف من شخصي او امي او انساني او كوني.

لقد بات راسخا عند المشتغلين في الفنون الادبية شكل فني من اشكال اللغة هو اللغة المتوهجة . و رغم الحضور القوي لهذه اللغة في الشعر المعاصر ، الا ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و القراءة المتعددة كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لاجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه

ربما المتابع للكتابات الادبية المعاصرة يرى ميلا نحو البوح و تراجعا في التوهج اللغوي ، طبعا هذا الامر مفهوم جدا ، و كان لاسباب اولها ما تمر به المنطقة العربية من هجمة اجتماعية و سياسية و تغيرات و اختراقات تستنهض الهمم و تدعو الى البوح و الصوت الجهوري الخطابي ، لكن هناك عامل اخر هو تاخر النقد تجاه اللغة المتوهجة ، و عدها لغة المثقفين و النخبة ، من دون تقديم نظرية متكاملة عنها ، تمكن من تطوير المتلقي العادي ، و توسع جماهيرية هذه اللغة ، التي هي بحق من اعظم انجازات الانسانية في عصر الحداثة .خصوصا بعد ظاهرة العزلة الجماهيرية للنصوص الادبية مما ادى الى تراجع في نتاجات اللغة المتوهجة.

لقد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها هو لغة الهذيان و الانثيالات و اللغة التجريدية و الغامضة ، و الامر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التداولية و التعاونية ، و يمكن تحقيق الادهاش و التكثيف مع تحقيق مقدارعال ايضا من الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورية من مقومات الابداع فيها.

لقد بينا في مقالات سابقة ان الابداع اللغوي قائم على ثلاث ركائز ثابتة هي الشعرية و الجمالية و الرسالية ، تحقيق مقادير عالية في تلك الجهات يحقق لغة فنية ابداعية متميزة ، و تحقيق شكل معين من الشعرية و الجمالية يحقق شكل اللغة المتوهجة.

الشعرية تبرز في مجال المجاز و الخيال و الموسيقى و الصورة ، اما المجاز فان المجاز العالي اي الانزياح الكلي في جميع المكونات و ليس الاقتصار على المجاز المفرداتي من صفات اللغة المتوهجة . و اما الخيال فان خيال اللغة المتوهجة يكون بالعيش في لغة الحلم و ليس تحقيق لغة الحلم فقط ،و اما الموسيقى فانها تحقق الموسيقى العميقة و تناغم النقاط الموسيقية العميقة .و اما الصورة فهي صور الكلمات السريعة ، و نقصد بها تحقيق لاالفة تجاورية بين الكلمات تفوق سرعة البناء التلقياتي و المنطقية النحوية و اللغة فائقة السرعة هي من اهم مميزات اللغة المتوهجة .

اما الجمالية فعناصرها التصوير و التجربة و الاستجابة الشعورية ، اما التصوير فالكم الصوري تعددي في اللغة المتوهجة اي انه نص مفتوح على قراءات متعددة ، و اما الكيف الصوري فهو ايحائي و اما المحتوى الصوري فقد بينا انه من اعلي مستويات الاالفة و اللامنطقية الى تصل حد التجريد احيانا . و اما التجربة ، فالكم التجربي تحلياتي يكون للذات و التجربة حضور و ظهور و هذا صفة للغة القوية عموما و منها اللغة المتوهجة ، و اما كيف التجربة فانه وسائطي لامباشر يحتاج الى اعمال ادوات التلقي حتى يصل الى الابداع القراءاتي و اكمال الفهم بمعونة المتلقي و هذا في الحقيقة من مميزات النص المفتوح الذي يصبح فيه القارئ مبدعا و ليس متليقا فقط وهذا الفهم المعاصر جوهري جدا في تطور الفكرة الانسانية عن اللغة الفنية ، و اما محتوى التجربة فهو ينزع نحو المعاناة الجمعية و العميقة نحو الاممية و الانسانية و الكونية مبتعدا عن الشخصنة.

و في ما يخص الاستجابة الشعورية فمن الواضح ان اللغة الايحائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة للغة المتوهجة ، انها لذة من الاعماق وهذا لا يمنع من لغة متوهجة خطابية.

واخيرا الرسالية ، فان رسالية العمل الفني تكمن في الرسالية الجمالية و الرسالية الجماهيرية . و الرسالية الجمالية تتحق بتقديم نموذج عالي المستوى من الفنية و التقنية ، حتى يتوج بالتجديد اللغوي ولا توجد لغة نعرفها الى الان تقبل التجديد و التجريب القصدي الابداعي كاللغة المتوهجة لذلك نرى بوضوح تسارع و تكاثر و تشعب اساليب اللغة المتوهجة ، و اما الرسالية الجماهيرية ، فان تحمل المعاناة الانسانية و تمثل الامة و النوع جزء مهم من الرسالية ، و اما التداولية فانها ايضا من المطالب الجماهيرية ، الا ان ذلك لا يعني التنازل عن المستويات العالية للكتابة لاجل التوصيل الى جميع الشرائح ، فان هذا ليس امرا معقولا ، بل ولم يكن يوما مطلبا فنيا على مدى العصور ، لكن في زمنا الحاضر الذي تتداخل المعاناة و تتعاظم فان الواجب على المؤسسات الانسانية و الدولية من تطوير القارئ و المتلقي و اشاعة الثقافة بدل مطالبة الادب بان يكون بلغة حياتية يومية و خطابية طاغية ، اي بدل ان نجر اللغة نحو عالم الابتذال فالافضل ان نحلق معها في سماء الابداع ، و من المهم ارجاع هيبة الكتابة و دورها القيادي في المجتمع و ازالة جميع حجب العزلة المفتعلة بين الكاتب و القارئ بل بين الابداع و الناس عموما ، و التي تبدو احيانا مفتعلة.

لا تكمن اهمية اللغة المتوهجة في انها لغة فنية جديدة و متطورة ، بل لانها تمثل انجازا انسانيا حضاريا يواكب التشكل العالمي للانسان العالمي ، المتجاوز للحدود المكانية ، لذلك اذا ما بقي النقد المحلي متاخرا فان التبعية ستكون هي النتيجة الحتمية ، وهذا سيؤدي الى صياغة ثقافة و رؤية تابعة الى ما ينتج في الخارج ، فلا بد من الانطلاق من خلال المصاديق و الجزئيات للتعامل

مع النظريات العامة ، فانه العمل الحقيقي الذي يجعل الثقافة المحلية محصنة و فاعلة في صياغة ثقافة عالمية ملائمة.

اللغة التجريدية و مستويات المعنى

لقد كانت النزعة نحو عمق الأشياء في الكتابات الأدبية و غيرها حاضرة دوما على مدى العصور ، الا انّها و بفعل عوامل كثيرة منها الشعور المتنامي بلا تناهي علم الخالق للعالم ، صار النهج التأملي يتوسع في الاوساط الفكرية ، حتى اننا يمكن ان نقول انّ الكتابة اليوم اصبحت أطروحة و فكرة ، أكثر من كونها وصفا و تعبيرا محضا . هذا التطور في فهم التعبير و الكتابة كان له تأثيره على لغتها ، فصارت الرمزية و التعبيرية الوجه الراسخ في كل عمل يبتغي النضج و الجدية ، بل صار ذلك من مقومات الكتابة الفنية في جميع الاجناس الأدبية وهذا من الواضحات.

و في حركة تفاعلية بين الأدائية الرمزية و التعبيرية و بين القصد الواعي و اللاواعي للعمق ، انتقلت الكتابة و حسب ما لدينا من تصورات في جانب مهمّ منها من حالة الحكاية عن عوالم المعنى الى حالة الانكشاف و التجسيد لها ، فصارت الكتابة وخصوصا الشعرية و كأنّها تنبعث من العمق و تنطلق من عوالم المعنى ، و كأنّ ما يتجسد أمام القارئ ليس أنظمة لفظية معبّرة و انما حقول معنوية و شعورية متجسدة ، و في خطوة أكثر اتساعا و تفردا ، صار طلب الكتابة

و قصدها الحقيقي هو البحث عن أصول الاحساس و صوره العميقة و تشكلاته الكلية الخالصة في مجالات الفكر و المعنى.

من هنا يمكننا القول أنه قد أصبح لدينا في عالم الكتابة الوجود العميق و المتجه عن الكليات و الانتزاعيات و الاعماق للمعاني و الاحاسيس ، و في قبالها نماذج من التعبيرية البسيطة المسطّحة المنتمية الى أجيال سابقة ، و لربما نرى بشكل ملموس بواد عصر جديدة من الكتابة له اصوله في زمن الحداثة هو انّ الكتابة عملية تفكير و رؤية ، و ليس مجرد وصف و حكاية و انفعال . بمعنى اخر يمكننا التمييز بين الكتابة الانفعالية التي تحتفي بالاشياء و بالشعور تجاهها ، و بين الكتابة الرؤيوية التي تقدم فهما جديدا و متفردا تجاه الاشياء و المعاني ، متجهة نحو الوجودات الخالصة و الكلية ، المجردة للمفاهيم و المعاني و الاحاسيس ، كتابة تتجه نحو الثابت و الراسخ و الكلي من صور الجمال و الاحساس .

بينما نجد التجربة التجريدية ناضجة و واضحة المعالم في الفن التشكيلي ، فانها لا زالت ضبيابية في الأدب ، ففي الويكيبيديا (بتصرف) مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، و ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، . ومن المبادئ الأولى لتلك النزعة أن التعبير يحدد الشكل، ويحدد بناء الصور وتركيب الجمل. وهكذا يمكن تحوير وفك أوصال أي قاعدة شكلية أو عنصر من عناصر الكتابة لتلائم هدف التعبير. وفي الشعر هناك نطاق واسع لما يعرف بتقنيات التعبيرية من الاعتماد على التأثيرات الصوتية واللونية، وعلى تراسل الحواس حيث لا يكون المعنى هو الأساس (.

لكن و بشكل واضح يمكن تلمّس مفاهيم و عناصر موحدة لفكرة التجريد عامة شاملة للأدب و غيره ، ففي الموسوعة العربية : التجريدabstraction ، هو عملية الفصل بين ما هو رئيس، وما هو ثانوي عارض ومتغير. ويعد التجريد عملية حاسمة، تساعد على الانتقال من المستوى الحسّي التراكمي، ومن التعامل مع خليط الخبرة، وتداخل عناصرها ومكوناتها (حسّية، حركية،

إدراكية، مشخّصة، مجرّدة، وغير ذلك) إلى المستوى المعرفي النظري، القائم على إدراك ما هو مشترك بين أنواع الخبرة هذه، أي المستوى الذي يشتمل من حيث التكوين والبناء على مفهومات ومبادئ وقواعد وقوانين ونظريات. و تقول كريستين زيباس (بينما كان بولاك يتبنى الاشارة الرمزية والفعل فأن الاعمال الرئيسية لروثكو كانت تجريدية خالصة، كتل رقيقة من الالوان كانت تطفو في لوحاته مثل الغيوم في مشهد سماوي يكاد يردد اصداء الكثافة، ومن جانب اخر كان كوننك يعتبر المنافس الرئيسي ل بولاك، قدرته على تناول الموضوعات سواء كان منظر طبيعي او موديل والتعامل معه باحساس هائل ورائع من الحرية البدائية، كانت تثير انطباعات عميقة، تتراوح بين الصدمة النقية القوية وبين العرض الجمالي يتوازنان في شكل تجريدي مذهل (بتصرف) (1) .و يقول محمد عادل زكي التجريد او "العلو بالظاهرة عن كل ما هو ثانوى" بالفرعيات والأمور الثانوية تأتى فى المرتبة الثانية بعد الاستيعاب العميق للأصول الجوهرية، و كتب د. مراد وهبة:" التجريد لغة هو التعرية، وسل السيف من غمده، ونزع الأغصان من الشجرة. وفى اللغات الأفرنجية اللفظ مأخوذ من الفعل اللاتينى ويعنى الانتزاع وهو المعنى الوارد عند ابن سينا، حيث يقول إنتزاع النفس الكليات المفردة عن الجزئيات على سبيل تجريد لمعانيها عن المادة وعن علائق المادة ولواحقها". أما فى المعجم الفلسفى الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، فقد جاء فيه :" التجريد سيكولوجياً: عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً وقصر الاعتبار عليها. والذهن من شأنه التجريد لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يدرى منه إلا أجزاء معينة فى وقت واحد، وتسوقه التجربة أيضاً إلى التجريد لأنها تعرض له الواقع مجزءاً أو تظهره على صفة ما. وفى المنطق الصورى: عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والأفراد إلى الكليات والأصناف. وعند المتصوفة: إماطة الأغيار والأعيان عن السر والقلب، فتنكشف الحجب ويكون الاتصال". (بتصرف) (2) يقول نوري الراوي : لقد بقي الفنان الحديث، زمنا طويلا، وهو في حالة من الاندهاش في هذا العالم الغريب الذي لابد له في اختياره، مثلما ظل يحمل خوفه الغامض من المجهول والمحتجب والآتي من الغيب دون تحديد لبواعثه ومأتيه

ودونما جواب لما سيؤول اليه، وهكذا، عمد في مقابل هذه الحالة الى البحث عن "العالم البديل " ضمن اشتراطات حسية – شكلية – فكرية – رمزية، شعرية، تجري وفق مناهجها وقيمها التي تعتمد بالدرجة الأولى على الانطباعات البصرية الدائمة التردد، مثلما تعتمد على رواسب اللاوعي والذاكرة الملغزة. وهكذا تحولت الرؤية الفنية الى ما يمكن أن يوصف بـ(الرمزية التجريدية) التي تتميز عادة بقوة حدس عالية تتصل أساسا بالبواعث الغريزية العميقة لحفظ النوع، وهذا الاتجاه الرؤيوي في مجمله، يؤلف ما يشبه الحصانة إزاء القلق والعذاب اللذين يعانيهما الفنان في عصر مضطرب، كما يؤدي الى احتياز الصور الذهنية الثابتة والمتغيرة عن العالم، بما في ذلك، المدركات الحسية له.(3(

برغم من اننا لم نعثر على تعاريف واضحة للغة التجريدية و لا للشعر التجريدي او التجريدية الأدبية فيما تيسر لنا من مصادر حتى باللغة الانكليزية الأصلية ، الا انه و في ضوء ما تقدم ، و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و

التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

انّ من الامور التي حصل فيها شيء من الابتعاد هو اعتبار الكتابة نظاما زمانيا و هذا شيء لا يمكن المساعدة عليه ، بل الكتابة كما الرسم نظام مكاني ، بل جميع الامور الحياتية تنتهي الى المكان حتى الزمن نفسه و الزمنيات المحضة، لحقيقة واضحة ان جميع ذلك ينتهي في عملية الادراك الى التصوّر ، و التصوّر منتزع مكاني في جميع احواله و ان كان بمقدمات زمانية ، فالتمييز بين السمعي و البصري ان اريد به الزماني قبال المكاني انما هو تمييز بما هو قريب و ظاهر و ليس بما هو عميق و حقيقي . الالوان و المفردات ، بمكوناتها الظاهرية الفيزيائية السمعية و البصرية ، تخضع لعمية انتزاع تصوري ، فلا يتعامل في الحقيقة الا مع ما هو ذهني منها ، و انظمتها في العقل ، لها مجالات واضحة منها مجال قريب تشكلي تشخصي تحضر يه الشخوص و الاشكال الطبيعية ، و تكون المفردات و الألوان مجرد وسائل للتعرف على تلك الاشكال ، و الاعمال الابداعية بما هي خطابات قبل التجريدية كانت تسبح في هذا الفلك حتى في التعبيرية الاصطلاحية فانها انما عكست الصورة الداخلية للمحكي و لم تتجاوز مجال الحكاية هذا . خلف هذا المستوى في جهة العمق هناك مجال معنوي اخر للمفردات و الالوان تكون في وجودات حرّة خالصة ، في تشكلات هي انعكاسات مجردة لمجال التشكل و التشخص ، هذا المجال الخالص يفتقر الى التشكل و التشخص و انما هو وجود مجرد تعبيري للمفردات و الالوان و انظمة و علاقات فيما بينها بوجودها الخالص . وحلف هذا سكون عالم الجوهري و الوحدة العريضة.

اذن بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف لغة الشعر بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

جريدة الاتحاد : الكاتب : كريستين زيباس ، التعبيرية التجريدية في فن الرسم الامريكي مجلة ايزني ارتكالس الترجمة :جريدة الاتحاد

محمد عادل زكي ، التجريد كمنهج للتفكير ، جريدة الحوار المتدن

نوري الراوي : تجديد اللغة الشعرية في الفن الحديث ‘‘اقترابات من شواطيء التجريد’’ مجلة نزوى

الشعر العربي المعاصر و تقنيات ما بعد الحداثة

لقد بدأ الشعر العربي في العقود الاخيرة يتحرّر من تجريبية الحداثة ، و صار يتجه نحو فضاء أكثر وضوحا و نضجا في لغته الحديثة ، غير منقطع عن إرثه و آثاره الجميلة . إنّ الشعر – و

بشهادة الاطلاع على طبيعة الكتابات – نستطيع القول انّه منذ ذلك الوقت قد دخل عصر ما بعد الحداثة.

من الميزات المهمة لهذه الفترة هو مرافقتها لحراك سياسي و اجتماعي عربي قوي و عاصف ، و تطوّر مهول في وسائل المعلومات واهمّها الانترنيت و مواقع التوصل الاجتماعي و المدونات ، و بروز الكتابة الالكترونية و اخذها مساحة واسعة من عملية القراءة للقارئ العربي ، حتى انها صارت تمثل الواجهة العريضة للقراء ، مع تراجع ملحوظ للقراءة الورقية ، كل هذه العوامل مع ما اشرنا اليه من النضج الحاصل في الشعر و بلوغه مستويات عالية من التعبيرية الممكنّة للاقتراب من القارئ، دون التخّلي على الفنية العالية و العناصر الجمالية التي ابتدعتها الحداثة.

يتّجه الشعر في عصر ما بعد الحداثة نحو اللغة القوية معتمدا الايحاء و العمق الواسع ، متخليّا بعض الشيء عن عروش الرمزية المتعالية ، و الذاتية المنغلقة ، و مع انّ الاصوات المطالبة بتعاونية أكثر في النص صارت تأخذ مساحة أكبر، الا انّنا نجد انّ البوح الرمزي و الوحدة العميقة للقصيدة و التناغم التضادي لا زال يتربّع عرش قصيدة النثر العربية.

لقد صار واضحا التخلّي في عصر ما بعد الحداثة عن مميزات بارزة للشعر الحداثي كالاعتداء على مادة الادب ، و تمثل ذلك بالرمزية المتعالية التي تصل حد التجريد و السريالية ، و الايغال في التعبيرية و عكس صورة الكلي المنبث من داخل الذات يصل حد الرؤية الخاصة المغتربة ،و الكتلية المستقلّة ، امّا التكثيف و التوهج و التصوير العالي و المجانية و عمق المعنى ، و التناغم بالتضاد ، و وحدة القصيدة فانّها وان كانت من تقنيات الحداثة الا انّها استمرت الى زمن ما بعد الحداثة .

انّ التكثيف و التوهج و عمق اللغة صار شعار الشعر المعاصر الما بعد حداثي ، وهو من ميزات اللغة القوية ، او لغة ما بعد الحداثة المشتملة على التوصيل والايحاء ، بلغة جمالية ذات ايحاءات عالية و توصيلية عرضية و عمق واسع . فبقي التكثيف و اللغة الكثيفة من ملامح الشعرية في

عصر ما بعد الحداثة ، و نجده مطلبا نقديا و تخصّصا من قبل الادباء ، بل وكذا صار معلوما لدى القراء المتذوقين .

اما التصويرية العالية ، فان الانزياح او المجاز قد بلغ درجات عالية تستحق الدراسة لوحدها كظاهرة فريدة ، من حيث كسرها لكثير من شروط و متطلبات المجاز العربي المعهود ، كما انّ هناك لغات شعرية لكتّاب تنطلق بالمجاز من العمق ، أي من عالم المعنى قبل اللفظ ، وهو ما نسميه المجاز على مستوى المعنى ، فيحصل تغيّر في المفهوم و إبداع معنى جديد للمفردة و ليس إستخداما مجازيا بالمعنى المعروف.

واما التناغم التضادي فلا زال عنصرا أسلوبيا موافقا لروحية قصيدة النثر القائمة على التضاد و الثنائيات ، و نجد هذه التضادية و بشكل متطور يتجلّى في النص المفتوح الذي هو شكل متطور لقصيدة النثر و ليس جنسا مستقلا مقابلا لها كما يقول البعض ، حيث انّ التضادية تتحقق على مستوى الجنس الكتابي فيجمع بين السردية و الشعرية و على مستوى الدلالة فيجمع بين المجمل و البين و استحضار عوالم دلالية مختلفة متنوعة في تركب تعبيري واحد وهذا وجود و شكل متطور للغة.

و على مستوى وحدة القصيدة و موضوعا ، فقد برزت عناصر إسلوبية كثيرة لوحدة القصيدة ، و مع تحرّر لغة الشعر من منطقيات البوح و البناء ، لجأت لغة الشعر المعاصر الى عوامل فنيّة أعمق و أوسع من الموضوع لأجل الوحدة كما نجده في لغة الموضة و اللغة المعلّقة ، طبع مع إعتماد جمهور عريض من الشعراء على الوحدة الموضوعية للقصيدة ، الا انّ الشيء الذي لا ريب فيه ان الكتلية المتوهجة التي نادى بها رواد قصيدة النثر بدأ تهتز و تعاني من قلّة الحضور .

وأخيرا لا بد من التأكيد اننّا في عصر ما بعد الحداثة نواجه لغة شعرية متطورة و أكثر عمقا و نضجا و حقيقية و جمالية من كلّ سابقاتها ، الا اننا في الوقت نفسه نجد النقد متأخرا تجاه

تلك اللغة ، بل انّ بعض اساليب النقد يحاول جرّ تلك اللغة المتطورة ، الى قوالب اللغات القديمة من جماليات كلاسيكية ، او حداثية ، مع انّ هذه اللغة قد تجاوزت تلك اللغات و ما يميزها ، و طبعا هذا صاحبه تراجع عند بعض الشعراء و اللجوء الى تقنيات الحداثة لأجل مناسبة ذلك النقد المتخلف ، نعم طلب تقنيات الحداثة في الشعر المعاصر من قبل الناقد او الشاعر هو فعل تخلفي فني و جمالي ، و الصحيح هو طلب عناصر جماليات و فنيات ما بعد الحداثة فعلينا ان نبحث و نطلب عن هذه الجماليات و هي عالم زاخر و أخّاذ .

مبادئ الاستجابة الجمالية

كلما اتجه النظر نحو فكرة اعمق و اشمل تخص الفنون كلما استشعر القصور و اللاموضوعية في الاقتصار على مادة فنية واحدة . و في ضوء السعي نحو فكرة جمالية عامة فانه يكون باديا قصور الاقتصار على احدا لفنون ، كاللغوية مثلا . و ربما يكون من الجائز التساؤل عن انظمة جمالية موحدة للفنون اذا ما كانت الاجابة إيجابية فيما يخص سؤالا يمهد الارضية نحو هكذا فكرة . السؤال هو فرع فكرة ان العامل المشترك بين الفنون هو الاثارة ، اذ يمكن بحث باقي العناصر على انها عناصر اختلاف الا الاثارة فانه لا يمكن الاختلاف في انها عامل مشترك في الفنون باعتبارها اعمال ابداعية . في ضوء ذلك يكون السؤال (هل ان الاثارة التي تحصل لنا ازاء الاعمال الفنية ترجع الى نقاط موحدة في المجال الشعوري و الفكري للإنسان ام انها مختلفة ؟) طبعا الوجدان و العلم بل و الممارسة الخبروية تؤكد محدودية نقاط الشعور و الاثارة فينا ،

اذن يصح افتراض رد الاختلاف الخارجي الى مشترك داخلي ، و بذلك يكون لدينا واسط حقيقي يكون كاشفا عن عناصر الجمال الخارجية و نقاط الاستجابة الداخلية ، اذن يصح افتراض وجود ثلاث مجموعات من العناصر المكونة لعملية التذوق الجمالي عناصر العمل الفني ، عناصر الاستجابة الجمالية و عناصر الوسط الجمالي ، و يمكن فهم العملية على ان المجموعة الاولى من المركبات الجميلة و ان الثانية هي مركبات الاستجابة و الثالثة اي عناصر الوسط محفزات من جهة الطرف الخارجي و مستقبلات من جهة الطرف الداخلي . التباين الكبير في المركبات الجميلة ينتهي الى عدد محود ومشترك من المحفزات و التي لها مستقبلات محدودة و عنها مركبات استجابة محدودة ايضا.

من الواضح ان هذا الفهم يشتمل على واقعية ظاهرة مصدقة بالوجدان و العلم ، و يكون البحث في كل من المجالات الثلاث مثمرا دوما و اختصاصي ايضا ، و البحث و الاكتشاف في كل من تلك الجوانب يؤدي الى ثمرة مختلفة . فتطوير المعرفة بالعناصر الجميلة يمكن من قدرة اكبر على اعادة انتاج الجميل ، و التطوير في مجال الاستجابة يمكن من قدرة اكبر على التدخل في تطوير الاستجابة و تشخيص ما هو غير طبيعي ، و التطوير في مجال عناصر الوسط يمكن من انتاج محفزات و مستقبلات اكبر.

بعد وضوح امكانية فكرة المشترك الجمالي ، و رجوع التنوع الظاهري للأشياء الجميلة الى مشتركات في مجال استجابتنا لها و العناصر الوسطية بين كل ذلك . ان اهم و اوضح ظاهرة تشخص القصور في استفادة احكام عامة من البحث المقتصر على مادة فنية واحدة كاللغة او الرسم مثلا ، ان ما يبدو للعيان ان هناك نوع من العمل الفني احادي البعد ، ساكن في البعد الاخر كاللغة الزمانية اللامكانية ، و الرسم المكاني اللازماني ، طبعا الكلام هنا من حيث المادة بذاتها ، لكن لدينا فنون زمكانية كالتمثيل ، فلا ريب جمعها للزماني و المكاني ، و يكون غير محكوم بما يمكن ان يستخلص من الزماني او المكاني المنفرد . السؤال الاهم هنا (هل عملية الاستجابة الجمالية عملية زمانية ام زمكانية ؟) ، طبعا من الظاهر انها زمكانية ، سواء من

حيث التحليل للظاهري او من حيث استراجاع المدرك و تخيله ، اذن فمقولة ان اللغة تعكس نظام التفكير تكون في المحك و تعاني حرجا في الاثبات ، و يكون الاصح ان الفنون الزمكانية أي المكاني المتطور في الزمن ، كالتمثيل ، هو الصورة الخارجة الاصدق المقاربة لعملية التفكير والاستجابة الجمالية ، بحيث يمكن تمثيل عملية الادراك بانها صورة متتالية كالشريط السينمائي .

هذا الفهم يمكن ان يكون مدخلا نحو فكرة جمال عرفية وجدانية ، مدعومة بمظاهر فسلجية علمية ، تكون اقرب للواقع و اصدق في تمثيل الاستجابة الجمالية .و لا يبقى العنصر الجمالي متذبذبا بين الشكلي او المعنوي او ما هو داخل العمل الفني او ما خارجه ، و انما تكون لدينا جهات بحث و ميادين تصدق كل فكرة واقعية في مجالها و ان كانت تخالف غيرها ، فيرتفع التناقض فيما كان يعتقد انه متناقض ، لتعدد ابعاد التجربة الجمالية و تجلي ميكانزما للاستجابة الجمالية . هذا المنهج العرفي الجمالي يبين انه لا تناقض بين القول بالجمالية الداخلية و بين القول بالجمالية الخارجية ، بل يؤكد ان تلك النظريات تشامل على مواطن للصحة و يمهد نحو نظام علمي عام و شامل موحد لفكرة الجميل و الجمال.

الادب الممتع و النقد القريب

ساحة الفن روح الانسان و مشاعره و احاسيسه ، و ما كان النقد الا تفسيرا لجمال الادب و الفن ضمن تلك الفضاءات ، و انما اقحمت الابحاث التخطابية و اللغوية فيه اقحاما مرا و مؤسفا ، و لانّ تلك المجالات الانسانية يعكسها الوجدان و الحس المرهف ، فاننا يمكن ان نقول ان اعظم النظريات الادبية يسقطها الوجدان.

لقد رأينا كيف تهاوت كثير من نظريات النقد الوصفي التخاطبي امام ظاهرة الابداع و جماليته ، لانها لم تكن ممثلا حقيقا و مبرزا امينا لظاهر الجمال الادبي .

لا ريب ان الرمزية و الايحائية و تعدد الدلالات من اهم انجازات الانسانية الكتابية ، وهي اركان النص الادبي المعاصر ، الا انه كما ان هناك فخّفا في كل شكل كتابي يوقع صاحبه في الكتابة اللاأدبية ، كالنظم في الشعر الموزون ، و الترهّل في شعر التفعلية و الفنون السردية ، و التعقيد المجافي في النقد ، فان شعر النثر فيه فخ الجفاء و الجفاف اللغوي ، سواء كان قصيدة نثر ام نصا مفتوحا.

ربما صار راسخا حتى عند القارئ العادي ان التعبير المباشر و الحكاية الوصفية لا تقترب كثيرا من غايات الادب شعرا كان ام سردا ، لذلك دوما هناك بحث قراءاتي عن الايحاء ، و لا يظَنّ ان هناك ملازمة بين الرمزية العالية و الجفاف اللغوي ، بل بالامكان ان تكون هناك لغة تجريدية قريبة ممتعة .

ان العنصر الأهم في الامتاع الادبي هو الضربة الشعورية و احضار القارئ الى النص ، وهذا فن قائم بنفسه ، و لا يتاثر بطبيعة اللغة المستخدمة ، الا انه قد تكون الرمزية في بعض الاساليب مضرّة ، كما انّ المباشرة قد تكون مضرة ، بمعنى أخر لاجل ادب ممتع لا بد من الحرص على احضار القارئ الى النص و هزّ مشاعره بادهاش ظاهري او عميق.

لا بد من الادهاش لاجل الامتاع ، و مع الايحائية و الرمزية لا يتسير ذلك الا بلغة متموجة تعتمد الضربة الحسية ، لاجل احضار القارئ الى النص ، حينها يتحقق الادب القريب الممتع . اذن الادب القريب ليس الادب المباشر بالضرورة ، بل ولا الرمزية القريبة و لا الانزياحات المنطقية في قبال الانزياح العالي ، و انما هو ادب يستطيع ان يحضر القارئ الى النص و يجعله يعيش اجواءه و يهز مشاعره و فكره و يبهره بأي شكل من اشكال اللغة حتى لو كانت لغة تجريدية لا توصيل فيها و لا حكاية.

و كما ان هناك ادبا قريبا و ممتعا فان هناك نقدا قريبا و ممتعا ، و لا يقتضي ذلك الاخلال من العلمية و التقريرية ، و انما يعتمد الاقتراب من الشيوع الفهمي و التطلع الفكري للقارئ العام

، بلغة تحافظ على المضمون الا انها تصاغ بتراكيب قريبة للقارئ ، لا يعسر تناولها ،و لا تكون جافة ، مع التاكيد دوما على الحفاظ على مستوى الفكرة و طبيعتها .لان لكل فكرة علمية تقريرية مستوى فكريا لا يصح التخلي عنه لاجل التبسيط ، و انما النقد القريب يصوغ تلك الفكرة في مستواها بلغة قريبة ، بمعنى اخر ان الفكرة و بذات المستوى بدل ان تطرح بلغة معقدة بعيدة فانها تطرح بلغة قريبة ، و هذا التباين الكتابي نجدده ايضا في الكتابات الفلسفية و الاجتماعية و التي يعاني بعضها من البعد و الجفاف ، بينما يتصف الاخر بالحلاوة و الامتاع ، مع ان الكل يحافظ على ذات المستوى من الطرح المعرفي .

تعبيرية القراءة و الاستجابة الجمالية

لا يمكن لاحد انكار النقلة التي احدثتها الرومانسية في الكتابة الادبية من المادية البلاغية للادب الكلاسيكي الى فضاءات اوسع و اكثر حرية و عمقا ممهدة لعصر الحداثة ، لكن في الخمسين سنة الاخيرة نجد عودة الى المادية الادبية و خصوصا على ايدي الاسلوبيين ، و جعل الكتابة ممارسة مادية خاضعة لامور وصفية و تجريبية و عناصر ظاهراتية ، و ما كان التعمق في عوالم المعنى و الدلالات الا امرا هامشيا لا يناسب سعة الادب و الظاهرة الابداعية.

لقد كانت البلاغة شكلا واضحا للمادية الادبية ، و بمظاهر عالية التحديد و التجريب ، و حينما ارتفع صوت الرمزية ، مالت الكتابة و القراءة معا الى المعنويات و الخيال و تعالت المثالية الادبية و صارت المفاهيم الظاهرية اقل و ضوحا و فضفاضة في كثير من الاحيان ، الا انها

انتهت الى عقلنة الظاهرة الادبية في المناهج الظاهراتية و الوصفية من البنيوية و مابعدها وخصوصا الاسلوبية.

المشكلة الاهم في النقد الاسلوبي كما هي في البلاغة انها تعتبر البعد الشعوري للتجربة الادبية علامة على الادب و ليست منه ، بمعنى اخر ان الاسلوبية قد اوغلت في المادية الادبية ، حتى اهتمامها بالتصور القراءاتي فانه لم يكن متطورا و كافيا.

ان في الوضع غير المستقر للاسلوبية مجموعة مظاهر انفتاحية تتوسع باتجه عوالم كتابية و قراءاتية اكثر سعة و عمقا و حرية ، يمكن ان تمهد الى حالة من اللامادية في هذا البناء ، و هي حقيقة ان للكتابة بعدين و ليس واحدا ، فظاهرة القراءة لا تقتصر على البعد الدلالي ، بل هناك بعد اخر هو بعد الاستجابة الجمالية .

و يمكن بيان هذين البعدين في اربعة مستويات ظاهرة في القراءة ، المستوى البصري الكتابي و السمعي اللفظي ، و التصوري القراءاتي ، و الشعوري الجمالي ، و من الواضح ان الثلاث الاولى هي من البعد الدلالي ، و الرابع من بعد الاستجابة الجمالية . و من الواضح ان المستوى الرابع لا يمكن تفسيره ماديا و ظاهراتيا . اضافة الى ذلك هناك وسائط نقل و معادلات انتقال بين الدال و المدلول و الاستجابة ، هذه الوسائط غير مبينة ماديا و ظاهراتيا ، بمعنى اخر انها ايضا لا يمكن تفسيرها ماديا.

ان مستوى الاستجابة الجمالية و وسائط الانتقال بين المستويات من المظاهر المهمة التي تعارض النظرة المادية و الظاهراتية للاسلوبيين و ما بعد البنيوية . من هنا يكون واضحا الحاجة الى فهم اخر القراءة يتجاوز حدود المادية و الوصفية نحو فضاءات اكثر حرية و سعة ، تتناسب مع التجرية الجمالية لدى كل انسان مهما كان بسيطا . ربما تكون هناك حاجة الى نقد ينطلق من نظام مركب من مستويات متعددة ، مستوى الكتابة و مستوى القراءة و مستوى الاستجابة الجمالية ، من دون تفكيك او تمييز ، بل كلها متواجدة في نظام موحد يمثل التعبيرية من جهات

متعددة و ليس فقط من جهة الكتابة ، بل اضافة الى التعبير الكتابي فهناك التعبير القراءاتي و التعبير الشعوري الجمال الادبي ، فتفهم القراءة على انها تعبير كما الكتابة تعبير و الاستجابة الشعورية تعبير ايضا . و يكون البحث الموضعي في كل جزئية نصية انما ينطلق من ذلك النظام ، هكذا فهم يمكن ان نصفه بالفهم التعبيري للادب ، و مقدمة لنقد يتجاوز الاشكالات الحادة في النقد الاسلوبي و ما بعد البنيوي الظاهراتي المادي.

النقد المفتوح

دوما هناك سؤال : ما هي القراءة الصحيحة ؟ بل ان النقد في جانب من بحث منهجياته انما يحاول ان يجب عن هذا السؤال ، و ان النظرية النقدية انما تقدم كنموذج للقراءة الصحيحة.

و ربما يمكن اعادة السؤال : كيف نعرف ان قراءتنا للنص صحيحة ؟

للاجابة الواضحة و الصحيحة عن هذا السؤال لا بد من تذكر امرين:

الاول : ان الصحة و النموذجية امور تطورية ، لذلك من الخطأ تصور وجود قراءة صحيحة خالدة و دائمة ، كما انه لا بد من اليقين انه ليس هناك قراءة صحيحة اكثر من القراءة المعاصرة.

الثاني : ان للنص غايات تتجلى فيه هي : اللغة و النص نفسه و قصد المؤلف ، كل منها يتجلى بمظاهر واعية و غير واعية ، و حينما تكون تجربة الكاتب ناضجة و متكاملة تكون مظاهر تجلي تلك الغايات على درجة عالية من الفنية و الرقي و الثراء . هذا الثراء يحتاج الى قراءة مخلصة تتبع جهات الادبا ع في النص في كل مستوياته.

في ضوء ما تقدم تكون القراءة الصحيحة متسمة بصفتين اولا المعاصرة و ثانيا الاخلاص ، لانه من دون قراءة معاصرة تكون قراءة متخلفة و مسيئة للنص ، و اما الاخلاص ، فمن دونه لن يكون هناك مجال لتبين اوجه الابداع في غايات النص المتقدمة ، فتكون القراءة ناقصة ايضا.

النص المعاصر لا يريد فقط الحكاية و التوصيل و النقل ، لكي يكتفى في قراءته بعملية قراءة واحدة ، بل هو ساحة للإيحاء و الرمزية و التقنية و الفنية و الثقل المعرفي و اللغوي و البعد الجمالي و تمثل القضية و الانتماء و النفس و الايغال في عمق التجربة و عالم المعنى . ان الكتابة الفنية المعتبرة – و ليست التسويقية طبعا – تتمتع بعدد كبير من الجوانب الابداعية في مستويا متعددة و مختلفة ، فهناك عوامل من الوعي و عوامل من اللاوعي ، و هناك عوامل من النص ذاته و من اللغة الراسخة بفعل البيئة و الثقافة في نفس الكاتب .كلها تعمل على التجلي في بناءات و تراكيب فنية مناسبة تلائم ما ترسخ و تراكم في تجربة المؤلف ، وهذه الحقيقة ليس فقط المؤلف يدركها بل القارئ ايضا.

من هنا لاجل ان نحقق قراءة صحيحة لا بد من تتبع مظاهر الابداع في جهات متعددة و مستويات قراءاتية مختلفة ، و في القراءة الفنية للناقد ،ربما يكون واقعا ظهور حالة (النقد المفتوح) و الذي ينفتح على جميع امكانات النص بجميع ما يتاح من ادوات وصلت الى الناقد المعاصر ، و حينها يكون من التعسف القول بان منهجا معينا و مدرسة معينة هي التي تفي بحق الظاهرة الابداعية.

الفن و الحياة

الكل بدأ يشعر ان الفن ما عاد مكانا للتسلية و الترويح عن النفس ، و خصوصا في عالمنا العربي الذي عصفت به موجات اجتماعية كبيرة في العقود الاخيرة ، فصار من النادر جدا ان تجد فنا او ادبا خاليا من الرسالية الواقعية المباشرة . و تزامنا مع التطور الحاصل في الفهم بالنسبة للقراءة فان الكتابة ايضا طرأ عليها تغير مفهومي ، حتى انه صار من غير اللائق برفعة الفن و الادب التعبير الذاتي الغارق في الانانية ، بل حتى ان الرومانسية اصبحت تفترق شيئا ما عن الادب الرفيع ، و في ضوء التوجه العالمي الاكثر جدية و علمية و واقعية فانا ربما سنشهد قريبا تضاؤل الثقافة الرومانسية و ربما تلاشيها.

ان التتبع الحثيث لما ينتج من فنون و آداب يكون من غير الموضوعي تصور وجود فن لا ينطوي على رسالة ، و ان هذه حالة صحية و مؤشر على نضج الوعي الانساني ، و تناغم مع روح الفن و حقيقته الجوهرية ، اذ ان الفن ما هو الا السعي نحو حياة افضل ، فان كان الفنان مقتنعا بالواقع فان فنه سيكون طموحا نحو كمال التجربة و تمجيدا للخلاص الحاصل ، و ان كان

الفنان غير مقتنع بالواقع فسيكون فنه اعتراضا على الواقع و فكرة للخلاص . ان فكرة الخلاص متأصلة في الفن ، و السعي نحو حياة منشودة امر متأصل في الفن ، و كل اشكال الفن و صوره و تعبيراته لا تخلو الا من الاشارة الى الخلاص و حياة منشودة.

ان الشاعر الحقيقي حينما يكتب قصيدته ، فانه يعلن فكرة للخلاص و ينشد حياة افضل ، فان كان راضيا بالواقع كان شعره تمجيدا للخلاص الذي يراه و الحياة الجميلة التي يعيشها ، و ان كان يرى تعاسة الواقع كان شعره اعتراض على الواضع و اشارة الى حياة منشودة اكمل و طرح فكرة الخلاص و صورته التي يراها . و مهما كانت طبيعة القصيدة و شكلها و موضوعها فإنها تشتمل على فكرة الحياة المنشودة و الخلاص .

ان رسوخ الرسالية و نشدان حياة اكمل في الفن يتمظهر عادة بحالة التمثل الانتمائي للمجموعة او الانسانية ، بصورة المدافع عن المعرفة او المطالبة بها ، لذلك فالشاعر لا يمتلك رؤية مختلفة عن غيره كما قد يعتقد ، و انما الشاعر يرى انه يمتلك الرؤية الصحيحة التي يراها غيره من العارفين ، بمعنى اخر ان الفنان لا يطرح نفسه ابدا كأحد من الناس البسطاء الذين يتقبلون الواقع من دون فحص و تدقيق ، و انما يرى ان كل ما في الواقع لا يجب قبوله الا من خلال رؤية صحيحة و معرفة حقيقة . و لو قلنا ان هناك علوم لها مختصون فالفنان مختص بعلم الوعي الانساني و الرؤية و فكرة الخلاص ، لذلك فان الفنان الحقيقي عادة ما يحدث حركة اجتماعية في الشعوب الحية ، و عادة ما يترك اثرا و مثالا للطالبين للخلاص.

لقد شعر الانسان و منذ البداية انه لا غنى له عن الفن ، لذلك ظهرت الفنون منذ الظهور الاول للإنسان ، و لسعة فكرة الجمال فان العمل الفني تشعب و تعددت صوره ، الا انه في الواقع بقي محتفظا على جوهره و سيبقى محافظا عليه وهو ان الفن اعتراض على الواقع المرير و تبشير بالخلاص و الحياة المنشودة .

لقد عمدت العقليات غير الناضجة على صنع وهم اثر في حركة الفن ، بطرح فكرة ان الامن القومي و الاجتماعي يوجب وضع حدود للابداع تقيده و تمنع من بلوغه فضاءات اوسع ، و هذا الكلام فارغ و لا يصدر الا عن انسان جاهل لا يعرف معنى الامن و لا الابداع ان هكذا تكتل لا علمي و لا موضوعي يدعي الوصاية و الاطلاع و ينبذ فكرة استقلال الفكر و الثقافة و الفن ، و يحارب كل وسائل التطور المعلوماتي بحجة انها مفسدة و مضرة بالناس . هكذا نهج لا يمثل الا نظرة بائسة متخلفة.

و الصحيح معرفة امر مهم هو ان الابداع ممارسة انسانية حياتية ، لا تختلف عن اية ممارسة اخرى ، لها مادتها و ادواتها ، و لها مسائلها و قضاياها المستقلة ، و علاقتها بالمجتمع علاقة اية ممارسة انسانية مجتمعية كالاقتصاد و السياسة و غير ذلك . و من الخطأ الواضح تصور ان الدين و العرف الاجتماعي السليم يضع حدودا للأبحاث الفكرية و الابداعات الفنية و الانجازات الثقافة ، بل كل ما هو مطلوب الانطلاق من قاعدة ايمانية ، و التحليق في فضاءات الفكر و الفن و الابداع.

لقد اصبحت البشرية على علم و قناعة بان تمحور التجربة الفنية على الغنائية الشهوانية لم تخدم قضية الفن و ذهبت به نحو اشكال سطحية و تجارية ليس الا .من المهم جدا التأكيد على اهمية الفكر و الثقافة و الفن في الحركة الانسانية ، و تشتد الحاجة في زمن الحرب و اختلاط الرؤى ، فانه كما ان الفكر ساحة لتجلي الذات الحقائقية ، و الثقافة ساحة لتجلي الذات المعرفية ،فان الفن ساحة لتجلي الذات المعبرة . وهذا يدل و بشكل لا يقبل الريب انه لا تقاطع ابدا بين الدين و الفن ، بل و لا يمكن تصور تكامل التدين الا بوجود فكر مزدهر و ثقافة مزدهرة و فن مزدهر، كما انه لا يمكن تصور فكر حقائقي و ثقافة عارفة و فن معبر بصدق الا ما كان منطلقا عن قاعدة ايمانية .

ان حركة المجتمع و انتصاره على تحدياته الداخلية كفساد السلطة و تغلبه على تحدياته الخارجية و من يريد السوء به، و تحقيق المكاسب و المحافظة عليها كل ذلك لا يمكن ان يتحقق من دون فكر يكشف الحقيقية و عري الزيف ، و من ثقافة تحصن الفرد و تعطيه ادواة المعرفة ، و من فن يوصل الفكرة و يعبر عن الالم و الحقيقة.

اننا نرى و بوضوح المستويات اللانسانية التي بلغتها اتجاهات غلبت استغلال الفكر و الفنية لأجل منافع و توجهات برجماتية شرعنت انتهاكات جسيمة بحق الانسان ، و لو تأملنا في مسيرة الشعوب و الطواغيت نجد السلاح الاقوى لاستمرار السلطة الغاشمة و المتخلفة هو قتل الفكر الجوهري و الثقافة الحقيقية و الفن الاصيل، و وضع منظومات فكرية و ثقافية و فنية تسويقية لإبقاء الشعوب خاضعة خانعة.

ان العالم اصبح اصغر مما يبدو ، و صارت المعلومات تتناقل بين ارجائه بشكل اسرع مما نتصور ، و عهد المعرفة الورقية آيل الى الزوال ،بل زال عمليا ، و بدأت المعرفة الالكترونية تطغى ، لذلك كيف نتصور مجتمعا محصنا قادر على الدفاع عن مبادئه و ثقافته من دون مثقف حقيقي و فنان حقيقي و يكون على مستوى عالي من الاقتدار المعلوماتي و الانفتاح المحصن ، و من التفاعلية و التحاورية الممكنة من الاستفادة . و بالقدر الذي نحتاج الى منظومات الكترونية تسع التجربة الايمانية ، فان من الواجب ايضا الاهتمام بمنهجية الانفتاح المحصن ، و ليس من سبيل الا بالإيمان ، و الفكر و التثقف و الابداع الرسالي ، نعم بالقدر الذي نحتاج ان نكون مؤمنين فانا نحتاج ان نكون معاصرين . و بالقدر الذي يحتاج المفكر ان يكون مفكرا و المثقف ان يكون مثقفا و الفنان ان يكون فنانا فعليه ان يكون مؤمنا ،لأنه لا معرفة حقيقية و لا انجاز حقيقي و لا أبداع حقيقي غير صادر عن ذات مؤمنة.

ان الفهم الواقعي للمعرفة يشير وبقوة الى عدم امكانية نضوج التجربة و الذات الانسانية الا بعوامل معرفية متكاملة ، فما عاد التجزؤ و التشظي و التمرد وجها فعالا للمعرفة ، و لم يعد مقبولا ابدا الدعوة الى عزلة المفكر و المثقف و الفنان بحجة من الحجج . و انه لا تقاطع ابدا بين الممارسات الانسانية ، بل كلما ازاد الضغط الاجتماعي و الالم الاجتماعي و المعاناة ، فان الحاجة تكون ملحة لفكر قوي و ثقافة قوية و فن مؤثر . ان احد وسائل قتل الشعوب هو عزلها عن مفكريها و مثقفيها و فنانيها ، ان من واجب الشعوب اعطاء مكانة متميزة للمفكر و المثقف و الفنان ، و من الخطأ تصور ان تأثيره و انجازه يقل عن العالم او الخبير ، نعم الكل له دوره و الكل يعمل ، لكن من المهم امران اولا استقلال الفكر و الثقافة و الفن و ابعاد النفوذ و الاستغلال عنه ، و ثانيا اعطاء الفكر و الثقافة و الفن مكانها اللائق ، لأنها ممارسات انسانية لو نضجت فإنها ستحقق الانجاز الانساني الخالد ، وهل يشك احد منا ان مسيرة الخلود لم تكن الا للمفكرين و المبدعين ، و هل بإمكان احد ان ينكر ان التغيرات التاريخية في حياة الشعوب لم تكن الا على يد هؤلاء. .

اذن نحن الان في زمن الحرب و الالم و المعاناة محتاجون –اكثر من اي وقت– الى المفكر و المثقف و الفنان ، لا بد للشعب ان يطالب بحقه الطبيعي بان يكون له منبر و ملجا فكري و ثقافي و فني يقدم الرؤية و يشير الى الحقيقية ، لا بد من ذلك. .

تجلي رؤية القارئ في الكتابة

لقد بات راسخا تدخل و مشاركة القارئ في انتاج النص الحديث ، و صار وعي القارئ و خلفيته المعرفية جزء حاسما في تشكل معاني النص و دلالته .هذا كله يكون في عملية القراءة . اذ قد اثبتت البحوث ان الكتابة و القراءة كلاهما عملية انتاج المعاني (اندرسون 1977 ، كريك

1980) . و لنا ان نسأل (هل لرؤية المتلقي تأثير على عملية الكتابة ؟).الجواب على هذا السؤال يمكن النظر اليه من ثلاث جهات:

الجهة الاولى :الكاتب باعتباره قارئا و متذوقا عند الكتابة المؤثر بوعي . حتى ان بعض الباحثين يرى ان الكاتب حين الكتابة يكون قارئا (كريف 1983 ، سمث 1983) ، و يقول لانجر (اثناء الكتابة و بناء النص يمارس الكاتب بعض القراءة ، بل احيانا يضع الكاتب نفسه خلف تجربته كقارئ (لانجر 1994) . و يقول سكوير (ان الكتابة و القراءة يؤثران في عملية القراءة و الكتابة و التفكير (سكوير 1983. (

الجهة الثانية :الموروث المعرفي للكاتب المؤثر باللاوعي في عملية الكتابة ، حتى ان البحث الحضاري و الثقافي اخذ اشكالا متعددة قديمة و حديثة ، يقول جميل حمداوي (يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى النقد الحضاري، الدراسات الثقافية التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي الإنساني، وهو الأقدم ظهورا، والنقد الثقافي الذي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية، بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية والبويطيقية، وهو الأحدث ظهورا بالمقارنة مع النوع الأول. (جميل حمداوي 2012) و رغم ابتعاد النقد الثقافي عن روح القراءة التي لأجلها يكون النقد ، الا انه ظاهرة تدل على ما اشرنا اليه من تأثر وعي الكاتب بالموروث الثقافي.

الجهة الثالثة :مراعاة الكاتب للقارئ عند الكتابة . وهذا ايضا ظاهر حتى عد الاسلوب تابعا لذلك ففي الويكيبيديا (2014) (يكشف الاسلوب عن كل من شخصية الكاتب ورأيه, ولكنه يظهر أيضاً كيفية تصور الكاتب أو الكاتبة للجمهور) ، و يقول محمد المرزوقي 2012(قد جاء عبر هذه التحولات على المستوى الصحفي تحول العلاقة بين "الكاتب و القارئ" عبر "رجع الصدى" من خلال ردود القراء التفاعلية على كتابهم.. مما نقل هذه العلاقة مما يشبه الشراكة في انتاج النص بقصد أو بدون قصد، إلى ما يشبه سلطة خفية على أفكار

الكاتب، ومع أنها ذات تأثيرات متفاوتة من كاتب إلى آخر إلا أن هذه العلاقة لدى آخرين أشبه ما تكون بذراع بوصلة يتخذ منها بعض الكتاب وجهة لما يكتبون.) بتصرف .

من الواضح انا لو راجعنا وجدانا فانا نجد ان الجواب في هذه الجهات هو الايجاب و ان تأثير كل منها على الكتابة شيء لا ينكر. و بتحليل اعمق لهذه الجهات فانا سنجد رؤية القارئ و وعيه حاضرا و بقوة في عملية كتابة النص.

فبالنسبة للجهة الاولى حينما يقوم الكاتب اثناء الكتابة بدور القارئ، فانه مع حقيقة انه قارئ هنا و يؤثر في عملية الكتابة بما هو قارئ ، فانه ايضا بخلفيته الذوقية و تبنيه مناهج فنية و جمالية معينة و بشكل واعي يسعى لتحقيق متطلبات تلك الجهات و غاياتها.

و بالنسبة للجهة الثانية ، فان التراكم المعرفي المترسخ في جهة اللاوعي يحدد جزء مهما من الذائقة ، بل و من السلوك الانتاجي ، و لهذا فمع الكم الهائل من الاعمال الصغيرة و الكبيرة ، لا يمكن فهم التلون الثقافي و الهوية الثقافية انها نتاج عملية واعية بالكلية، وهذا الامر يشير الى الاهتمام بمجال اللاوعي العام لأجل تناول الهوية و تحدياتها .واما الجهة الثالثة وهي المراعاة المقصودة و الواعية لذوق الجمهور المتخصص او غير المتخصص فان تأثيرها على الكتابة ايضا يمكن تلمسه وان كانت الكتابة تنزع دوما نحو التحرر من ارادة المؤلف و املاءاته.

يتمثل التأثير التخصيص بمواكبة المؤلف للنظرية الادبية و يتمثل تأثير غير المتخصص بالتعاونية التي لا بد منها باعتبار الكتابة خطابا. تقول هيا عزيز (ما زلت أصر على أن القارئ هو المحرّض الأول على استمرارية الكاتب.. إنه يستثيرك حين يقسو في نقده ويستحثك حين يرق في رده..)(هيا عزيز 2008)

التناص الازلي و التقارؤ الازلي

متى تبدأ قراءة النص ؟كيف نجيب عن هذا السؤال : متى نبدأ قراءة النص ؟ و خصوصا ان رولاند بارت نفى ان تكون هناك قراءة أولى (ر بارت 1990) ، بل كل قراءة هي اعادة قراءة لما سبق ، كما ان مقولة كون ان القراءة الاولى هي الاستثنائية و الخالصة قد عفا عليها الزمن (اندرو بنييت 2004) . وهذا السؤال يستتبعه سؤال اخر ، وهو متى يبدأ النص ؟ من اول فكرة ام اول حرف ام من حين القراءة ؟. وما هو الاصل فيه هل هو المؤلف ام النص ام القارئ ؟.

في ضوء ما تقدم و ما قيل من التناص الازلي و ان القراءة الاولى انما هي تكرار لقراءات سابقة (اندرو بنيت 2004) ، فانه يمكن القول كما ان هناك تناصا (inertextuality) ملازما لكل نص او كتابة ، فهناك اعادة قراءة او تقارؤ interreading)) ملازم لكل قراءة ، فكما انه ليس هناك كتابة نقية ، فانه لا وجود لقراءة نقية ايضا ، فنحن حتى في قراءتنا الاولى لنص ما فاننا نعيد قراءة ما قرءناه سابقا و ما قرءه الاسلاف.

وفق هذا الطرح الجوهري يبدو جواب هذا السؤال مستعصيا ، لكن لو تأملنا قليلا في حقيقة الأصل للكتابة و القراءة ، و ان فكرة التناص الأزلي و التقارؤ الأزلي غير معقولة و لا مقبولة وانما هي محض فرضية و ادعاء بلا ادنى اثبات ، فان لدينا ما هو اكثر وضوحا و قوة الا وهو العامل المعرفي المكون اساسا من البيئة المعاصرة و الموروث ، فان الوجدان و الواقع و الحقائق كلها تدل و بصورة لا تقبل الشك ان المؤلف و القارئ و الكتابة و القراءة و النص و الفهم كلها وليدة العالم المعرفي الذي يتحقق وسطه ذلك النظام ، سواء من معارف معاصرة او موروثة ، وهو المقدار المتيقن من المؤثر على تلك العوامل الاساسية في انتاج النص ، و لحقيقة ان الموروث انما يكون بشكل مادة منقولة ، فيمكن بهذا المعنى ان تكون من البيئة المعرفية ، اذن ليس هناك تناص ازلي مطلق و انما هناك تناص مقيد بيئي معرفي ، و ليس هناك تقارؤ ازلي مطلق و انما هناك تقارؤ مقيد بيئي معرفي . اذن يمكننا ان نقول ان الكتابة و القراءة تبدأ من

البيئة المعرفية للمؤلف و القارئ . فالاصل في النص ليس المؤلف و لا القارئ و لا النص و انما البيئة المعرفية لهم .

ان ما قلناه من حقيقة تأثّر بل و تكوّن القراءة بفعل الزخم المعرفي للقارئ هو الراسخ في وجدان كل انسان بل هو كالبديهة التي يكون النقاش فيها محض وهم . كما ان هذا الفهم يؤشر و بقوة الى وجود استقلالي للنص بما هو وليد معرفة المؤلف في قبال الانتاج القراءاتي للنص بما هو وليد معرفة القارئ ، وفي حال تفاوت القرّاء يظهر لنا وسط ثالث متميز الا وهو النص في ضوء القراءات المتعددة ، كما انه لو تعدد المؤلف ايضا يظهر لنا النص في ضوء التأليفات المتعددة.

من هنا يكون واضحا ما هي نقطة بداية النص كما انه يكون واضحا نقطة بداية القراءة ، و بذلك يكون واضحا المنهج الواجب اتباعه في تعريف النقد الادبي و نقطة بدايته.

1- ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن

لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن

عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة.

2 – السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

3- اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان

النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ،كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

4-البوليفونية

البوليفونية اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم .

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية

اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية.

5- الفسيفسائية

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري)

.

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

6- التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس

في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية

سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل.

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة.

5- اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبيبة و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو

نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه .

6-اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

خلاصة السردية التعبيرية

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

لقد صار واضحا انّ السردية التعبيرية مقوم أساسي لقصيدة النثر المعاصرة ذات الكتلة النثرية الواحدة (One block) ، حيث ينبثق الشعر من رحم النثر و يحصل الشيء العجيب ، بسرد واضح قريب مليء بالايحاءات و الرموز و الاحساس ، كتلة نثرية ما إن تصل القارئ حتى

تتحول الى كم هائل من الايحاءات و الدلالات و الرموز و العواطف و الاحساسي ، مخترقة موطن الشعور و الاحساس بالجمال .

الشعر التصويري و الشعر السردي

مما لا شك فيه ان الشعر و الى فترة قريبة كان معتمدا في قوامه على عنصرين مهمين هما المجاز و الصورة الشعرية ،فبعد تخلي الشعر عن الموسيقى الشكلية و الاوزان برزت الصورة الشعرية و المجاز كمميز و معرف للشعر.

ببروز الشكل المميّز لقصيدة نثر ما بعد الحداثة بالكتلة النثرية الواحدة و خصوصا في القصيدة الامريكية المعتمدة على السرد ،اصبحت وظيفة المجاز كمحور ضعيفة ، و صارت الصورة الشعرية كمقوم للشعر في وضع اهتزاز و حرج ، بل ان مظاهر تخلي الشعر عن الصورة الشعرية صار واضحا.

اذن بالسردية التعبيرية يدخل الشعر مرحلة جديدة و تجديدية حقيقية و ذلك بالتخلي عن الصورة الشعرية و التقليل من مركزية المجاز فيه ، و بروز السرد التعبيري كمظهر و عنصر و معرف شعري.

من المهم التأكيد اننا هنا لا نتحدث عن الجمالية التي هي شيء اخر عن الفنية بل نحن نتحدث عن الفنية و عن الشرط الذي يجعل الكلام المعين شعرا . ببروز السرد التعبيري لم تعد الصورة الشعرية هي الشرط في تعريف الشعر ، و دخل مقوم اخر و معرّف اخر هو السرد التعبيري . و من هنا فبدل التمييز القديم بين الشعر الموزون و شعر النثر ، صار الان تمييز اخر هو الشعر

التصويري و الشعر السردي ، يعتمد الشعر التصويري على الصورة الشعرية بينما يعتمد الشعر السردي على السردية التعبيرية.

قصيدة النثر بالكتلة الواحدة و قصيدة النثر الحرة

بالسردية التعبيرية ، صار وجه القصيدة اكثر نثرية ، وصارت الرغبة ملحة بالكتابة بلغة واضحة سهلة بلغة يومية ، و بالنثر اليومي ، الا ان وسط هذه السهولة و القرب و النثرية و السردية ، و بفقرة واحدة متصلة من دون تشطير ، تحدث الشعرية . انه الشعر في قلب النثر انه الشعر في داخل النثر ، هذا الشكل المتميزة بمقطوعة نثرية واحدة من دون تشطير و لا ابراز للنَفَس و السكونات اللفظية . و بهذا تختلف عن القصيدة الحرة التي تعتمد على التشطير و الشكل المعهود.

السردية التعبيرية و السردية القصصية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة

النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد الشعري و السرد التعبيري

قصيدة القصة قديمة و تمثلها الملاحم وقد توصف ايضا بمصطلح حديث بالقصيدة السردية ، و هي من مظاهر الشعر السردي و مثله النظم الذي يحكي قصة ، اما السرد الشعري فغالبية هذا الوصف هو للنثر الذي يطعم بتقنيات سعرية من مجاز ونحوه للعذوبة و هو نثر في النهاية و قصة ،و استعمل مصطلح السرد الشعري للتعبير عن سردية القصيدة المعاصر ، الا ان هذا الاستعمال غير جيد مع النظر لاستعمالها الاول في السرد الحكائي المنظوم ، بل السردية في قصيدة النثر هي السردية التعبيرية بقصد الايحاء لا الحكاية.

قصيدة نثر الحداثة و قصيدة نثر ما بعد الحداثة

يينما لازمت قصيدة نثر الحداثة العطاء و الريادة الفرنسية وخصوصا برتران و بودلير و تأثير الرمزية و التصويرية بقصيدة نثر حرة ، فان قصيدة نثر ما بعد الحداثة تجتلت بالابداع الامريكي وخصوصا رسل ادسن و سيميك ، بالسرد التعبيري الواضح و القريب بكتلة نثرية واحدة.

النقطة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع

خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكنا لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

ان النظام الجامع للأبعاد الثلاثة في القراءة التعبيرية يتجلى بالوحدة التعبيرية المتكونة من علامة تعبيرية (كيان تعبيرية او معادل تعبيري) يحدث الاثارة التعبيرية (كيان شعوري او معادل شعوري) بواسطة عملية فكرية و عقلية تحليلية هي الوسط او العامل التعبيري) . الوحدة

التعبيرية يمكن ان ينظر اليها من جهة جمالية باعتبار المعادل التعبيري معادل جمالي ، و بواسطة العامل الجمالي يحدث الاثارة الجمالية ، وهذا ما يمكن ان نسميه الوحدة الجمالية . ان الوحدة الجمالية و الوحدة التعبيرية هي غير الوحدة الكلامية او الكتابية او الاسلوبية او الدلالية . واهم ما يشير اليه نظام الوحدة التعبيرية ان الاثارة و الانبهار بالنص لا يقتصر على الاثارة الجمالية و الذوقية و انما هناك اثارة فكرية تعبيرية قد اشرنا في مواطن عدة الى صور تجليها كالتنقل بين حقول المعنى و الدلالة و نحو ذلك من انظمة عميقة فكرية.

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

النقد المفتوح

دوما هناك سؤال : ما هي القراءة الصحيحة ؟ بل ان النقد في جانب من بحث منهجياته انما يحاول ان يجب عن هذا السؤال ، و ان النظرية النقدية انما تقدم كنموذج للقراءة الصحيحة.

و ربما يمكن اعادة السؤال : كيف نعرف ان قراءتنا للنص صحيحة ؟

للاجابة الواضحة و الصحيحة عن هذا السؤال لا بد من تذكر امرين:

الاول : ان الصحة و النموذجية امور تطورية ، لذلك من الخطأ تصور وجود قراءة صحيحة خالدة و دائمة ، كما انه لا بد من اليقين انه ليس هناك قراءة صحيحة اكثر من القراءة المعاصرة.

الثاني : ان للنص غايات تتجلى فيه هي : اللغة و النص نفسه و قصد المؤلف ، كل منها يتجلى بمظاهر واعية و غير واعية ، و حينما تكون تجربة الكاتب ناضجة و متكاملة تكون مظاهر تجلي تلك الغايات على درجة عالية من الفنية و الرقي و الثراء . هذا الثراء يحتاج الى قراءة مخلصة تتبع جهات الادباع في النص في كل مستوياته.

في ضوء ما تقدم تكون القراءة الصحيحة متسمة بصفتين اولا المعاصرة و ثانيا الاخلاص ، لانه من دون قراءة معاصرة تكون قراءة متخلفة و مسيئة للنص ، و اما الاخلاص ، فمن دونه لن يكون هناك مجال لتبين اوجه الابداع في غايات النص المتقدمة ، فتكون القراءة ناقصة ايضا.

النص المعاصر لا يريد فقط الحكاية و التوصيل و النقل ، لكي يكتفى في قراءته بعملية قراءة واحدة ، بل هو ساحة للإيحاء و الرمزية و التقنية و الفنية و الثقل المعرفي و اللغوي و البعد الجمالي و تمثل القضية و الانتماء و النفس و الايغال في عمق التجربة و عالم المعنى . ان الكتابة الفنية المعتبرة – و ليست التسويقية طبعا – تتمتع بعدد كبير من الجوانب الابداعية في مستويا متعددة و مختلفة ، فهناك عوامل من الوعي و عوامل من اللاوعي ، و هناك عوامل من النص ذاته و من اللغة الراسخة بفعل البيئة و الثقافة في نفس الكاتب .كلها تعمل على التجلي في

بناءات و تراكيب فنية مناسبة تلائم ما ترسخ و تراكم في تجربة المؤلف ، وهذه الحقيقة ليس فقط المؤلف يدركها بل القارئ ايضا.

من هنا لاجل ان نحقق قراءة صحيحة لا بد من تتبع مظاهر الابداع في جهات متعددة و مستويات قراءاتية مختلفة ، و في القراءة الفنية للناقد ،ربما يكون واقعا ظهور حالة (النقد المفتوح) و الذي ينفتح على جميع امكانات النص بجميع ما يتاح من ادوات وصلت الى الناقد المعاصر ، و حينها يكون من التعسف القول بان منهجا معينا و مدرسة معينة هي التي تفي بحق الظاهرة الابداعية.

النقد المفتوح

في النظريات النقدية ، دوما هناك سؤال : ما هي القراءة الصحيحة ؟ بل ان النقد في جانب من بحث منهجياته انما يحاول ان يجب عن هذا السؤال ، و ان النظرية النقدية انما تقدم كنموذج للقراءة الصحيحة.

و ربما يمكن اعادة السؤال : كيف نعرف ان قراءتنا للنص صحيحة ؟

للاجابة الواضحة و الصحيحة عن هذا السؤال لا بد من تذكر امرين:

الاول : ان الصحة و المناسبة و النموذجية كلها امور تطورية ان لم تصدر من مصادر العلم اللامتناهي ، لذلك من الخطأ تصور وجود قراءة صحيحة خالدة و دائمة ، كما انه لا بد من اليقين انه ليس هناك قراءة صحيحة اكثر من القراءة المعاصرة لما هو معاصر ، لما بيناه من التطورية و تدخل العامل التراكمي و التطوري فيها.

الثاني : ان للنص غايات تتجلى فيه هي : المؤلف و النص نفسه و اللغة ، كل منها يتجلى بمظاهر جلية و غير جلية واعي و غير واعية ، و حينما تكون تجربة الكاتب ناضجة و متكاملة

تكون مظاهر تجلي تلك الغايات على درجة عالية من الفنية و الرقي و الثراء . هذا الثراء و البذخ و العمق الفني ، يجعل من جهات الابداع و المتعة متعددة ، بل قد تصل احيانا الى حد كبير او اكبر مما يتصور.

في ضوء ما تقدم تكون القراءة الصحيحة متسمة بصفتين اولا المعاصرة و ثانيا الاخلاص ، لانه من دون قراءة معاصرة تكون قراءة متخلفة و مسيئة للنص و تفرض عليه رؤى هو لا يمثلها و لا يقترب منها ، و اما الاخلاص ، فمن دونه لن يكون هناك مجال لتبين اوجه الابداع في غايات النص المتقدمة ، فتكون القراءة ناقصة ايضا.

النص المعاصر لا يريد فقط الحكاية و التوصيل و النقل ، لكي يكتفى في قراءته بعملية قراءة واحدة ، بل هو ساحة للإيحاء و الرمزية و التقنية و الفنية و الثقل المعرفي و اللغوي و البعد الجمالي و تمثل القضية و الانتماء و النفس و الايغال في عمق التجربة و عالم المعنى.

ربما يمكننا القول في عصرنا هذا ان الكتابة الفنية المعتبرة – و ليست التسويقية طبعا – تتمتع بعدد كبير من الجوانب الابداعية في مستويا متعددة و مختلفة ، ، لأجل ما بيناه ان هناك عوامل من الوعي و عوامل من اللاوعي ، و هناك عوامل من النص ذاته و من اللغة الراسخة بفعل البيئة و الثقافة في نفس الكاتب .كلها تعمل على التجلي في بناءات و تراكيب فنية مناسبة تلائم ما ترسخ و تراكم في تجربة المؤلف ، وهذه الحقيقة ليس فقط المؤلف يدركها بل القارئ ايضا.

من هنا لاجل ان نحقق قراءة صحيحة لا بد من تتبع مظاهر الابداع في جهات متعددة و مستويات قراءاتية مختلفة ، و في القراءة الفنية للناقد ،ربما يكون واقعا ظهور حالة (النقد المفتوح) و الذي ينفتح على جميع امكانات النص بجميع ما يتاح من ادوات وصلت الى الناقد المعاصر ، و حينها يكون من التعسف القول بان منهجا معينا و مدرسة معينة هي التي تفي بحق الظاهرة الابداعية.

أدوات النقد و شخصية النص

من الملاحظ ان الكتابات النقدية بدأت تميل بشكل شبه كامل الى طريقة الأطروحة النقدية ، بحيث يكون البحث ثيميا مركزا ، و يكون القصد من المقال النقدي استعراض جوانب تلك الثيمة المعينة من دون النظر او التوسع في غيرها من الامور الفنية و الجمالية في النص . لذلك حتى في حال اختيار نص لاجل الدراسة فانه لا يكون لاجل النص باجماله و كليته ، و انما لاجل ثيمة معينة قد حققها ذلك النص ، و الذي قد يشترك معه نص آخر.

هذه المنهجية النقدية رغم فائدتها المهمة و قدرتها التطويرية و وضوح و تفصيلية نقاط البحث فيها الا انها قد تتعرض الى سوء التطبيق ، و ذلك بلوي النص ، و اقحامه فيما ليس فيه ، فتكون كتابة لا واقعية.

حينما يؤسس و ينظّر لثيمة معينة ، و عنصر جمالي و فني معين ، فان تطبيقه على النص يجب ان يكون صادقا و حقيقيا ، و ليس و هما و ادعاء . اذ ان الاقناع ضروري في الكتابة النقدية

كما ان الوضوح و الصحة ايضا مطلوب ، لان المقال النقدي و ان كان ادبيا و حرا الا انه يطرح فكرة و معرفة و يؤسس لبناء و اضافة.

كما ان البحث الثيمي لا يصح ان يقتصر على تطبيق ما استقر من معارف و ان كان ذلك مفيدا ، الا ان التجريبية في الادب محدودة ، و عناصر وجهات الابداع غير محدودة ، لذلك لا بد من متابعة النص ، و الانطلاق منه دوما ، حتى في البحث الثيمي ، اذ لا معارضة بين البحث الثيمي و الانطلاق من النص كمصدر للمعرفة و الفكرة.

ان التطبيق التعسفي للفكرة الموضوعية المعينة على النص ، و لويه و تقريب معطياته من متطلباتها ، ليس فقط يمثل خروجا عن العلمية و الواقعية ، وانما يعد انتهاكا لشخصية النص ، و عبورا على حقيقة الابداع الكامنة فيه.

ان جهات الابداع متعددة و غير مقتصرة على جهة بحثية معينة و لا مستوى بنائي معين في النص ، لذلك يكون من المناسب اعتماد النقد الحر الذي يتلمس عناصر الابداع في النصوص و ينطلق منها نحو رؤية ثيمية معينة ، و ليس العكس و خصوصا حالة الاقحام و الادعاء فانها خسارة لواقعية النقد و لشخصية النص ، و اذا ما اريد ترسيخ فكرة و ثيمة معينة في ابحاث و دراسات متكررة فمن الواجب اختيار النص الذي يمثلها خير تمثيل ، و ليس مجرد تكرار الاداة النقدية على نص لا تتوفر فيه فانه مجانبة للصدق و الواقع.

نقد النقد الاسس و الغايات

تعريف نقد النقد

إن مفهوم (نقد النقد) إلى يومنا هذا ما يزال (مفهوما) يشيد ويبنى، فهو في بدء الامر وغايته، مثل كل المفاهيم التي لها حياة تنتقل من التسميات والتصورات العامة، وتمر بمراحل الصقل والاختبار قبل أن تستقر على مدلول اصطلاحي مخصِّص)(1. (

عرف نقد النقد في الويكيبيديا انه بحث معرفي موضوعه النقد الأدبي، ويتقاطع في مباحثه مع جملة من السياقات المتصلة بالبحث في ميدان الابداع بصورة عامة، مثل النظرية والتنظير النقدي. (2) . و لقد عرف غير ناقد معاصر مصطلح نقد النقد، و لكن هذه التعريفات كانت تتسم بالإيجاز الذي يقصر عن الإيفاء بضرورة إرساء المصطلح على أسس علمية ومنهجية واضحة.(3) و من أوائل الذين عرفوا هذا المصطلح الناقد جابر عصفور الذي يقول: "إن نقد النقد قول آخر في النقد يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته و فحصه (4) و هو عند د. نجوى القسطنطيني: "خطاب يبحث في مبادئ النقد و لغته الاصطلاحية و آلياته الإجرائية و أدواته التحليلية(5)

نشأة نقد النقد و تطوره

(نقد النقد) باعتباره كيانا معرفيا أو حقلا ابستمولوجيا ما يزال (مشروعا) تتضافر اجتهادات نظرية عدة في ايجاده وبلورته: (6) إن نقد النقد لازم التشكل الأول للنقد الأدبي، كما يذهب إلى ذلك الناقد باقر جاسم محمد، الذي عد "نظرية أرسطو في المحاكاة البذرة الجنينية الأولى التي وصلتنا مما يمكن عده نوعا من نقد النقد النظري غير المباشر (7) . أما نقد النقد عربياً "باعتباره نشاطا فكريا نوعيا، فهو قديم في مادته حديث في مصطلحه، له علاقة بكثير مما دارت حوله مناظرات العرب القدامى و مساجلاتهم، من قضايا أدبية و بلاغية و نقدية نظرية و تطبيقية لم نشك في دلالتها (8) وبالرغم من أن هذا النشاط قديم في الممارسة النقدية العربية، إلا أن التنظيرات الحديثة هي التي سعت إلى الارتقاء به إلى درجة الكيان المعرفي النوعي ضمن كيانات العلوم الإنسانية. (9) ولقد بدأت ارهاصات نقد النقد أواخر القرن التاسع عشر، ثم تعززت

بظهور كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي"، الذي يعتبر أول مشروع عملي يؤسس لبداية "نقد النقد" دون أن يستعمل المصطلح(10).

وظيفة نقد النقد

بإزاء ما ورد من وظائف لنقد النقد عند الدارسين السابقين، يجد الباحث ضرورة إفراد مجموعة من النقاط استلها من دراساتهم، ليقدمها بشكل جلي، لعلها تحيط بوظائف نقد النقد، (11) و هي كالآتي :

أولا:" الكشف عن طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية و السياسية التي جعلت الناقد يتبنى منهجا نقديا دون سواه واضعا عمل الناقد في سياق أكبر.

ثانيا: يكشف عن صيرورة النقد الأدبي و تحولاته، و يربط بين العوامل السياقية الخارجية التي تحفز عملية التطور الأدبي، و من ثم تطور النقد الأدبي نفسه.

ثالثا : يثير إشكالات تتصل بطبيعة النقد و إجراءاته و لغته، و هو لذلك يتوجه في البحث الى النقد الأدبي في المقام الأول.

رابعا : ينتج معرفة بفلسفة نقد النقد و آلياته و مقاصده(12)

تاسعا: "مراجعة مصطلحات النقد و بنيته التفسيرية و أدواته الإجرائية(13)

من المفروغ منه، أن أي منجز فكري أو إبداعي إنساني هو بحاجة ماسة لحالة من المراجعة والدرس والتأمل الدوري، للخروج بأفضل ماجاد به العقل البشري، ومن ثم البناء عليه، ولا يشذ النقد الأدبي عن ذلك، فهو أحد الحقول المعرفية الهامة التي تلعب دورا رئيسا في عملية تقويم وبناء المنتج الإبداعي ومن هنا تجيء أهمية تفعيل اشتغالات خطاب (نقد النقد)، على المنجز النقدي المحلي وفق رؤية، ومنهجية واضحة ، وحتى لا يستمر تدوير الإبداع في فلك نظريات ومناهج نقدية جامدة يتم اجترارها بعد أن ثبت عدم جدوى وفاعلية بعضها. (14) ولعل معاينة واقعنا الأدبي والنقدي تشير بقوة إلى تحقيق قدر مهم من التراكم، ولكنها تشير أيضا إلى تلك الثغرة المتمثلة في ضعف نقد النقد(15)

لا ريب ان المقال النقدي هو نص بالنهاية وهو كتابة ابداعية ، وهذا الامر وان كان وجها لإمكانية تناول النص النقدي بالدراسة ، وبيان مقدار الابداع المتحقق و تسليط الضوء على مقدرة الناقد الا ان هناك امرا اكثر جوهرية من ذلك ، الا وهو بناء النظرية النقدية ، فكما ان الناقد يكشف عن اسرار الابداع في النص الابداعي ، فان دراسة المقالة النقدية ايضا تستطيع ان تكشف عن عناصر و مكونات النظرية النقدية المتحققة في المقال المعين، اذ ليس من الضرورة ان تكون الممارسة النقدية تطبيقا حرفيا لنظريات جاهزة ، كما ان للناقد باعتباره كاتبا خلاقا فان له القدرة على وضع بصمته الخاصة و المؤثر و التي في النهاية تكون الوعي النقدي من ثم تترسخ في النظرية النقدية . و لأجل الوصول الى نظرية نقد واضحة المعالم و اصيلة لا بد من التفاعل الفكري و التكامل الكتابي بين ما يكتب في النقد ، ومن هنا يكون ظاهرا اهمية نقد النقد لأجل هذه الغاية.

اشكال نقد النقد

لحقيقة تعدد حقول عملية النقد الادبي فان نقد النقد تتعدد اشكاله بذلك ، لان السمات الخاصة بكل حقل نقدي و وظائفه تختلف عن اخر ، فنقد النقد قد يتناول النقد النظري ، و قد يتناول الممارسة النقدية التطبيقية العامة و قد يتناول الممارسة النقدية الفردية . فعملية نقد النقد كما يمكن ان تكون في تناول اطروحات النقد النظري فإنها ايضا تتلمس الرؤية في الممارسة النقدية ، و كما ان عملية نقد النقد يمكن ان تناقش الممارسة التطبيقية العامة بشكل اجمالي وعام فإنها ايضا يمكنها ان تتعمق في الممارسات الفردية الجزئية المشتملة على اطروحات واضحة لاجل الاستفادة من التجربة النقدية لذلك الكاتب بمعنى انها قراءة تحريرية تبرز بشكل كتابي ، كما انها شكل من اشكال التوثيق التاريخي للسبق في كشف معالم مفهوم معين و الريادة في شكل كتابي معين ، و بينما يكون التقييم و المناقشة متأصلة في نقد النقد لنظرية النقد او الممارسة العامة فان نقد النقد الفردي اي المتعرض لمقالة نقدية معينة ابعد ما يكون عن التقييم و الحكم وانما عادة ما يكون لكشف التفرد و الابداع و الريادة ، لذلك نجد المهتمين بنظرية النقد حينما يتطرقون الى كتابة نقدية او يستشهدون بها فان ذلك في الغالب لأجل عمق تجربة ذلك الكاتب و رؤياه الريادية و هذا معلوم ، بل يمكن القول ان نقد النقد الفردي الخاص غير معني ابدا بالتقييم و الحكم انما ذلك مجاله نقد النظرية و الممارسة العامة.

1. محمد فقير مفهوم نقد النقد 2009
2. الويكيبيديا 2014

3. رشيد هارون الاسس النظرية لنقد النقد 2012

4. جابر عصفور قراءة في نقاد نجيب محفوظ ، ملاحظات أولية ، 1981

5. د.نجوى الرياحي القسطنطيني في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره ، 2009

6. محمد فقير مفهوم نقد النقد 2009

7. باقر جاسم محمد نقد النقد أم الميتانقد ، محاولة في تأصيل المفهوم، 2009.

8. د.نجوى الرياحي القسطنطيني في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره 2009

9. محمد فقير مفهوم نقد النقد 2009

10. نفس المصدر

11. رشيد هارون رشيد هارون الاسس النظرية لنقد النقد 2012

12. د.نجوى الرياحي القسطنطيني في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل ظهوره ، 2009

13. جابر عصفور قراءة في نقاد نجيب محفوظ ، ملاحظات أولية ، 1981

14. شمس علي نقد النقد طريقنا لتجديد الخطاب النقدي 2014

15. رشيد هارون رشيد هارون الاسس النظرية لنقد النقد 2012

الفصل الاول : وظيفة النقد

وظيفة النقد الادبي اجمالا معاينة النص ، و يعني ذلك تحليله و بيان مواطن الفنية و الابداع فيه ، يقول سعد القصاب (يفترض النقد الفني ضرورته، بوصفه خطاباً وممارسة كتابية تواكب مغامرات الخبرة التجريبية للفنان، و بدائيتها في العمل الفني محاولة منه في إيضاح أو اكتشاف بعدها التعبيري الدال، كي يجعلنا نفهم ما نشاهد من انجازات تحفل بكل ما هو ابداعي وجمالي. من هنا تتأتى أهميته كإجراء ثقافي يقيم علاقة تعقبيه تتوسط المنجز الفني والمتلقي لاستيضاح هذه الممارسة الخلاقة.) (سعد القصاب 2014). الا انه قد اختلف النظر الى وظيفة النقد على التفصيل ، و ان تلك العناصر الاجمالية كيف يتعامل معها تفصيلا و كيف يتم تطبيق ذلك ، فنتج عن ذلك اتجاهان رئيسيان في النقد:

اولا : الاتجاه الواقعي : و الذي يرى ان الادب ظاهرة اجتماعية وان العلاقة وثيقة بين الادب و المجتمع ، و يرى ان الادب انعكاس لمحيطه اضافة الى وظيفته الاخلاقية تجاه المجتمع ، و من اشكاله الحديثة النقد الثقافي .و الذي يجابه بإشكالات جدية . يقول ابراهيم السعافين (فالدعوة الى نقض اليد من النقد الجمالي و ايلاء الاهتمام الى صور معينة يهتم بها الناس تحت مسميات مختلفة من مثل فلكلور و لعبة كرة القدم و وسائل الاتصال و اصطلح بعضهم تسميتها النقد الثقافي ليست واقعية و لا حقيقية و الاجدر ان نفكر في حالة الابداع و المبدعين و نتحدث بصراحة عن الواقع و نحلل الازمة بدل الهروب منها الى تصورات ذهنية تفاقم المشكلة بدل ان تحلها (ابراهيم السعافين 2011))

الثاني : الاتجاه الجمالي : و الذي يرى ان الادب عمل متفرد ، فيهتم بطبيعة الادب وان رسالته فيه ، و الاهتمام ببناء النص و خصائصه و التركيز على الجمالية التركيبية ، و من اشكاله الحديثة النقد الالسني.

وهناك اشكال اخرى من النقد الا انها في النهاية تعود الى احد الاتجاهين ، و يمكن ببساطة تمييز كون الناقد المعين من اي اتجاه منهما ، الواقعي الاجتماعي ام الجمالي الشكلي . و من المؤكد ان كل منهج لا يسلم بهكذا تمييز بل انه يدعي اشتماله على التكامل فالنقد الاجتماعي يدعي تشخيصه للأنظمة الجمالية و النقد الجمالي يدعي تشخيصه للأنظمة الفكرية ، لكن في الحقيقة كلنا صار يعرف مواطن القصور الظاهر في هذين المنهجين ، لذلك حصلت حالة من الحرج في النقد التطبيقي بعد التطور الكبير في مفهوم الادب و دخول عملية التلقي و القراءة كجزء تكميلي لعملية الابداع ، و تنازل النص عن عرشه ، و التي كشفت ان كلا من الاتجاهين لا يقترب من الحقيقة التي ينبغي الاذعان اليها.

الفصل الثاني : اسس النقد

لا ريب في تميز الكتابة النقدية عن غيرها ، و اجمالا يمكن القول ان المعارف الانسانية تنقسم الى ظاهرية و تحليلية ، تعمد المعارف التحليلية الى اعطاء تفسيرات ممكنة للظواهر ، النقد الادبي ينتمي الى مجموعة المعارف التحليلية ، لذلك فهو الى العلوم اقرب وان كان الجدل قائما في علمية النقد و فنيته ، و على الاول لا بد ان تتسم اللغة النقدية بأعلى درجات التقريرية و الانضباط و الدقة ، و مطالبة العرف و الوجدان بذلك من الواضحات ، و هذا دليل عرفي على علمية النقد.

اهم تلك الاسس التي تبنى عليها عملية النقد ما يلي:

اولا : التخصصية

النقد الادبي عملية تخصصية ، لذلك لا بد ان تتوفر في ممارسها المقومات اللازمة ، و ما عدا ذلك لا تكون سوى مجرد تذوق انطباعي من مثقف او اقحام علمي من خبير في علوم انسانية اخرى .

و المشكلة الكبيرة انه لا يوجد منهج دراسي منعزل بكتب اكاديمية متخصصة بالنقد ، يقول اسكندر نعمة (ان الاصول النقدية شيء لا يمكن تعلمه لافتقاره الى القواعد و الاصول الثابتة المطلقة اي ان الناقد الدارس لا يدرس النقد في كتاب ككل العلوم الاخرى فيتعمق في البحث حتى يصبح ناقدا لان النقد عملية ذوقية في القسم الاكبر من ساحتها فمن امتلك ناصية هذه الموهبة المترافقة بالذوق الفني يستطيع ان يثقف نفسه في بطون الكتب و بحور التجربة فتصقل موهبته و يتنامى ذوقه الفني(اسكندر نعمة 2008) . و هذا ما فتح الباب واسعا امام المختصين بعلوم اللغة في تبني الجانب الاكاديمي من التعليم النقدي ، مع ان منهجية النقد تختلف كليا عن مناهج علم اللغة .في الجهة الاخرى نجد استفحال الكتابة الانطباعية ، المعتمدة على الاوصاف الشعرية و الجمالية الفضفاضة البعيدة عن التشخيص لعدم الاختصاص بالمرة . يقول ازراج عمر (السائد عندنا في الغالب هو النقد الصحفي المتسرع الذي لا يتجاوز اطر النقد الانطباعي الذي يقوم به الصحفيون الذين ليسوا اصلا بالنقاد) (ازراج عمر 2014) .

ثانيا : الموضوعية و الحيادية

و من الواضح ان من دون الموضوعية لا يمكن تحقيق تشخيصات صحيحة . و مما يرجع الى الموضوعية الحيادية و عدم تجهيز الاحكام المسبقة و عدم الشخصنة ، و ايضا الابتعاد عن المحاباة و المجاملة ، فان ذلك كله خلاف وظيفة النقد و الغرض الذي كان من اجله.

ثالثا : سعة الاطلاع

اعتبر في الناقد على ان يكون واسع الاطلاع ، و لا يقصد بذلك ان يكون موسوعيا ثقافيا ، بل المقصود ان يكون قادرا على تحديد مواطن الاصالة و المعاصرة و بنية النصوص . فان النقد في جوهره عملية بحث و التطوير مهمة جدا لكل باحث ، و لا بد من ان يكون على معرفة

تامة بالمنجز الادبي ، لان من الاحكام الرئيسية و الانظمة التحليلية ما يحتاج الى مرجعيات و مقارنات لا تكاد تكتمل دون الاطلاع المناسب.

ان فكرة الأصالة تأتي من وجوب الاتصال بالسياق الثقافي المنبثق منه العمل النقدي ، و اما المعاصرة فمن فكرة ان النقد عملية انسانية تكون الحركة في مجالها كوحدة واحدة . و من الواضح انه مع حصول ميل في الرؤية فان هذه المكونات ستصبح مناهج متناحرة لا تلتقي ، فيصطدم المواكب بالمحافظ ، الا ان هذا من الوهم ، اذ ليست المقومات الثقافية و الفكرية مصدرا للتحزب و التعصب و انما هي ادوات و مكونات للناقد ، و كلاهما ضروري لشخصيته الموضوعية ، اذ لا يمكن للناقد غير الاصيل ان يبني لأنه بلا جذور و لا يمكن للناقد غير المعاصر ان يعطي لأنه بلا ابواب ، فالأول كالمعلق و الثاني كالمحبوس و كلاهما يشتركان في عامل العزلة.

الفصل الثالث : ازمة النقد

المقام الاول : مظاهر ازمة النقد

1. ازمة المصطلح النقدي

من الظاهر جدا وجود ازمة في المصطلح النقدي ، و الى ذلك اشار مختصون يقول وجيه فانوس (ليس ثمة من لا يعترف بوجود ازمة مصطلح نقدي عربي معاصر) (وجيه فانوس 2012)

و عزي الامر الى ظاهرة الانكباب على النتاج الغربي دون تروي او استيعاب ، و عدم وجود مرجعية موحدة لترجمة المصطلحات ، يقول الطاهر الهمامي : أوقعت النقول الفردية التي واجه بها النقّاد العرب هجوم المدارس النقدية الحديثة وترسانتها الاصطلاحية في إخلالات جمّة كان من نتائجها فقدان المعرفة المنقولة لنجاعتها الإجرائية وهي تدخل فضاء اللغة العربية – الى ان يقول – وتصحب هذه الفوضى الترجمية لمفردات الحقل النقدي الشعري إخلالات عديدة من

شأنها أن تزيد الوضع سوءاً، مردها إلى قصور في تدقيق معنى المفردة المنقولة)(الطاهر الهامي 2012 .)

2. التقليد و التبعية و الاستنساخ

لقد وردت في كلمات المختصين في الادب و نقده كلمات جهورية في هذا المعنى كالتبعية و التقليد و الاستنساخ ، يرى سيد البحراوي : ان الممارسة العربية الراهنة لا تزيد عن الجمع و التلفيق و التقميش من النظريات التي تظهر في الغرب ثم تختفي ليقوم لنقاد العرب بتلقفها بعد ان تكون حلت محلها نظريات اخرى(سيد البحراوي (1993)) . و في الواقع ان كل ذلك له اسباب مفهومة فما هو الا نتاج ركود الواقع الفكري و الفلسفي العام في المجتمعات العربية . فكان من الظاهر ان الارتماء في احضان النظريات الغربية و اجترارها مآل ذلك الواقع .

ان التبعية و التقليد و الاستنساخ مظاهر في غاية الضعف الثقافي ، و لا يمكن قبول تبريرات وحدة الانسانية و العولمة و القرية الواحدة ، فان الهوية غير الخصوصية ، و الاستنساخ و التبعية ليس فقط ضد الخصوصية لكي يقال ذلك ، وانما هي خلاف الهوية و تمييع للوجود ، لذلك كل ما يتصور من انجاز مرتقب في هكذا سلوك تبعي فانه لا يثمر من جهة انه محو للهوية و اخلال بالوجود ، حيث انه يفتقر الى الانسجام و التناغم من البيئة الثقافية العربية . يقول فخري صالح (لقد انسحب النقد العربي من المشهد الثقافي العام لأسباب عديدة اهمها انفصاله عن سياق نتاجه السياسي و الاجتماعي الذي يفترض انه طالع منه) (فخري صالح 2013)

3. عدم الموضوعية و عدم الحيادية

بسبب عوامل كثيرة و أهمها عدم الاختصاصية و عدم الجدية ، و كذلك الاهمال الواعي او اللاواعي للثقافة ، فان ظاهرة تضاؤل نوعية الاحكام النقدية صارت امرا مستشريا حتى ان الامر بلغ حد فقدان الثقة ، فصارت تتدخل في الاحكام النقدية عوامل كثرة ان لم تكن شخصية فهي فكرية و غير ذلك .

ان عدم الموضوعية و الحيادية هو من اهم العوامل التي تسبب تأخر النقد ، بل و العملية الابداعية عموما ، لأنه يحرف البوصلة عن نقاط التطور الحقيقة و يتجه بالفكر الى وجهة غير مناسبة تتسم بالزيف و الوهم . و لا يصح ابدا التقليل من هذه الظاهرة لان التحرر من سلطة النقد ليس امرا سهلا كما يتصور ، لان النقد في حقيقته وجها من وجوه الثقافة و الفكر العام و الذي لا يمكن اجراء عملية تخاطب فيه الا ضمن تلك النقاط الفكرية و الثقافية.

4. الضعف في معاينة الابداع و تقييمه

لقد اشير كثيرا الى عجز المنهج الشكلي الحديث و على راسه النقد الالسني عن تكوين احكام قيمية للنصوص ، فصار النقد مجرد بيان لأنظمة لغوية و وصف لعلاقات بنائية تتساوى النصوص فيها ، يقول ابراهيم السعافين (ان النقد الالسني على جدته و اهميته لم يستطع ان يفيد النقاد و الدارسين العرب كثيرا في معاينة النص بقدر ما مهد السبيل امام بلاغة شكلية جديد و حسبنا ان نتذكر كتابا هو خطاب الحكاية لجيرار جينيت الذي فيه تصنيف ذكي وجهد كبير و لكنه اورثنا هما ثقيلا بما قدمه من تصنيفات شكلية لا تفرق بين نص و اخر مهما كان البون بينهما واسعا (ابراهيم السعافين 2011)) .وهذه احدى الاشكاليات ، بل الحقائق التي ادت الى قناعة راسخة بقصور تلك المناهج عن معاينة الاعمال الادبية.

من ابرز الحقائق التي تؤشر الى عدم وضوح انجاز نقدي هو ما صاحب العملية الابداعية من عزلة متأثرة بالتبشير النقدي نحو لغة النخبة ،و التي سرقت من عمر الادب عقودا ، و جعلت

العمل الابداعي يقطن في قلاع عاجية عالية ، و كوكبا اخر بعيدا عن الواقع ، كما هو حال الكتابة النقدية البعيدة عن ادوات الفهم الثقافية التي ربما تطال القارئ المميز ايضا ، حتى صار ادب نخبة النخبة ، و تحققت عزلة مطبقة من جهتي العمل الفني و مفسره النقدي يقول شاكر النابلسي في (عزوف القارئ عن قراءة الدراسات النقدية التي اصبحت قاصرة على النخبة المنتخبة)(. لقد كان أمام النقد العربي فرصة كبيرة لتربية أجيال من الشباب على علم وفن النقد الأدبي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي، مما كان سيثري الحياة الثقافية العربية بشكل كبير. ولكن إغراق النقد الأدبي بالأيديولوجيا، وانتهاج لغة ملتوية عسيرة، أو كما قال طه حسين (يوناني لا يُقرأ) جعل القراء عازفين عن قراءة النقد الذي أصبح جزء كبير منه طلاسم أشبه بمعادلات الكيمياء والفيزياء والرياضيات.)(شاكري النابلسي 2007)

المقام الثاني اسباب ازمة النقد

1. انعدام المشروع الثقافي العربي

كثيرا ما يعزى الخلل الظاهر في النقد الادبي الى غياب مشروع عربي ثقافي ، يقول ازراج عمر (لا احد يمكنه ان ينكر وجود ازمة عميقة في حياتنا الثقافية و الفكرية على نحو عام و تتمثل بعض صور هذه الازمة في ندرة محاولات بناء نظرية ادبية عربية حديثة متميزة و متفردة و مؤسسة على الفكر الفلسفي و على النظريات المستجدة في المجالات العملية .(ازراج عمر 2014)

ان الكسل العقلي و الخمول الفكري في المجتمعات العربية ، ربما يرجع الى الشعور بعدم الجدوى في التأمل الفكري و التحليل العقلي ، مما ادى الى عزوف واعي او غير واعي عن الابداع الفكري ، مع تخيل ان ذلك اما نوع من الترف الفكري او انه اخلال بالعقيدة . كما انه يرجع في جزء منه الى قصور في المؤسسة الثقافية نفسها ، و الى خلل في مناهج التعليم كما سنبين.

يرافق كل ذلك خلل واضح في المؤسسة الثقافية العربية من حيث بناء شخصية ثقافية عربية يستمد منها المفاهيم التي تنطلق منها الافكار البناءة ، فمن المفترض في خضم هذا التطور الهائل في نظام الاتصال و المعلومات و العولمة الثقافية و الرقمية ، ان يكون هناك حركة موازية و مناسبة في ابراز الهوية العربية تطبيقيا ، و تحقيق مشاركة فاعلة و حضور معرفي و فكري ، و وجه عربي لمراكز ثقافية عالمية ، و لا ريب ان ذلك لا يكون الا بمعونة المؤسسة الثقافية الكبرى المدعومة بشكل لا محدود . كما ان المؤسسة النقدية مطالبة ايضا بتطوير وسائلها استجابة للواقع الجديد و الثقافة الرقمية المتسارعة في النمو ، حتى ان نبيل عبد الرحمان المحيش يعتبر أن وظيفة النقد تجاه الأدب الرقمي العربي –الذي تطور نتيجة لتطور الاتصال– واجب حضاري بامتياز، وأن على الناقد الأدبي الرقمي أن يتوفر على عدة جديدة استجابة لمكونات بنية النص الرقمي .

2. انعدام التخصص النقدي

رغم ان النقد الادبي علم قائم بذاته واضح الموضوع و المسائل ، و له مبادئه التصورية و التصديقية الناضجة ، الا انه يعاني من عدم وضوح الاختصاصية الاكاديمية ، بل حتى المدرسية ، فليس من شيء سوى القدرات الفردية التي تمكن من تحقيق المقدرة النقدية للموهوبين . و ربما يعزى ذلك ايضا الى الاختلافات الموجودة في البيئة النقدية التي لم تتمكن من تحقيق هيكلية معرفية مشتركة بخصوص النقد و ما يتعلق به من كيانات و مفاهيم ، و تطبيق ذلك بشكل كتب و

مراجع موحدة للنقد تكون الاساس لكل طالب يسلك هذا الطريق ، و يكون التطوير و الترقي بعد تلك المرحلة.

3. حساسية الكاتب

لقد اشير كثيرا الى ان انعدام توفر الحرية الكافية للناقد ، و انه كان من الاسباب المهمة في ازمة النقد الادبي ، و ليس فقط مختص بالجو الاجتماعي السائد ، بل ايضا قد يكون بسبب الكتاب الذي لا يتقبلون النقد و يتميزن بحساسية مفرطة ، و اعتبار ان النقد موجه اليهم و ليس عملية تقويمية ، و كل هذا مفهوم في ظل الغياب الكبير للمعاير و الاهداف و الرؤية.

4. الخلل في التعليم الاكاديمي

لقد اشار كثير من المختصين ان المؤسسة التعليمية تعاني من خلل كبير في اعداد الطلبة ، بحيث ان الطالب في الدراسة يكون مجرد متلقي لاتفاعلي يغذى المعلومات من دون حراك فكري . يقول شاكر النابلسي في معرض حديثه عن اسباب ازمة النقد الادبي ان منها (سوء مناهج التعليم العربية التقليدية التي تنصب في الدرجة الأولى على التركيز على التلقين والحفظ وتدريس المناهج الموميائية، لا على الخلق والابتكار. وضعف أو خلو هذه المناهج من المواد الفنية كالرسم والموسيقا والنحت والغناء ونظم الشعر وكتابة القصة والخطابة وخلاف ذلك من المواد الفنية التي تنمّي حس الطالب الفني والجمالي وتثقّف حواسه، وتجعل منه ذائقة قابلة لقراءة الأعمال الابداعية وممارسة النقد الفني والأدبي الأولي، وهو ما زال على مقاعد الدراسة المتوسطة أو الثانوية. ونتيجة لذلك أصبحت المدارس والجامعات تقذف كل عام إلى الشارع العربي بآلاف الطلبة الخريجين الذين لا يجيدون قراءة نص ابداعي قراءة نقدية جمالية متذوقة، كما لا يجيدون انتاج الابداع أو انتاج النقد المبدع)(شاكر النابلسي 2012)

الفصل الرابع : الحلول

اولا : التخصص النقدي

ليس النقد عملية تذوق فقط ، و لا حكم انطباعي بسيط ، كما انه ليس بحثا لغويا ،بل هو منهج موضوعي ، له اسسه و مقوماته و موضوعه المتميز ، لذلك لا بد من التخصص في هذا المجال ، كما انه يكون ضروريا انشاء معاهد و مدارس خاصة بالنقد الادبي و دراسات عليا ايضا ، وكذلك الاتجاه نحو اكاديمية النقد و نقد النقد ، بدل ان يكون النقد الادبي موزعا بين اختصاصات لغوية بحتة او اختصاصات ادبية عامة .

ثانيا : وجه عالمي للثقافة العربية

ان العولمة الثقافية حقيقة لا يصح التغاضي عنها ، نتجت عن حركة سياسية و اجتماعية عالمية ممنهجة ، فصار البحث عن اسواق جديدة للسلعة طريقا للعبث بثقافات الشعوب و تلاعبا بمصير الانسان ، و لقد كان لذلك تأثيره على حركة النقد كتأثير على الثقافة عموما ، يقول فخري صالح (ان النظرية الادبية و الممارسة النقدية هما عادة انتاج للعلاقات السياسية و الاجتماعية ، لقد كان انسحاب النظرية و النقد في العالم خلال نصف القرن الاخير نوعا من التعليق الصامت على التوجهات السياسية و الاجتماعية التي تلغي الانسان و تؤله السلعة بوصفه الصنم الجديد الذي تتعبد له البشرية .) (فخري صالح 2013) . فالتأثير في الغير صار سمة للعصر ، لذلك لا ينفع ابدا التمترس خلف الخصوصية و الاحتماء بالتراث تجاه الافكار الوافدة ، بل لا بد من امتلاك زمام المبادرة و الاتجاه نحو وجه عالمي للثقافة العربية ، يكون مؤثرا في الغير ، و على اقل تقدير يفقد الغير قدرته على افتتاح العقل العربي .

ثالثا : نظرية نقد عربية عالمية

من الظاهر ان الفشل الذريع الذي عانته النظريات المنقولة الينا من الغرب صار حقيقة راسخة ، يقول فخري صالح (ان هذه التيارات النظرية لا تتجذر في الواقع الثقافي الوافدة اليه فإنها تظل مجرد ايقونات ثقافية تهم النخب دون ان تتصل بحاجات حقيقية للثقافة العربية التي يمثل الادب بالنسبة اليها بل الفنون عموما تدخلا سياسيا و اجتماعيا و انخراطا كيانيا في الحياة العامة (فخري صالح 2013) . و بدل ترامي اطراف اللوم ، لا بد من العمل على التحرر من تلك السلطة . طبعا لا بد من الاقرار بوجود فارق حضاري بيننا و بين الغرب و انهم اقدر فكريا و فلسفيا ، الا ان ذلك لا يعني اعلان التبعية ، بل ان هناك معارف مشتركة انسانية حقيقة ممكن الاستعانة بها في الاسراع في بناء النظرية العربية المنبثقة من رحم هذه الارض و المترجمة لحقائق أناسها و افكارهم.

و ربما يكون المدخل الحقيقي نحو نظرية نقد عربي هو الاقتناع بان النقد الادبي علم و ليس فنا ، فيعامل كالعلوم الاخرى من حيث التسليم بالحقائق و البناء عليها و المناقشة و التجريب و اللغة التقريرية ، و عدم قبول الاجتهادات الفردية من دون ادلة معتبرة داعمة . و لا ريب ان الاستقراء هو احد اهم الامور التي تعطي للنظرية مصداقية و تحكم بواقعية المعامل الثقافي او الادبي المشار اليه ، فلا تبقى العناصر الادبية و النقدية مجرد ممكنات بل واحيانا مجرد ادعاءات لا ثقة بها.

ثالثا : النقد العرفي الوضعي

ان النقد الادبي علم موضوعه الادب ،و الادب عمل ابداعي يرتكز في حقيقة وجوده كغيره من الفنون الى وجدان الانسان و مشاعره و افكاره ، و كل هذه الامور في حقيقة الامر ترجع الى المنظومة الفكرية العقلائية التي تدار بها امور الحياة و الانسان ، اذن لا بد لأجل التصديق و الاقرار بوجود معرفة حقيقة معينة في تلك الجوانب الانسانية من ان يكون عليها شاهد و

برهان من العرف و سلوك العقلاء ، هذا المنهج في النقد المعتمد على الحقيقة العرفية و الوجدانية ، يرسخ حقيقة ان المعارف الفنية و الجمالية ليست امورا ثابتة و خالدة ، و انما هي امور تتغير بتغير الفكر و امور الحياة ، كما انها لا تسلب صفة الجميل عما يراه العرف و العقلاء جميلا وان كان ضاربا في القدم ، و لا يقر بجمالية ما لا يمس وعي العرف و العقلاء و ان كان مشتملا على خصائص نخبوية .و لا يكون ذلك من الانطباعية الساذجة بل هو فهم وتحليل للمعارف الجمالية و انظمة الاستجابة الجمالية المستند الى الحقيقة و الواقع و ليس مجرد الادعاء.

لو رجعنا الى العرف فان الراسخ ان الاعمال الادبية ظواهر عالية المستوى ، تتصف بالعبقرية ، لذلك فان النقد العرفي يؤمن بوجوب رقي النقد الى مستوى الظاهرة الابداعية و ليس العكس ، و مهما تأثرت اوجه الثقافة فان الابداع العبقري يجد طريقه للخلاص الفردي و احينا يكون شرارة للخلاص العام .

اشارة في نقد النظرية

نقد النقد الأسلوبي

لا ريب أنّ الادب انجاز انساني رفيع ، افتتن به الانسان منذ قديم الازمان ، و بدأ يتحرك نحو سره الكبيرة ، و اسباب الابهار و الدهشة المتحققة به ، فكان النقد باشكاله المختلفة و طرقه المتعددة متصديا لذلك . و كثيرا ما كان يصيب نقاطا من الحقيقة حتى بالرؤية الانطباعية و الذوقية العامة.

لقد اجاب النقد الادبي حتى في صوره البدائية عن تساؤلات مهمّة تخص الادب و جمالياته ، و كان للبلاغة العربية و علمي البديع و البيان بناءات شاهقة عملاقة في هذا الشأن ، نجد غيرها عاجزا عن بلوغ تلك المباني . و رغم تطور الفهم الانساني للغة و عوالم الدلالة ، الا انّ نظرية النقد بقيت غير مستقرة ، حتى ظهر اتجاهان متطرفان حديثان : الاول ادبية النقد الادبي بان يكون النقد نصّا جماليا فوق النص مليء بالعبارات الشاعرية و الفنية لا يقيم و لا يصف حتى و في تسمية هذا الشكل نقدا اشكال عريض . و الاتجاه الثانية تذويب النقد في علم اللغة ، هذا العلم الذي يتفاخر البعض انّه اول من سبر غوره و واكتشف عوالمه الا انّ الكثيرين لا يعلمون انّ المشتغلين في علم اصول الفقه لديهم ابحاث دقيقة و عميقة في علم اللغة و الدلالة و الاشارات و التفريق بين مستوى الفكر و الوضع للغة و مستوى الاستعمال و الكلام يمتد الى مآت السنين . انّ في ابحاث الاصوليين المسلمين كمّا هائلا و عظيما من التحليل الدقيق جدا لمستويات القول و الكلام و اللغة يفوق كل تصوّر حتى تصورات الالسنيين انفسهم ، فهناك بحث مطول جدا عن الوضع و اقسام الوضع و نشأة اللغة و تصور الموضوع له ، و الاصول اللفظية التي لا نجد لها اثرا اصلا عند الالسنية المعاصرة و النقد المتكئ على علم اللعة .

انّ تعكّز النقد الحديث على علم اللغة الوصفي و الالسنية الحديثة ارتكب خطأ فادحا حينما اختزل الظاهر الادبية في مفهومين ضيقين هما الخطاب و الخرق ، فما عاد الادب الا اعتداء على القاعدة اللغوية ، و استعمال خارق للمعروف بين النوع ، و وضعت تحت عنوان فضفاض اسمه الاسلوبية.

ان النقد الاسلوبي وان كان يحقّق وصفا جيدا لجانب مهم من عملية الابداع ، الا انّه ينظر اليها من زاوية ضيقة بل و ميتة ، كما انّه يختزل العمل الابداعي في هذا الجانب غير متعرض ، بل و لا فاهم لجوانب جمالية كثيرة و كبيرة في لغة الابداع و اساليبه ، بمعنى ان الاسلوبية لم تكن وفية لاسمها ايضا اذا اقتصرت على جانب من الاسلوب و ادعت انها تدرس الاسلوب كله .

و مع ان الاسلوبية تنقل النقد الادبي الى مكانه الصحيح بتخليصه من الابحاث الخارجية كالنفسية و الاجتماعية ، الا اننا نرى انّ تلك النقلة مهزوزة و غير واثقة لذلك نجد احيانا عودة الى الغرق في الابحاث الخارجية و خلط فضيع بين البحث الجمالي و مرتكزات الاسلوب و مبادئه العامة من ظروف و احوال نفسية و تاريخية و اجتماعية.

لو جئنا الى تحليل عميق للنقد الاسلوبي فانا نجده وبوضح يهتم بالتوظيف الفني ، و لانّه يرتكز على قواعد و مسائل علم اللغة العام و الالسنية و التخاطب ، فانه لا يستطيع ان يرى ذلك التوظيف الا من جهة الاسلوب الخارق للقاعدة ، بينما الواقع ليس كذلك ، جماليات اللغة غير محصورة باسلوب الخرق ، بل احيانا يكون في توظيف راقي للمعهود و المعروف ، و ربما تكون تلك النتائج ناتجة عن تاثيرات الحداثة على النقد الاسلوبي.

التوظيف الفني الذي هو احد عوامل الابهار اوسع بكثير من اسلوبية النقد الاسلوبي كما ان المدقق يجد ان الاسلوبية ليست في واقعها تتبع حر لمظاهر الابداع الاسلوبية كلها و انما يختصر بحثه على جزء صغير من المظاهر الاسلوبية و التي يمكن تلمسها عن طريق علم الاشارات و العلامات و الدلالة ، و اما غير ذلك من الاسلوبيات اللغوية فخارجة عن دائرة النقد الاسلوبي و اداوته وهذه هي المعضلة و المشكلة الاهم التي توجه النقد الاسلوبي لذلك ظهرت دعوات الى التحرر من مستوى النص الى ما بعد النص ، و في الحقيقة هذه الحركة ايضا قاصرة لانّها محدودة في هذا الفضاء الضيق .

لا ريب انّ الابداع هو شيء من الفرادة و الاسلوب الخاص ، و تتبعه و تفسيره و قراءته تحتاج الى ادوات واسعة بسعة التجربة الانسانية ، لذلك يجب ان ينتقل النقد الاسلوبي من الاسلوبية الالسنية السائدة الى الاسلوبية الانسانية الكبيرة و توظيفات اللغة الواسعة المنبثقة و اللصيقة بالتجربة الانسانية ، في نقد جمالي يقدم تفسيرا واقعيا لظاهرة الابداع الادبي يميز بين فنية الفن

و اعناصر جماليتها و مظاهر الابداع الرسالية ، في عنى و ثراء واضح تقف الالسنية و الاسلوبية بصورتها الحالية مدهوشة و مبهورة تجاه عظمته.

اشكاليات الاسلوبية و النقد الاسلوبي

لقد قدمت الاسلوبية (Stylistics) مجموعة من المفاهيم و التصورات الجيدة و المتقدمة في الفهم العام للغة و للظاهرة الادبية ، الا ان تلك التصورات طرحت ضمن انظمة و بناءات تشتمل على كثير من التناقضات النظرية و الاجرائية ، مما يؤشر على علامات قصور سواء كمنهج نقدي مستقل او كأداة للنقد الادبي.

لقد رفع الاسلوبيون شعار محاولة فهم الظاهرة الادبية ، و لماذا كون النص الادبي فنيا و مؤثرا ؟ الا انهم اوغلوا في لغوية و نصية الظاهرة الادبية كما هو معلوم ، حتى ان جوهر الاسلوبية التحليلية عند شارل بالي متقومة بفهم التأثير العاطفي للوحدات اللغوية . لكن هناك امر مهم في امكانية الجواب عن هذا السؤال الجوهري ، وهو ان الاستجابة الشعورية للنص و اللغة و المفردات ليست فقط ناتجة بفعل تلك الوحدات ، و انما للقراءة و القارئ دور فاعل و تأثير مهم في تحققها و درجتها ، وهذا من اوضح الواضحات ، و ان اهمال هذا الجانب خطأ فضيع و قاتل وقعت فيه الأسلوبية.

ان النص في حقيقته لا يكون نصا كاملا الا بالقراءة ، و ان عملية القراءة تتصف بالابداع و التعبير كما هو التأليف و النص . من هنا فاجابة الاسلوبية عن هذا السؤال المهم و الجوهري لا يمكن ان تكون كاملة لاهمالها القارئ و عملية انتاج النص اثناء القراءة.

من اشكاليات الاسلوبية ، معاناة مفاهيم مهمة ركنية و اساسية في نظريتها و اجراءاتها من التناقض او الاصطدام بمعارف لغوية و ادبية واضحة . وهنا سنتناول ثلاثة مفاهيم جوهرية في الاسلوبية نظريا و اجرائيا و مدى تناقضها مع بعضها و اصطدامها بحقائق لغوية و ادبية.

ان مفهوم (الاختيار) جوهري اسلوبيا ، وهو مميز للاسلوب بل مقوم للفردية عند الاسلوبيين كما هو ظاهر ، لكن هذا الفهم يصطدم بامر داخلي تقره الاسلوبية و اخر خارجي ، فالتناقض حاصل مع مفهوم (التركيب الغيابي للكلمات) ، و الذي هو في جوهره و نهايته شكل من اشكال الانثيال ،الذي تتجلى فيه اللغة ،و هو مظهر من مظاهر طغيان المعارف اللغوية العامة المكتسبة لدى المؤلف ، و التي تسلبه الارادة في بعض الاحيان ، حتى ان الرمزيين قد تحدثوا عن لغة الهذيان . ان قاهرية الاثيال و خروجه ولو لفترة زمنية بسيطة عن اختيار المؤلف مخالف قطعا لفهوم الاختيار الذي يعتمده الاسلوبيون.

هذا وان مفهوم الاختيار يتناقض مع مفهوم التناص ، اذ لا ريب ان هذا التناص في جوهره يمثل وجها من اللاوعي المتجسد في الكتابة . و من هنا فان مفهوم الاختيار يعاني حرجا ، و يظهر بوضوح الخلط بين الوعي و الاختيار ، و ليس كل ما يكون بوعي هو باختيار فعل ، بل ان دوام الاختيار شيء غير معقول في الفعل الانساني عموما و ليس الادب فقط.

المفهوم الاخر الذي يعاني من التناقض مع ما هو من الاسلوبية و مصطدم مع ما هو من خارجها هو (التركيب) بالفهم الاسلوبي . فتقسيم التركيب الى حضوري و غيابي لا ينتهي الى حقيقة واقعية ، اذ ان ترتيب المفردات في النص تتحكم فيه غايات مختلفة لغوية و نصية و تأليفية ، و ما عدا الاخير فانها تصطدم بالاختيار ، كما ان التناغم الذي يفرضه النص و ما تتطلبه التجاورات اللغوية بذاتها و نظام الانثيال يجعل تفسير ظاهرة الانزياح كعمل جمالي غير مستساغ ، بل ان المفروض ان متطلبات النص و اللغة بالاصوات و نحوها من تناغمات يكون خرقها و مخالفتها مخالفة للذائقة ،و مجرد فعل لا جمالي و ان كان تعبيريا او صادما ، بمعنى اخر

ان فهم التركيب بهذه الصورة يضعف التفسير الجمالي للانزياح ، و ان ابقاه كفعل تعبيري ، كما انه يصور الاختيار كفعل اعتباطي تجريبي تجرؤي لا جمالي.

هذا من جهة و الجهة الاخرى ، تصادم هذا الفهم للتركيب مع حقيقة تأثر تأثيرية التركيب بالمتلقي ، فلا استقلالية حقيقية لا جماليا و لا تعبيريا للتركيب ، و اهمال عميق لمتطلبات التداولية في الكلام ، اذ لا تجد لها مكانا مع هكذا نظام مغلق على النص و مؤلفه.

و اما المفهوم الثالث فهو (الانزياح) ، و الذي ربما عد احيانا المظهر الابرز للاسلوب الفني ، وهذا شيء لا يمكن الاقرار به و لن يستمر طويلا الدفاع عنه ، فالانزياح اداة واحدة من ادوات الابداع ، و ليس بالضرورة ان يكون الفعل الادبي انزياحيا بل ان الاستعمال المتناغم و المتوافق مع القواعد العامة يمكن ان يكون احيانا محققا للفنية و الادبية و التأثير الجمالي ، الذي يريد الاسلوبيون الاجابة عنه.

من هنا يكون ظاهرا العجز الخطير الذي يعاني منه النقد الاسلوبي في تفسير الظاهرة الادبية ، وسط هذه التناقضات الظاهرة ، و الخلط بين مستويات المادة و الاداة الادبية ، اذ من الظاهر ان تلك المفاهيم مختلفة المستويات ، مما يؤشر الى ضيق افق النظرة الاسلوبية للادب ، اذ من المعلوم ان الظاهرة الادبية اوسع بكثير من تلك التصورات و لها مستويات متعددة وجهات مختلفة في اللغة و النص و المؤلف و القارئ و الاستجابة الجمالية ، كلها تستقل احيانا و تتداخل احيانا في نظام تعبيري عام يتطلب نقدا يتسع لتلك الجهات التعبيرية . و ان الذي اشار الى قصور مناهج البلاغة المعروفة كمنهج نقدي ، هو ذاته الذي يؤسر اخفاق الاسلوبية نقديا.

ان امكانية تحقيق الاسلوبية اضافة جوهرية للنقد امر بعيد جدا بل غير متيسر . و بشكل عام فان تحقيق الاسلوبية لخطوة متقدمة استقلالية عن المنهج اللساني العام ، يعطيها احقية

الاستقلال كعلم مقابل السيمائية العامة ليس واضحا ، كما انها باستثناء اعتمادها على ما قدمه علم العلامات لا تحقق تطورا جوهريا عن البلاغة المعروفة.

نقد النقد التفكيكي

من الظاهر لكل متابع لما تطرحه فكرة القراءة التفكيكية ،لا يجدها الا عبارة عن تكلفات و افتعالات و اوهام ، التي لو سئل عنها كاتب النص الاصلي فضلا عن غيره لما استطاع ان يتيقن وجود ما قيل في نصه من قبل الناقد التفكيكي ، ان انطلاق التفكيكية من فكرة الشك و عدم التصريح و تاجيل البوح و ان النص يخون مؤلفه و غيرها من الابتعادات عن الفطرة و السلوك السوي للانسان القصدي ،ما هو الا سير في الظلام دون هدى ، ان هذا الانحطاط في القراءة و التلقي اسبابه مفهومة و هو نابع من الانحطاط العام في الاخلاقيات العالمية و سيادة النفاق و الكذب و الخيانة و الوهم ، اذ لا ريب انا نعيش في عالم منافق و خائن يقول ما لا يفعل و يفعل ما لا يقول ، لكن هذا لا يعني ان ان كل خطاب يكون قد بني على النفاق و الخيانة.

ان ادعاء وجود دلالات و بوح و اشارات مغاير لقصد الكاتب و على الضد من قصده نتجت بلاوعي رغما عنه و غير ذلك من الادعاءات و راء ما يمكن تلقيه على خلاف الظاهر الذي يفهمه المتلقي على اختلاف مستوياته ، و غير مرتبط بقصد الكاتب هو ادعاء لا يصدقه الواقع بل و يكذبه . و من الغريب ان هناك من يريد ان يقنعانا ان الانسان مهما كان صادقا فانه بلاوعي يكذب و ينافق و يقول غير ما نرى و نفهم و ان نصه يفضحه و انه ليس امامنا سوى الشك ،.طبعا لو سحب هذا الكلام على النصوص الدينية فانه سيحل الخراب في فهمنا لها و يحل الشك المريع في اليقين بالغيبيات و الذي هو من اهم ملامح التفكيكية . و مع ان هذا الفهم الذي تتبناه هذه الحركة ليس له واقعية فانه ايضا يعتمد على نزعة عدائية مستشرية عالميا

تجعل من كل تلك الادعاءات مقبولة بسبب الواقع العالمي المنافق ، ان هكذا قراءة تجر العالم و الانسان الى مستويات اكثر كذبا و وهما و تؤسس و تشرعن لعدم الوفاء و لعدم الاخلاق.

كل ما تقدم مع اهميته المعرفية و الانسانية الا ان ما يخص النقد الادبي فان التفكيكية تمثل اعلى درجات اللااعلمية ، و تقدم النقد كعملية جمالية ، وهذا الفهم وان كان مغريا في ظاهره الا انه خلاف مقاصد النقد ، و من يصر على ذلك فليسمي هذا العمل بشيء اخر غير النقد . ان العملية و الواقعية و المصداقية و الحقائقية من الغايات المتاصل في النقد ، بل ان اسمه و مفهومه قائمان على ذلك و مشتقان من تلك المفاهيم . هذا من جهة و من جهة اخرى فان التفكيكية لا تقترب ابدا من جماليات النص الابداعي ، فانها كما هي اختها البنوية لا تتجاوز حدود البوح بالصورة ، و لا تتفهم عمق الانظمة و الوجودات الفنية و الجمالية المتجاوزة لذلك المجال ، و طبعا سبب ذلك مفهوم لان اصل تلك الحركات لغوي متاصل فيها المطالبة بالتوصيلية و البوح ، بحيث لا يفهم العمل الانساني الا باعتباره عملا توصيليا ، و خير دليل على ذلك ان التفكيك لم تتجاوز ابدا حدود الكتابة كموضوع لها .

يقول مجدي ممدوح 2011) شبكة الادب و اللغة) لقد تجاوز النقد التفكيكي الدراسة النقدية التقليدية وطرح ما يسمى بالنص النقدي الذي أصبح له كينونته المستقلة عن النص الإبداعي ، في بعض الأحيان ربما يلجأ الناقد التفكيكي إلى تأسيس نص شعري – الى ان قال – فالممارسة التفكيكية قد ذهبت بعيداً في تجاوز النصوص الإبداعية حتى أصبح من العسير على المبدع أن يتعرف على نصه الإبداعي داخل النص النقدي ، وكأن النص النقدي يتكلم عن نص آخر لا علاقة له بنصه.) هذا الكلام واقعي جدا و هو يشير الى ان التفكيك ليس قراءة و انما ابداع نص جديد ، كما انه يشير و بصراحة في نهاية كلامه الى الوهم و الادعاء و الابتعاد في مثل هكذا ممارسة.

من الغريب فعلا ، اعتبار ان العمل الفني مجرد عملية بوح ، و قد قلنا ان ذلك ايضا من المصائب التي خلفها اقحام اللسانيات في النقد الادبي ، و مطالبتها المستمرة بالبوح و الحكاية و التوصيل ، لكن كلنا يعلم ان الامر ليس كذلك ، العمل الفني منظومة عظيمة من الانظمة و الكيانات و الجهات و الابعاد ، و الكل فيها يسعى نحو اكبر قدر من الظهور . ان غاية اكبر قدر من الظهور و الحضور ، هو نزعة فطرية و صفة متاصلة في كل شيء ، كل شيء في الوجود يتجه و بقوة نحو التجلي و الظهور و الحضور و التاثير ، و عندما يكون لدينا نظام مكون من اطراف متعددة ، تشكل كيانات مختلفة فان جميع تلك الاطراف و جميع تلك الكيانات تميل و بشدة نحو التجلي و الظهور . وهذا هو الاساس الفكري للجمالية التجلياتية ، التي تؤمن ان سر عظمة الابداع انه فضاء لتجلي ذوات اطرافه التي يكون بها ، ان العمل الفني اللغوي مثلا هو فرصة و ساحة لتجلي ذات الكاتب و لتجلي ذات القارئ و لتجلي عالميهما و موروثيهما ، و تجلي الزمان و الحاضر و الماضي و المكان ، و تجلي اللغة الكلمات و الحروف ، و شكل اللغة و عمقها ، كلها تتجه نحو الحضور الصادق و التاثير الصادق . ان هذا الذي نراها هو الموافق فعلا لما يحصل من حضور قوي للعلم ، و العلم ما هو الا اداة التاثير ، ان القراءة التجلياتية تؤمن ان هناك عوالم و فضاءات و بناءات خلف الظاهر ، الا انها ليست على خلافه لان ذلك خلاف الفطرة و السلوك الانساني السوي و خلاف اصالة الصدق و الوفاء ، بل انها تكون به و تتحقق به وهو نور يرشد اليها .ان في القراءة التجلياتية يكون النص نور على نفسه ، انها بناء على بناء متواصل و متوسع اشعاعي ، يكون محور الجميع الصدق و الوفاء و التعاون لاجل وجود اكمل و ظهور افضل ، .و لو راجعنا وجداننا نجد ذلك هو الراسخ و هو ما نراه و نحسه به في تعاملنا مع الاشياء و ما تعنيه بخلاف دوامة الشك و الوهم و الادعاء و الخيانة و الهدم التي تتباها التفكيكية.

لقد اكدنا مرارا و تكرارا على خطورة اقحام المصطلحات اللسانية و الابحاث اللسانية و المتطلبات اللسانية في النقد الادبي ، لان ذلك اضافة الى عدم بلوغه مكامن الجمال في العمل الادبي فانه يؤسس الى نظرية فنية للغة مزيفة تجر الابداع الى غير مجاله الصحيح . ان هذا الامر من الخطورة بمكان و يمس جوهر عملية الابداع لانه يؤسس لمنظومة مفاهيمية تتسب مع غياب نقد جمالي اصيل الى تحول الادب الى انتاج لساني توصيلي رث.

من اهم واخطر التاسيسات اللسانية هي فكرة النص اللسانية باعتبارة (وحدة توصيلية) ان هذا التعريف يقتل كل ابداع لغوي فني في مهده ، و هناك ايضا بعد اخر خطير هو وحدة النص اللسانية ، باعتبار انها لا تتحقق الا بالسبك اللفظي و الحبك الدلالي ، و هذا اضافة الى انه خلاف وجدان كل شاعر حتى من يكتب الشعر الكلاسيكي فانه يمثل هبوطا خطيرا في فهم اللغة الفنية.

لا بد من التاكيد ان اللسانيات ليست علم اللغة الفنية الابداعية انما هو علم اللغة التخاطبية التوصيلية التقريرية ، و يجب ابعاد الابحاث اللسانية عن النقد الادبي ، و عدم السماح بذلك ، و ايضا لا بد من الاتجاه نحو نقد ادبي جمالي علمي يتبين من خلاله بصورة لا تقبل الشك ابتعاد اللسانيات عن مواطن الجمالية اللغوية.

نقد النقد الحاسوبي

د انور غني

مع قناعتي بوجوب ان يكون النقد الادبي اكثر علمية وصرامة و ان يبتعد عن الفردية و الشخصنة ، الا ان ذلك يجب ان ينطلق من فكرة ان النص الادبي هو ظاهرة فريدة متميزة على النقد الحاق بها ، و هذا التصور يعطي مركزية كبيرة للعمل الابداعي باعتباره ظاهرة انسانية متفردة . ان الوسيلة المثلى لذلك – اي للابتعاد عن الفردية و تحقيق الحيادية و الموضوعية– هو اعتماد منهج الاستقراء ، و المعارف العرفية و الوجدانية الجلية كاداة في التعامل مع النصوص.

فرانكو مورتي (Franco Moretti) بروفسور في الادب ، ايطالي المولد ولد سنة 1950 ، وهو الذي اوجد مختبر ستانفورد الادبي .(Stanford Literary Lab) و صاحب كتاب (القراءة عن بعد)(Distant Reading 2013)، الحائز على جائزه الكتاب الوطني لدائرة النقاد National Book Critics Circle (NBCC) Award (و المترجم الى الان الى خمس عشرة لغة ، يبشر بالطريقة الكمية quantative)) methodفي النقد الادبي المثيرة للجدل.

يعتمد مختبر ستانفورد الادبي على التحليل الحاسوبي للادب ، او النقد الحاسوبي (computational literary)، و الذي تدخل فيه اعمال ادبية متفرقة حسب الفترة او الطبيعة التي يراد دراستها ، و تدخل بيانات و مطاليب معينة و يتم الاحصاء ، و من ثم يتم استخراج العوامل المشتركة و مدى انتشار المعامل المعين في تلك النصوص.

يقول مورتي لا داعي لقراءة الكتب ، و لا النصوص ، بحجة اننا سنقرا حينها جزء صغيرا مقارنة بما هو موجود و سيكون هناك شيء كثير غير مقروء ، لذلك لا بد من اعتماد قراءة واحدة لمجموعة كبيرة من النصوص تصل الى المئات و الالاف ، و طبعا كلما يكون العدد اكبر يكون التحليل اكثر واقعية كما هو معلوم للعاملين في العلوم التطبيقية و الاحصاء.

ان من اهم مساوئ هذا النهج امور : اولها الغاء النص تماما ،بحيث لا حاجة لقراءته اصلا و لا التعرف عليه و لا على كاتبه و لا يكون سوى بيئة لما يبحث عنه احصائيا . ثانيها الغاء

عملية القراءة الفردية نفسها و استعمال طريقة حاسوبية لاكتشاف الحقائق الادبية ، و ثالثها تحقيق تبعية للحاسوب و الاحصاء في تبين الحقائق . طبعا ستكون المجادلة ان هذا العمل مختص بالنقاد كنقاد و محترفين و ليس كقراء ، اذ لا علاقة لذلك بعملية القراءة ، وهذا تصور خاطئ لان العملية النقدية تدعي تعيين الجماليات و الحقائق ، لذلك فان القراءة دوما تكون تابعا لها بل ان الثقافة كلها تكون تابعة للنقد ، كما ان هذا الجواب لا يجب عن حقيقة موت النص ، حينما لا يكون معروفا الا للحاسوب ولا حاجة للناقد ان يقراه او ان يتعرف عليه.

ما اريد ان اقوله ان هذا المشهد يكشف مدى التجريبية في نظريات و تطبيقات المؤسسات الغربية ، مما يدعو الى عدم التسرع في التبعية لهم ، فمن موضة الالسنية و البنيوية و التفكيكية ثم الى النقد الثقافي و النقد الرقمي و الان النقد الحاسوبي وغير ذلك ، و كل ذلك انما ناتج عن الروح التجريبية الطاغية عند الغرب ، ان هذا يدعو ايضا الى ان نراجع عرفنا و وجداننا و ثقافتنا و ننهض بمشروع عربي اصيل في النقد و الادب ينبثق من الروح الثقافية التي عندنا و لا باس بمخالطة الاخرين و الاستفادة منهم لكن لا تقليدهم و تقديسهم .

المقدمة

هذا هو الجزء الثالث من كتابنا (التعبير الادبي) المتناول للابداع و نظرية الادب و خصوصا قصيدة النثر ، هنا نحاول تبين التقنيات و العناصر التي تحضر في النص فمتنحه أدبيته و فنيته و

جماليته ، و مع ان التركيز سيكون على الشعر و خصوص قصيدة النثر الا ان كثير من العناصر المشار اليها لها وجود مجرد و مستقل عن الشعر و يتسع للكتابات الادبية الاخرى مما يعني امكانية استثمارها كادوات تعبيرية ابداعية و ادوات نقدية لتبين فنية و جماليات النصوص الشعرية و غيرها.

التجريدية

اللغة التجريدية ؛ قصيدة (لوحة) للشاعرة زكية محمد نموذجا.

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية.

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة.

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص

في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي.

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة .

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات و الوعي نحو الخارج . حيث انّ في تعامل الكاتب او الفنان مع الخارج طريقتان او اسلوبان الاول هو الانطلاق من الخارج الى عمق الذات و الثاني الانطلاق من عمق الذات الى الخارج ، الاول هو المدرسة الوصفية و تتوج بالانطباعية ، و اما الثاني فهو التعبيرية و تتوج بالتجريدية.

في قصيدة (لوحة) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي النموذجي ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية.

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا

ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . و نترك للقارئ تملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير . انها قصيدة نثر سردية تجريدية عذبة و قريبة تمثل أدب ما بعد الحداثة بكل صدق.

لوحة

زكية محمد

ألواني زاهية كفراشات الربيع. ريشتي الشفافة مطيعة. لا أتوقف عن مغازلة الضوء. أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة. كلما اخترت حلما أجد لونه مختلفا فأضجر .أتّهم ريشتي الخجولة ، تعذبني نظراتها البريئة فأستحي منها وأعتذر.

أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي.

لوحتي أصلية وأصيلة لن أبيعها ولو بكنوز الدنيا ولن أتنازل عن نقاء صوتها خوفا من فضول أبي جهل، فليلعنها كلما شاء.فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء.

اللغة المتوهجة

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليليون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي.

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي.

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية.

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية – و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه — و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل

متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى.

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص.

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي

مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة (ما بعد الاسلوبية) للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية.

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه:

)هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني(

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييييي...ر) و بقدر النَّفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك.

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر:

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش.

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمَّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطُّ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا.

اللغة التبادلية

المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي.

من الميزات الواضحة في نصوص أنور غني الموسوي هو النظر الى التجربة التأثيرية الشعورية الكائنة خلف التعابير و لحقيقة عملية الاختيار في تكوين النص التي أثبتتها الاسلوبية و بجدارة مسقطة جميع افكار القهر و الاجبار المدعاة في هذا الشأن ، فان امكانية ابراز العامل التعبيري العميق (من شعور و جمال و فكر) باكثر من وحدة نصية (وحدة كتابية) يحقق عملية اختيار تعبيرية يقصد بها تلك المعرفة او التجربة التأثيرية الشعورية و الجمالية العميقة و تكون المفردات و دلالاتها المعنوية ثانوية جدا . و بهذا الفهم فالنص في واقعه يتكون من وحدات جمالية و شعورية و فكرية و ليس مقتصرا على امور بصرية و شكلية ، الا ان تلك الوحدات الكتابية هي ما ينعكس عليها كل ذلك و ما يرى بواسطتها كل ذلك .

ان التداولية المعهودة او العامة بين الناس في الحياة العادية تكون من خلال الدال نحو المدلول المعنوي ، بينما في التداولية الادبية التأثيرية تكون المحورية للمعادل التعبيري الماوراء شكلي أي الماوراء نصي ، و اما الوحدة النصية فان قصدها من قبل الكاتب و المتلقي يكون ثانويا ، لذلك لا يكون مخلا بالتداولية و التوصيل استبدال الوحدة التعبيرية الاوضح و الاقرب بما هو

ابعد و اغرب ، فلكل تجربة انسانية شعورية او جمالية عامل تعبيري قريب منطقي مألوف وهناك ايضا معادلات و وحدات تعبيرية اخرى يمكنها ايصال ذلك الشعور او ذلك التأثير من دون تقييد بالدلالة و مجال المعنى وهي المعادلات التعبيرية البعيدة.

المعادل التعبيري القريب و المعادل البعيد يشتركان بقدرتهما على حمل ذات الشعور الى المتلقي ، الا ان المعادل القريب يكون بتداولية معنوية أي منطقية تعبيرية معنوية و دلالية بينما المعادل البعيد لا يحافظ على ذلك بل يخل بها عمدا و اختيارا الا انه يبقي على التداولية الشعورية و التأثيرية . عملية اختيار المعادل البعيد اللامنطقي و الانزياحي هو اسلوب تبديل اختياري و اسميناه (اللغة التبادلية) و ما بيناه شكل توافقي للغة التبادلية و هناك شكل اخر هو التبادلية العكسية ، أي انه يستبدل المعادل التعبيري القريب بما يعاكسه.

في قصيدة (بستان كشميري)بستان كشميري

يكن ملاحظة تعمد كسر المنطقية و وان الالفاظ المذكورة لا يراد بها بعدها الدلالي و انما يراد بعدها التأثيري الشعوري ، فالرمزية هنا ليست دلالية و انما هنا رمزية شعورية و جمالية . فالرمزية الدلالية تنتقل من الرمز الى مدلول معنوي مهما كان شكله خاصا ام عاما شخصيا ام كليا ، اما هنا فلا نجد تلك الرمزية بوضوح بل البارز فعلا هو رمزية تأثيرية تعبيرية جمالية.

فعبارة (ايها السعداء) هذه العبارة مجانية يمكن ان تشمل مجاميع دلالية غير محدودة ، الا ان الشاعر قد اعقبها ببيان معرفي ميتاشعري (ان الشعر اصابع ضوء) و بهذه القرينة نعلم ان الخطاب موجه الى فئة عارفة او مختصة وذكر الشعر يشير الى ان المراد هنا اما الشعراء او العارفون او الاشراقيون ، الا ان العبارة التي بعدها تشكك في هذه الافادة ، اذ ان هذا ليس الشعر و

انما شيء اخر او على اقل احتمال هو شيء اخر . هذا الاسلوب المركب من ثلاث تقنيات : تأجيل البوح ، و كسر منطق اللغة ، و بساطة الصورة هو ما يحقق حالة جمع الاضداد وهي ما اسميناها بنظام (النثروشعر).

ان المسألة في (بستان كشميري) ليست مسألة مجاز فقط و لا رمزية فقط و انما هناك بعد اخر ملحوظ في الكتابة هو البعد التعبيري التأثيري ، فالسعداء و الشعر و اصابعه و المساء و الفلاح و الشمس و ضفيرتاها و الفجر و البستان و جدها و جنائن كشمير و الاسلاف و المخاطب و المتكلم بل كل مفردة من النص لا يراد منها معناها و لا دلالتها القريبة و لا رمزيتها المنطقية الدلالية المعنوية . ان هذا النص تحطيم كامل لمجال الدلالة و استعمال عمدي للمفردات في بعد غير دلالي ، و انما هو اقتراب من لغة التجريد و النظر الى البعد التأثيري الشعوري للمفردات و التراكيب .

انها لغة في حقيقتها تعمل على بعد المفردات و قربه من الشعور و حب المفردة و بغضها و ما تعنيه من تراكم تجربة و ذاكرة ، انها لغة تعتمد الوعي التراكمي للانسان تجاه المفردات لذلك فهذا النص لا يمكن ان يكون الا بوجود القارئ ، لانه كتب بطريقة لا تؤدي معناه الا بوجود انسان يشعر بالكلمات و يحس بها ، ليس هذا نص دلالي و انما نص شعوري ، وهذا الفهم يقترب كثيرا من اللغة التجريدية ، الا ان هذا النص تعبيري و ليس تجريدي لوضوح الهدف و الغاية و الرسالة رغم الضبابية الدلالية في بعض عباراته .اذن نحتاج اضافة الى القراءة المفتوحة الى قراءة شعورية ، أي ان هذا النص يعتمد على بناء شعوري و المفردات هنا و ان كانت تبدو انها كلمات لكن في الواقع هذي وحدات شعورية تأثيرية ، كما لو أنك تنظر الى احجار ملونة فانك حينما تنظر اليها لا يكون محور النظر انها من أي نوع من الحجر و انما محور النظر الوانها و بريقها و لمعانها و ما تتركه في دخلك من شعور ، بعبارة ثانية ان ما يتركب منه النص وان كان يبدو وحدا كتابية الا انه في واقعه وحدات شعورية ، و الاسناد هنا شعوري . هذه

القراءة المفتوحة و الشعورية هي المدخل لقراءة النص التجريدي و انها تفيد هنا في هذا النص التعبيري الذي فيه لون تجريد في بعض فقراته.

و الان سنقرأ النص شعوريا أي بالبعد الشعوري للمفردات و التراكيب و بالبلاغة الشعورية و ليس اللفظية ، أي سوف نتجاوز الوجود اللفظي و ننتقل الى الوجود الشعوري.

الكتلة الاولى (أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد .) من الواضح ان الكلام ليس للسعداء كما انه ليس عن الشعر و انما الخطاب موجه الى وجودات واعية تحتاج الى تنبيه بقرينة البيان ، كما ان ذلك الموصوف ليس الشعر قطعا و انما هو وجود انساني اكبر ربما هو الوجود نفسه او حياة الانسان او ما هو اكبر او اصغر من ذلك ، كما ان الفلاح ليس الفلاح و انما شيء استثنائي و رفيع ، وكلها تدلل ان الحديث عن شيء ثمين وان هناك تقصير تجاهه . وهذا الصوت فيه نوع لوم مما يدل على ان (السعداء) بجانب عدم الفهم المدعى لا يراد بهم السعداء بل ربما يراد بهم التعساء ، لانهم لم يفهموا الامر كما يجب وهذه تبادلية عكسية . فهنا في هذا التركيب اجتمعت التبادلية التوافقية بالجزاء المتقدم و التبادلية العكسية في عبارة (ايها السعداء) فان واقعها التهكم و الذم و المراد نقيضها .

في العبارة الثانية (لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .) الانتقال من وجود معين الى وجود أخر مشعر بنقص في الوجود الاخر ، و انه لم يصل الى الوضع الذي كان يفترض فيه و كلمة (هناك) تكشف عن هذا الفارق الوجودي ، فالجنائن الكشميرية الرمزية التي فيها تلك الامور الرائعة هي المثال الذي كان يجب ان يكون عليه بستان جد الشمس الرمزي ، و من الواضح

من خلال رموز الالفة (الفلاح ، الشمس ، جد) يتضح ان الشاعر يتكلم عن شيء اليف و حبيب ، و نهاية النص تكشف انه يتحدث عن وطنه .

الوضع الخيالي و الرمزي للبستان الشمسي و الوضع الخيالي و الرمزي للجنائن الكمشيرية اوصلت الرسالة الى القارئ ليس بالمعاني و الدلالات و باللغة الوصفية و انما من خلال الكتل الشعورية و التأثيرية ، بان الوطن الحافل بالمأساة كان يجب ان يكون جميلا و رائعا كالمثال الذي بينه النص . في هذا البيان نحن لسنا بصدد شرح النص او بيان دلالاته لأننا نعتقد ان هذه ليست وظيفة النقد و لا القراءة ، و انما اقتضت ادوات النقد هنا التطرق الى عوالم الدلالة و تشخيص المدلولات ولو تأويليا لأجل بيان طريقة التعبير هنا.

العبارة التالية (لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) من الواضح ان تلك الوصية هي الاقتراح الذي يضعه النص لاجل الخروج من المأزق ، لكن هنا لغة تبادلية حصلت وهي ان الشاعر انتقل من الاخبار عن الشيء الخارجي الى الاخبار عن الذات ، وهذا اسلوب (التلبّس) ، اذ ان من المناسب ان تكون الوصية للخارج التعس و المأساوي الذي يراه الشاعر ، وهذا اسلوب دقيق يحتاج الى فهم لغة الشاعر ، لذلك دوما نقول انه (لا نص من دون كاتب) فاستبدال الضمائر و تغيير اتجاه الوصف هو اسلوب من اللغة التبادلية ، وهو تعبير عن نظرة الاتحاد الكوني و ان اي ضرر في اي جزء من العالم يعني ضرر في اي جزء اخر ، لذلك فالسوء الذي يصيب اي انسان هو مصيب فعلا لكل انسان . فالوصية هي في ترك المنهجية و الفكرة البراجماتية القائمة على الاستغلال ، فان هذا الوضع المأساوي (الذليل) للعالم عديم الشخصية و العدالة و الضمير لا يناسب الحقيقة الوجودية المفترضة للانسان و الوطن.

ثم تأتي العبارة الوجدانية الشارحة (كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) و التي تختصر النص و تكشف عنه مما لا يدع شكا في ان تلك الاوصاف كانت للوطن و اهله و للعالم المأساوي واهله التعساء و طرح فكرة الخلاص و ما يفترض ان يكون عليه العراق و العالم ، و لم تكن تلك الرسالة برمزية دلالية و لا بتداولية معنوية و انما كانت برمزية شعورية و بتداولية تأثيرية و بالاستعانة باللغة التبادلية و النظر الى المشتركات التأثيرية بين المفردات و المعاني.

الفسيفسائية

فسيفسائية التضاد في ثلاثية الغربة

كتب أنور غني الموسوي ثلاث قصائد متقاربة قضيّة و أسلوبا و متوالية في شهر واحد هي (الأعمى) قصيدة بوليفونية و (رجل رملي) قصيدة تجريدية و (رجل ميت) قصيدة مستقبلية . و اضافة الى تميّز الجميع بتقارب فلسفي و فكري بل و وحدتها المتمثلة بقضية الاغتراب و الغربة في هذا العالم ، فانها ايضا امتازت بالتقارب الاسلوبي من جهات ثلاث واضحة هي التضاد التعبيري و النثروشعرية و التجسيدية اللغوية .

ان كتابة القصائد الثلاث بثلاث اساليب تعبيرية (البوليفونية و التجريدية و المستقبلية) كان متعمدا ، لبيان مقدار الحرية التي توفرها السردية التعبيرية للكاتب ، فالقصائد تتميز بروح واحدة بل و جسد واحد الا انها تختلف في ملامحها الظاهرية ، فهناك مشتركات جوهرة و هناك تمايزات جوهرية ايضا ، و ما كان هذا ممكن لولا ان القصائد كتبت بالسرد التعبيري.

و نورد أولا تلك القصائد ثم نشير الى تلك الجهات-:

1-)الأعمى(

قصيدة بوليفونية*

أنا من هناك، من مدن الثلج، مسافر رملي، في قلبي صوت ماء. أتعثّر في بحور حيرى، لا تستريح إلا عند كل شاطئ ينشد أغنيات قديمة. أنا مجرد ذكرى جاءتنا من جهة بعيدة ، تحكي لنا قصّة الغياب. إنّها ما زالت تعيش في أوراق متربة، و ما زالت تنظر في المرأة بغرابة. كانت دوماً تقول لي أنّ الهباء شيء غريب يوهمنا بالحقيقة، إلا أننا حينما نخلد الى النوم نراه بوضوح، و نواجهه وجها لوجه، فيحكي لنا قصصه الباردة. ألا ترى هذا المكان بيديه الفضّيّتين يضيق على أنفاسنا، يصنع منها طابوراً طويلاً من صخور تحلم بطرقات باهتة. و هذا الزمان كم هو شاحب و حُرّ ، يتطاير من دون رجعة، إنّه يقهقه ساخراً من عيوننا الجاحظة . أنا لست واهماً كبيراً، لكنني أشعر بالعمى لذلك تجدني أدور في الغابة أبحث عن كلّ زهرة فريدة لا يراه سوى الأعمى، و كلّما عثرت على واحدة تقول لي : يا رجل الرمل ؛ أحيانا لكي ترى بوضوح، عليك أن تكون أعمى. إنني أسمع صوتها و أراها بقلبي لأنني رجل أعمى .

*البوليفونية : هي تعدد الأصوات في النص فلا يطغى صوت المؤلف بل تظهر اصوات اخرى كشخصيات و كيانات في النص لها صوت و ارادة و رؤية.

) -2رجل رملي(

قصيدة تجريدية*

بشرتي جافة كوجه الخريف، ليس بسبب حرارة الصيف، و انما لأنني فقدت آخر قطرة ماء من جسدي. فأنني كل يوم أمرّ على بائع الحزن فأتبرع اليه بما لدي من دموع. و أيضا هناك أسباب أخرى لكلّ هذا الجفاف في روحي؛ أهمها أنني شيء غريب عثرتْ عليه الايام مستلقياً فوق جزيرة خاسرة قد هجرها أهلها. كنتُ حينها كومة رمل. و ليس هذا هو الشيء الغريب فعلا، بل الغريب أنني حينها كنت أستطيع الحركة و لم أعلم أنني رجل رملي، لكن الأن و أنا أتكلم اليك؛ أشعر أني رجل من رمل لا أجيد أيّ شيء. و أشعر أنني جاف جدا و مصنوع من الموت. أترى تلك السعادة، إنها تلمع كلؤلؤة في خيمة فضّية. إنها لا ترضى الا بقلب رحلَ به الموت عن مدن الخراب، لذلك فقلبي هذا مليء بالسعادة؛ و ذلك لأنني رجل ميت يتحدث إليك.

*التجريدية شعور عميق بالاشياء و اتحاد بها و ادراكها بشكل مختلف و ايصال ذلك كله بزخم شعوري الى المتلقي فلا يرى سوى الشعور فيبنى النص من وحدات شعورية و ليس معنوية .

) -3رجل ميت(

قصيدة مستقبلية*

أنا لست شلالا عظيما و لا ورقة ربيعية ، بل أنا رجل ميت أزحف على الأرض الشاحبة كنهر ثقيل و أتفجر بلا رحمة كبركان صاخب . على ظهري أحمل كلّ شارع قد مرّ يوما بسواحل مومباي . من روحي الباهتة تعلّم البحر مدّه الجامح . هكذا أنا منذ أن عرفت الموت

و أنا أطير بلا اجنحة ؛ في جيبي قطارات غريبة. انها تتلوى كإعصار ، و تشعّ كثياب الصينيين الملونة .أنت لا يمكنك أن ترى وجهها المبهر ، لأنك لست ميتا مثلي . انها تتراقص على البحر ، و تغطي وجهه بألوانها الساحرة . أنا أراها كل يوم و أسمع شدوها ، لأنني رجل ميت.

*المستقبلية هي تجسيد الحركة في العمل الفني و المستقبلية في الكتابة هو تجلي حركة المكونات النصية داخله.

أ– فسيفسائية الاغتراب

من الواضح انّ القصائد قد كتبت للتعبير عن فكرة جوهرية و عميقة واحدة هي الاغتراب و الشعور باللاانتماء في هذا العالم الذي يرفضه الشاعر بالكلية ، و ربما كانت هذه الثلاثية اختصار و تلخيص لكتابات الشاعر على مدى الثلاثين سنة السابقة . و بملاحظة كتاباته الاخرى المنسجمة مع الطبيعة و الكون و الوجود نفهم حدود و اسباب هذا الاغتراب و اللاانتماء و انه عبارة عن ثورة و اعلان رفض للوضع القائم للبشرية من ظلم و قهر و استخفاف بالانسان . ان الشعر في جوهره طلب الخلاص ، و اعلان الرفض و اللاانتماء هو شكل من اشكل طلب الخلاص . انّ الأمل الذي ترسمه هذه القصائد يتمثل بالمسكوت عنه في النصوص الا وهو المطالبة بتغيير الوضع القائم المزري للبشرية و الاتجاه نحو عالم افضل و حال افضل للانسانية ، فحضور الاغتراب و اللاانتماء هو في حقيقته احضار للغائب المسكوت عنه وهو الخلاص بالتغيير و الأمل بالسعي نحوه .

انّ القصائد الثلاث مع تقاربها التعبيري بل وقاموسها اللفظي ، حققت لغة المرايا و الترادف التعبيري ، حيث تكون العبارات مرايا بعضها لبعض فيرى احدها عن طريق الاخر ، و تترادف

الجمل في مدلولاتها و افاداتها ، وهذا هو شرط الكتابة الفسيفسائية . اذ يظهر النص او مجموعة النصوص على انها كتل كتابية متناظرة متشابهة على مستويات معينة ، وهنا قد تجلت الفسيفسائية – و التي هي احدى صور التناص – على مستوى الفكرة و الاسلوب . فعلى مستوى الفكرة اي الفسيفسائية الفكري كانت النصوص مرايا لفكرة الاغتراب ، وهذه هي الفسيفسائفة الخارجية التي تكون بين مجموعة نصوص ، و من جهة اخرى كانت العبارات و الجمل في كل نص مرايا لبعضها وهذه هي الفسيفسائية الداخلية ، و من ابرز عوامل تجلي فكرة الاغتراب اضافة الى التراكيب و الجمل القاموس اللفظي ، فان الاحصاء الكمي للمفردات النصوص سيبين طغيانا كبيرا للالفاظ التي تقع و تقترب من حقل الغربة و اللانتماء و الرفض و الخواء و الضيق و العجز . و اما الفسيفسائية الاسلوبية فهو ما سنتكلم عليه في الفصل اللاحق.

ب– الفسيفسائية الاسلوبية

تتجلى الفسيفسائية الاسلوبية و التي هي شكل من اشكال التناص الاسلوبي في التشابه و التقارب الاسلوبي ، و لا نحتاج الى كثير كلام الى بيان مدى التقارب الاسلوبي بين القصائد الثلاث ، و مع ان كتابة هذه النصوص بهذا الشكل و في هذا الزمن كان مشروعا متعمدا و مخططا له ، لكن يمكن ان يكون لكتابتها في اوقات متقاربة و تحت وطأة زخم شعوري متقارب دور في تلك الفسيفسائية . مع ان القصائد قد كتبت بثلاث اسليب تعبيرية مختلفة ، حيث كانت قصيدة (الاعمى) قصيدة بوليفونية ، و قصيدة (رجل رملي) قصيدة تجريدية ، و قصيدة (رجل ميت) قصيدة مستقبلية ، الا ان وجود تقنيات اسلوبية متقاربة فيها امر واضح ، و من اوضح تلك الاساليب :اسلوب التضادية التعبيرية و القاموس النصي و التجسيدية اللغوية .

اما القاموس النصي فقد اشرنا الى تحليه و تأثيره في الفصل السابق ، و اما التجسيدية اللغوية (اللغة ثلاثية الابعاد) و هي التي تعني الرسم بالكلمات ، فان من الواضح اعتماد القصائد على الثقل التصويري العميق للمفردات ، فكانت اكثر العبارات ثلاثية الابعاد ، بحيث يستطيع القارئ تصور المشهد الشعري و كأنه ينظر اليه بل و يعيش فيه ، و لقد بينا في مقالات سابقة ان (اللغة التجسيدية) هي من أهم الوسائل التي تنقل القارئ الى النص و تجعله يعيش فيه و هي احد هم عوامل العذوبة ، و لو اجتمعت اللغة التجسيدية مع الرمزية و الايحائية اللامتناهية و القضية الكونية فانه سيتحقق العجز الكامل و ستتحقق (اللغة الساحرة) التي تتميز بيها هذه القصائد و نحوها.

و اما بخصوص التضاد التعبيري فلقد كان العامل الابرز لتحقيق الغرابة و الصدمة في هذه القصائد ، و العامل الاهم فعلا في اعطاء تميّز فسلفي و فكري استثنائي و متفرد للنصوص سواء على مستوى الفرد للكاتب او على مستوى المجووعة الكتابية العربية . ان انبثاق الرؤية من العمى في قصيدة (الاعمى) و انبثاق القوة و التماسك من الرمل في قصيدة (رجل رملي) و انبثاق الحياة و الحركة من الموت في قصيدة (رجل ميت) ، كانت اضافة الى فسيفسائيتها و تقاربها الفكري فانها كانت عامل صدمة و ابهار و ادهاش في النصوص .

انّ كل هذه الطاقات التعبيرية ما كانت لتتحقق لولا اعتماد السردية التعبيرية و التكامل بالنثروشعرية ، و هنا نبين باختصار امكانات و طاقات السردية التعبيرية و الكتابة النثروشعرية.

ت- السردية التعبيرية و التي اشبعنا فيه الكلام في كتبنا و مقالاتنا تعني باختصار سرد ظاهري بكيانات (وحدات) شعرية في تطور حدثي شعري ليس بقصد الحكاية و القصّ بل بقصد تجلي المشاعر و الافكار و الايحاء اليها و الرمز الى الاعماق التعبيرية . ان ظهور علم السرديات (narratology) و تطوره الكبير أدى الى الاعتقاد انّ الشعر يقابله السرد و هذا أمر خاطئ جدا ، بل الشعر يقابله النثر ، و اما ما يقابل السرد فهو الغنائية او ما

نسميها بمصطلحنا الخاص (الصورية) . فهناك شعر سردي و هناك شعر غنائي (صوري) و هناك نثر سردي (القصّ) و هناك نثر صوري (الخاطرة و نحوها).

و انا نستخدم مصطلح (السرد التعبيري) وهو يعني ايضا (الشعر السردي) لحقيقة ان مصطلح (الشعر السردي) و القصيدة السردية عالميا مستقر على الحكاية القصصية التي تكتب بالشعر المنظوم ، بينما ما نريده مختلف عن ذلك تماما ، ما نريده هو شعر الا انه يبرز و يطرح بشكل نثر ، ما نريده فعلا هو قصيدة نثر و ليس قصة شعرية . و من هنا فالشعر السردي الذي نتكلم عنه نعني به قصيدة النثر و ليس القصة الشعرية.

ان السرد التعبيري (الشعر السردي) متجل بقوة في هذه النصوص ، حيث انا نرى التجلي القوي لثلاثية هون (Huhn triad)السردية أعني : التتابعية (sequentiality) و التوسطية (mediation) و التوصيلية . (articulation) و كلها تظهر عن طريق مكونات (شخوص) شعرية و ليس شخوصا قصصية ، في زمان و مكان نصي شعري و ليس حدثي تخيلي قصصي ، وتتجلى ايضا الممانعة (resistance) و التي تستخدم في أدبيات) ضد السرد (antinarration الا انني ارى ان الانسب استعمال لفظ (objection)بدل ((resistance في السرد التعبيري ، لأنّ ما يحصل فعلا هو ليس مقاومة للسرد ، بل هو ممانعة و اعتراض . ان ممانعة السرد للسرد و للحكائية هو الركن و الشرط الاساس الذي يقوم عليه السرد التعبيري ، فما يراه المتلقي ان الكاتب في عملية سرد الا انه حينما يبحث عن هذا السرد لا يجده ، و يمكن ان نصفه بانه (سراب السرد) ، فيظن للوهلة الاولى انه سرد ثم يتبين انه ليس سردا بالمرة .

ث- النثروشعرية.

انّ قصيدة النثر قائمة على التضاد ، التضاد في طريقة الكتابة و تجلي وحداتها الاساسية ، أقصد النثر و الشعر ، انّ النص الأدبي اذا لم يشتمل على شعر فانه لا يكون قصيدة نثر ، و اذا لم يشتمل على نثر فانه لا يكون قصيدة نثر . و بالقدر الذي تطالب فيه قصيدة النثر بشعرية النص فانها ايضا تطالب بنثريته . وهذا الامر اي ضرورية نثرية قصيدة النثر امر غائب بالكلية عن اذهان كثير من الشعراء العرب ، فتجد قصائدهم – التي يصفونها انها قصيدة نثر – تكاد تخلو من كل نثرية ، و هذا يخرج القصيدة و بلا ريب من دائرة قصيدة النثر. نعم هي قد تكون قصيدة و قد تكون شعرا ، لكن مع عدم تجلي النثر فهي ليست قصيدة نثر . النص الذي لا يتجلى فيه النثر لا يصح ان يقال انه قصيدة نثر.

في هذه النصوص الثلاث نجد نثرية طاغية حد انّ النصوص تكاد تصل ظاهرة (ضد الشعر) (antipoetryو التي تعني كتابة الشعر بلغة غير شعرية ، و في الحقيقة طريقة (ضد الشعر) هي ممارسة تدريبية على قصيدة النثر ، حيث ان محاولة كتابة الشعر بلغة غير شعرية تصب في جوهر قصيدة النثر ، لكن قصيدة النثر لا تعني كتابة الشعر بلغة غير شعرية ، بل تعني كتابة الشعر بشكل نثر ، و تعني التكامل بين الشعر و النثر و التي نسميها (النثروشعرية. (

انّ الجوهر التضادي في قصيدة النثر الجامع بين الشعر و النثر شيء لا يمكن تصوره بسهولة و لا قبوله عند الكثيرين ، و هذا ناتج من الفهم الراسخ بان الشعر ضد النثر ، و هذا وهم ، بل يمكن ان يتكامل الشعر و النثر في النص الأدبي ، فكما ان النظامون كانوا يكتبون النثر بشكل نظم ، و القصة الشعرية كانت نثرا مكتوبا بشكل شعر . فانّ قصيدة النثر هي شعر يكتب بشكل نثر . بل حتى الغنائية (الصورية) التي هي يمكن ان تطرح بشكل سرد ، فلا تضاد حقيقي بين السرد و الغنائية . انني اعلم ان هذا الكلام قد يعتبره الكثيرون خارج حدود الواقع و المنطق ، الا انه هو الحقيقة ، و لقد اثبتت قصيدة النثر المعاصرة و الامريكية خصوصا ذلك و هكذا نجد كتابات مجموعة تجديد التأريخية اثبتت ذلك أيضا بقصائد نثر يتكامل فيها النثر و الشعر.

انّ هذه القصائد الثلاثة هي من اكثر قصائد انور الموسوي نثرية ، و خصوصا قصيدة (رجل رملي) بل ان هذه القصيدة قد حققت مستوى غير مسبوق في نثرية قصيدة النثر ربما لا نجده الا عند رسل ادسن. (Russel Edson)

التقليلية الفسيفسائية ، الفكرة و النموذج.

التقليلية الكتابية هي اداء الفكرة باقل قدر من الكلمات ، و في الشعر هو القصيدة التي تحقق غاياتها و اهدافها بطريق تعبيري مختصر من دون زيادات و لا نعوت و لا شروح . و اما الفيسفسائية فهي ان تكون العبارات او الفقرات المتعددة في النص الواحد تتباين في شكلها و ظاهرها و موضوعها الا انها تتحد في جذرها العميق و هدفها و قضيتها ، فيحصل ما نسميه (الترادف التعبيري) و اللغة التي تترادف فيها العبارات هي لغة المرايا فتكون مثل الفسيفساء في بنائها.

هنا ثلاثة نماذج للنص التقليلي الفسيقسائي :

الاول : شجرة القبقب للشاعرة هالا الشعار 2016\2\11

الثاني : مرايا للدكتور انور غني الموسوي 2016\2\13

الثاني : تهيؤات للشاعر رجب الشيخ 2016\2\13

النص الاول : شجرة القبقب ، هالا الشعار.

1- ذاتَ خريفٍ

_ضيّقٌ جدا عامنا المنصَرِمْ , شجرةُ القَيقَبْ القرمزيةِ , احتفَظَت لوقتٍ طويلٍ بمُعظَمِ أوراقها , على الرغم من اكتسابِ تلكَ الأخيرةُ طيفاً كاملاً من ألوان الخريف.

.

.

2- نداءٌ أخيرٌ

حولَ شجرةِ القيقب

يطوفُ السنونو

_مُتسولةُ بابِ الجامع الأُمويّ , في مكانِها المعتاد , تحت شجرة القيقب , طاستها ملأى بالنقود المعدنية , وبعضِ وريقات القيقب , صحيحٌ أنّ ثيابها رثّةٌ , لكنّ نظراتها حادّةٌ.

2- بحدَقَتَيْ صَقر

جائعةً تبحثُ عن فريسةٍ

شحّاذةُ الأُمَوَيْ

_عينا الشحّاذة لا تفارقَ جيبَ المرأةِ التي تجْمَعِ قوتها , من بقايا أحمال الباعةِ الجوّالين.

3- أرصفةٌ عريقةٌ

أحذيةٌ باليةٌ , إلى سباتها

تذهبُ أسرابَ النمل

_كل ذلك يجري تحت شجرة القيقب , التي تنتظرُ رياحاً أكثر عنفاً , لتتخلّى عن أوراقها الآيلة للسقوط, عند ئذٍ يمكن للمارّة أن يشاهدوا أعشاشَ السنونو المهجورة,

_الفُتاتُ

على حالِها , فارغٌ

عش السنونو.

النص الثاني : (مرايا) ؛ انور غني الموسوي

1- لقاء

هناك ، خلف المطر ، عند الينابيع السرية ، نلتقي .

2- تجلّي

روحك أراها بوضوح ، شمسا من الكلمات ، تعلمني نشيد الصباح.

3- صوت

صوتك ، يأتي من بعيد ، من الاعماق ، ليتجلى صرخة على الورقة.

4- يعقوب احمد يعقوب

في ياء كريم و بناء فريد أجدُ سيني و ألف يعقوب(2)

5- عادل قاسم

سلالم الزمن مركبتك ، فيحيا النص و يتحرك كشهاب من المستقبل.(3)

6- طريق

حينما عثرتُ عليها فرحتُ بها كطفل برّي ، الطريق.

7- قصيدة

ليتك تراني ، خلف الكلمات أنتظرك ، أنا ، القصيدة

8- الشعر

الشعر حكاية وطن ، انه عاصفة صادقة.

9- الحب

الحبّ حكاية مؤجلة ، بداياتها (شعبان شهر المطر يملا الارض بالعهد الجديد)(4)

النص الثالث : تهيـؤات ، رجب الشيخ

1- عفويه

الحمى ....تدفعني الى الهذيان

وربما الهذيان....

يدفعني للعشق

فكلاهما يصدر بعفوية

-2خبال

...

جمل ربما مرتبكة

بوح غريب

أحلام لاواقعية

جنون اوربما خبال

-3نشاز

..

أصوات نشاز

مرتفعة بعض الشيء

همهمات من رؤوس فارغة

-4حلم

...

خرافات أو رسوم تشوه

الضوء

عدم التركيز على أوراق

صفراء

في هيئة حلم

5-الترقب

...

نزعات لاواقعية..تسيطر على المخ

او الارتداد

في عوالم الترقب

والكتمان

6-دفء

...

دفء مرتبك بأجساد متهرئة

او ربما

دون علم منا...

فتصبح تهيؤات

7-اكتلمت الصوره

وعرفت ان الحمى

ترافقني.

من الواضح في النصوص ان كل منها يتكون من عدة نصوص ، وهذه النصوص كل منها له مضموع مستقل و بوح مستقل و تعبير مستقل ، لكن هناك دوما خيط جامع بين النصوص الداخلية و قضية مركزية و مصدر واحد عميق يجمعها ، مما يحقق التناص العميق و لغة المرايا و ترادف التعبير و بالتالي النص الفسيفسائي.

النص البرزخي و الفسيفسائية التقليلية في (أنت تشبهينني تماماً)

كثيراً ما تكون الرؤية محتاجة الى دليل ، و يجيء هنا سعد جاسم على بساط الحبّ و الحنين ليبين لنا و يعلمنا انّ المجموعة الشعرية ليست مجرد تجميع نصوص ، انما المجموعة الشعرية هي بوح و رسالة ، لا بد ان تتميز بالوحدة و التناسق و الانسجام ، وهذا الفهم يضع علامة استفهام امام المجموعات المشتركة التي تصدر بين مجموعة من الشعراء و التي نجدها حتى في منتديات أمريكية.

اضافة الى دوران و تناول نصوص (أنت تشبهينني تماماً) للشاعر العراقي سعد جاسم ، بل بمعنى أدق و أصدق اضافة الى كون النصوص تدور حول ثيمة (التشابه و التماثل الروحي) بين سعد جاسم و حبيبته ، و التي أغرق نصوصها بكل طقوس الأنبهار و الدهشة وهو شكل من اشكل البوح الاقصى و اسلوب توظيفي تعبيري تتجلى فيه الروح بقوة ، و لأن المثال و النموذج الذي يتحدث عنه سعد جاسم هو انسان ايضا . فانّ هذه المجموعة شهدت تجلّي روحين روح المؤلف و روح المثال اي الحبيبة ، فرسمت لنا نصوص (انت تشبهينني تماما) روح سعد جاسم بل و جميع عوالمه الفكرية و النفسية و الفلسفية كما انها رسمت ملامح دقيقة للمثال الحبيبة من روحها و جمالها و استثنائيتها ، و الذي ينعكس بالطبع بسبب التشابه المعلن باستثنائية المؤلف ، بل ان هذا صريح في مقاطع من نصوصه.

سعد جاسم البارع في جميع أشكال الشعر ، و المحب لجميع اشكال الشعر كما يقول ، حقّق في هذه المجموعة اضافة الى ما اشرنا اليه من الوحدة الغرضية و الخطابية لنصوص المجموعة ، و اضافة الى تجليات عوالم ما وراء النص و روح المؤلف في النصوص ، فانه حقق الفسيفسائية النصية.

الفسيفسائية النصية و كما بينا في كتابنا (النقد التعبيري) (الموسوي 2016) هي ان تكون الوحدات النصية سواء الصغير كالمفردات و الجمل او الكبير كالفقرات و النصوص مترادفة يحكي بعضها بعضا و يصدق بعضها بعضا ، و ترشد و تدلّ و تقصد فكرة محورية معينة مركزية تكون هي الحكاية المختصرة و الرسالة الواضحة التي توصلها المقاطع المترادفة او النصوص المترادفة ، فتتشكل سماء نصية و فضاء نصي من وحدات متشابهة متماثلة ، و يمكن ان تمتد الفسيفسائية الى ماوراء النص و الى القارئ . و في الحقيقة ان مجموعة (انت تشبهينني تماما) حققت فسيفسائية واسعة شملت المؤلف و المثال اي الحبيبة و الرسالة و النص و القارئ ، وهذه من اوسع الفسيفسائيات التي قابلتها ، و التي ربما نحتاج الى كثير من الكلام لتبين ملامحها و معالمها . وهنا تبرز اهمية الأدب المضيف و المطور و الذي يمنح النظرية الادبية و النظرية النقدية توسعة و تطوير ، و قد نجح سعد جاسم في هذا العطاء و هذه التجربة الاستثنائية . فنحن أمام مجموعة استثنائية لمؤلف استثنائي يتكلم عن مثال و حبيبة استثنائية و حب استثنائي و يطالب بعالم استثنائية و قارئ استثنائي . فكانت الفسيفسائية الجامعة هي (الاستثنائية) و لذلك من غير التام أبدا النظر الى هذه المجموعة انها حالة تغني و تمجيد لحبيبة مثالية و انها وصف شعري لحالة نفسية عالية وصل اليها المؤلف ، بل بكل ما حققت من انجاز فني و توظيفي فانها تحمل رسالة الاعتراض على الواقع الفقير في انفسنا و طلب الخلاص بالرجوع الى انفسنا الصافية المحبة الولهة و المفتونة بالجمال و الكمال ، حيث ان كل جميل هو من الله ومن فيضه و على صورته كما يقول سعد جاسم في هذه المجموعة ، انها دعوة للحب و الحب العميق

و نبذ كل اشكال التقصير تجاه هذا العمل الانساني الا وهو المحبة ، انه صرخة و نداء لاجل عالم مفعم بالحب.

انّ الكلام يطول عن جوانب الرسالة و الخطاب و خصوصا مع شاعر كبير و ذي تجربة شعرية واسعة ، و و لذلك و كما هو عادتنا سنتناول عنصر ابداعي مستقل لاجل تكامل النظرية النقدية و تسليط الضوء على ذلك العنصر الابداعي و توضيحه بشكل كاف ، وهنا سنتناول النص البرزخي و الفسيفسائية التقليلية.

لقد اوضحنا في مناسبات سابقة شكلين من الفسيفسائية ، الفسيفسائية الداخلية التي تكون بين عبارات النص كما عند كريم عبد الله و نصوص لي و في دراستنا عن نص من كتاب (كليلية و دمنة)(الموسوي 2015) و اخرى تكون بين نصوص متعددة منفصلة كما هو متحقق بين مجموعة من النصوص النثرية من كتاب (كليلة و دمنة) (الموسوي 2015) وهذه يمكن ان نسميها (الفسيفسائية الخارجية) ، وهناك شكل من الفسيفسائية تكون بين نصوص متداخلة في الاساس كما بيناه في مقالنا عن تجربة رجب الشيخ وانور الموسوي و هالا الشعار و نصوصهم التقليلية (الموسوي 2016) وهو ما يمكن ان نسميه الفسيفسائية البرزخية ، بحيث لا يكون واضحا هل انّ النصوص منفصلة ام متصلة ، وهذا كثير ما نشاهده في كتابات المعاصرين .

هنا في مجموعة (انت تشبهينني تمام) تحضر الفسيفسائية باشكالها الثلاثة ، الفسيفسائية الداخلية بين عبارات النص الواحد (التناص الداخلي) و فسيفسائية خارجية بين نصوص المجموعة كما بينا جوانب من ذلك ، و فسيفسائية برزخية بين نصوص تقليلية متداخلة . وهذا ما سنشير اليه تفصيلا هنا.

بداية لا بد من بيان النص البرزخي ، النص البرزخي هو نص لا يطرح كنص او انه مقطع يطرح كنص ، المهم فيه انه يحتاج الى متمم خطابي الا انه معنون ، و بحدود التجارب المتحققة فان النص البرزخي هو نص تقليلي قصير ، لان اللاتقليلية تحقق تكامل النص و استقلاله . بعبارة اخرى النص البرزخي هو نص تقليلي غير مستقل الا انه يطرح كنص و يعنون . بطبيعة الحال النص البرزخي يعطي للقارئ احقية اكماله ليس كتابيا بل خطابيا كما انه في المجموعة الكتابية الواحدة عادة ما تكون النصوص البرزخية ناتجة من مركز انثيال واحد وهذا يحقق فسيفسائية شبه داخلية كما بين عبارات النص الواحد لكن تختلف عنها في انفصالها كتابيا و نصيا.

هنا مجموعة من نصوص سعد جاسم البرزخية

بعنوان داخلي وسط المجموعة تاتي عبارة (يا كلّ كلّك .. و أكثر) ثم بعد هذا العنوان تأتي نصوص معنونة بهذه الصيغة.

)يا كل كلك .. وأكثر(

)متاهة العدم(

كل طريق

لا تؤدي اليك

اسميها متاهة عدم.

)تراب كافر(

كل تراب

لا يزهر تحت قدميك

أديم كافر.

(ظلام لعين)

كل ليل

لا أكون فيه باحضانك

ظلام لعين.

(خشب مريض)

كل باب

لا تفتح امامك

خشب مريض.

(رذاذ مغشوش)

كل عطر

لا يضوع من مساماتك

رذاذ مغشوش.

(اغنية خرساء)

كل اغنية لا تلامس روحك

حشرجة خرساء.

(دمعة حجرية)

كل شمعة

لا تضيء غرفتك

دمعة متحجرة.

)هواء فاسد(

كل هواء

لا تتنفسين نسيمه

ريح فاسد.

هذه مجموعة من النصوص القصيرة المعنونة و التي جاءت تحت ذلك العنوان الكبير مع نصوص اخرى . من الملاحظ اضافة الى الومضية و التقليلية والثلاثية التي تحاكي الهايكو الذي يبدع فيه سعد جاسم ، و اضافة الى وحدة القالب التركيبي (كل ... لا ... فهو ...) و كل هذه العناصر تحقق فسيفسائية شكلية ، فان وضع هذه النصوص القصيرة المعنون تحت عنوان جامع يشير و بوضوح الى محورية الفكرة الام و مركز الانثيال و مصدر اللاوعي بخصوص هذه النصوص ، فنجد ان النصوص التي تنزع الى الاستقلال و تتمظهر بالتكامل انها مشدودة و مرتبطة بتلك الفكرة الجامعة و العالية فنكون النصوص كحبات العنب في عنقودها و يظهر النظام كالخيمة التي تنتهي الى راسها العالي المتربع مركزها و محورها و روحها و التي يمكن ان نستفيد منها فكرة و مصدر محوري واحد هو انه (كل شيء لا يكون منك فهو لا شيء) وهذا التمجيد و البوح الاقصى هو من التعبيرية العميقة ، و بينما استطاع الشاعر ان يعبر و بقوة عن مشاعره و عوالمه النفسية ، فانه ايضا صنع لغة صارخة و ببوح عال و زخم شعوري هائل صادم رغم رقته ، وهذا ما نصفه احيانا بالسرعة الشعورية ، حيث ان الزخم الشعوري للكلمات قد يحقق سرعة و قوة صادمة و مبهرة رغم رقة المشاعر و العبارات المعبرة عنها ، و

الذي يذكرنا كثيرا بعملية قطع الخشب بتيار الماء او ما يسمى (المنشار المائي) . هكذا تبرز قدرة الشاعر ، بتجربة شعورية رقيقة و حالة نفسية من الحب و الوله وعبارات عشق و ذوبان ، تتولد التيارات التعبيرية العاتية و العاصفة و الصادمة و المدمرة.

اللغة التجسيدية و العبارات ثلاثية الابعاد

العبارات ثلاثية الابعاد في نص (البحث عن أوروك)

لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء . أنا لست واثقاً من الأنهار و الينابيع ، قال ذلك وهو غارق في حيرته وسط ذلك الجمع الأسطوري . قالوا بصوت فاخر : نعم هذه أيدينا تباركك ، لتكن هنا أسوار نحاسيّة ، و لتكن أوروك ثانية.

هكذا يحكي اللّون الحالك قصّتي الباهرة . كان الوقت يعدّ أصابعه بشراهة كبيرة . إنّني أراه ، هناك عند الزاوية يختلي بأحلامه العظيمة ، يحدّثني عن لون آخر للغروب. عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى.

يا لهذه لرياح البرّاقة ، تعصف بأوصالي في ليلة عيد ، تمنحني أغنيتها بكلّ عنف. أنا تلك الشجرة اللوزية القديمة . دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود . أخرج رأسي من

تحت الأرض فأرى المجرة ، هناك حيث يلعب الفتية بأوهامهم اليابسة . هل ترى يا صديقي ؟ ليتك تخبرني أين يمكنني أن أعثر على حياة أخرى.

هذه زنبقة و أمنية و جسر أرجواني . ليس أمراً غريباً أن أكون شجرة . و ليس أمراً غريباً أن أتلمّس وجه الأرض بكل هدوء . يعشعش في رأسي سرب طويل من الطيور الملونة . إصغي جيداً ، يا لصوتها الشجيّ . أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ.

حسناً ، ليجلس المستمعون ، و لتكن قيامة الحقيقة . الحقل البنّي لا يعرف الكذب ، و ذلك الرعد ما عاد يسرق قلوب الفتيات الحالمات . إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب.

درجات تجلّي العناصر الفنية (نقد كمّي)

البحث في درجات تجلّي العناصر الفنية هو من النقد الكمّي ، وهو مدخل الى علم النقد ، و يعتمد على الاستقراء و الاحصاء ، و تتبع تجلي العنصر المبوح في النص في كل وحدة تعبيرية و اهمها (الاسنادات و الجمل) ومعتمد على المعارف العرفية و الواقعية الجليّة . و درجة التجليّ قد تكون ضعيفة ان كان التجلي في أقل من (30%) من وحدات النص ، و متوسط (30-7-%) و قوي (اكثر من 70%) .و يكون الاسلوب طاغيا ان تجاوز (85%) من وحدات النص.

الجهة الاولى : الاحصاء.

النص متكّون من (5) فقرات بـ (18) سطراً ، و من (21) جملة . و ما يقارب من (60) إسناداً ، و (250) كلمة ، (30) كلمة منها مركزية و (50) كلمة موجّهة.

الجهة الثانية : التجنيس

درجة تجلّي شعر سردي (سردية تعبيرية) : (85%) ، درجة تجلّي نثروشعرية (الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي قصيدة نثر حرة : (90%) ، درجة تجلي قصيدة نثر كتلة واحدة (صفر%) ، درجة تجلّي شعر ايقاعي : (صفر %) ، درجة تجلي شعرية صورية (50%) (الشعرية الصورية مع النثروشعرية يحقق اللغة المتموجة وهي من خصائص قصيدة النثر العربية . درجة تجلّي القص : (10%) ، درجة تجلّي الدراما: (20%) ، درجة تجلّي الخطابة : (10%) ، درجة تجلّي الخاطرة : (10%) . درجة تجلّي النص المفتوح : (50%) ، درجة تجلّي النص الحر العابر للاجناس : (30. %)

الجهة الثانية : مستوى ما قبل النص (العوالم الماوراء نصية)

درجة تجلّي العوالم الفكرية للمؤلف : (85%) ، درجة تجلّي العوالم النفسية : (80%) ، درجة تجلّي العوالم الاجتماعية و الانسانية : (90%) . درجة تجلّي الرسالية. (90%)

الجهة الثالثة : مستوى التقنيات النصية

درجة تجلّي النثروشعرية (الشعر الكامل في النثر الكامل ، البناء الجملي المتواصل ؛ الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي السرد التعبيري (الشعر السردي) : (85%) ، درجة تجلّي البوليفونية (تعدد الاصوات) : (85%) . درجة تجلّي الفسيفسائية (لغة المرايا ، العبارات المترادفة): (90%) .درجة تجلّي التجريدية : (80%) .درجة تجلّي اللغة المتموجة (

وقعنة الخيال) : (95 %) . درجة تجلّي المستقبلية (الحركة داخل النص) : (70%) . درجة تجلّي التعبيرية : (40%) .درجة تجلّي السريالية : (20%) . درجة تجلّي التراكمية (عبارات ثلاثية الابعاد) : (20%) (لا يمكن للعبارة ثلاثية الابعاد ان تتجاوز (30) لان كل عبارة تراكمية تحتاج الى عبارتين او اكثر قبلها . درجة تجلّي التجسيدية (اللغة الراسمة) : (70%) . درجة تجلّي التبادلية (تداخل الاصوات) : (20(%

مثال لغة تبادلية

مثال (1) (يختلي بأحلامه العظيمة) من الواضح أنّ وصف عظيمة لا يناسب صاحب تلك الاحلام فهي على خلاف المراد (اي احلام بائسة) . مثال (2) (دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود) من الواضح انّ الدم في الساقية مهدور رخيص و الانسب له ان يبكي لا يبتسم ، وان يجيد لغة الفناء لا الخلود . مثال (3) (أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .) بعد البيان المطلع و بيان صوتها الشجي ، و أمر الاخر بالاصغاء يكون غير مناسب عدم امكان المتكلم التصور ، بل المراد الغير المخاطب بمعنى (انت لا يمكنك) . و اللغة التبادلية لا بدّ فيها من قرينة سياقية تكشف عن عدم ارادة ظاهر الجملة و إرادة ما يخالفها او غيرها والا كانت إخلالا بالخطاب و الرسال .

مثال العبارة ثلاثية الابعاد

تتحقق العبارة ثلاثية الابعاد التي تستحضر تراكم معرفي نصي و افادات و رسائل مؤجلة و سابقة غير مكتملة فتجتمع كلها في تلك العبارة ثلاثية الابعاد . مثال (1) (لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء) فهنا اربعة مقاطع لا تكتمل افادة و بيانا الا عند عبارة (تعلّمهم حكايات الضوء) حيث عند هذه العبارة يستحضر القارئ جميع ما قرأه من مقاطع سابقة لفهم حدود و حقيقة ذلك النظام

ككيان نصّي له تأريخ .مثال (2) (عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .) ان المقاطع ناقصة دلاليا ، و لا تكتمل افادتها الا عند عبارة (بلا معنى) فيحضر عندها باقي الماقطع و تتوضح دلالاتها . مثال (3) (إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .) وهذا مثال نموذجي للعبارة ثلاثية الابعاد و اللغة التراكمية حيث ان عبارة (يا لهذا البهاء الغريب) لا يفهم الا باستحضار افادات و ما بينته المقاطع السابقة . ان العبارات ثلاثية الابعاد من الاستخدامات الفذة في تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.

الجهة الثالثة : مستوى ما بعد النص ؛ القراءة و الاستجابة الجمالية.

درجة تجلّي الابهار (العجز الانجازي تجاه النص) : (70%) ، درجة تجلّي طيف الاستجابة (سعة مساحة الاستجابة و تنوع مناطقها الشعورية : (70 (%،

درجة تجلّي الاستجابة الظاهرية : (60%) ، درجة تجلّي الاستجابة العميقة : (70%) . درجة تجلّي التداولية (اللغة القريبة) : (40%) من غير الجيد ان يتجاوز التوصيل و التداولية (50%) لان النص سيكون مباشرا ، و لا ان يقل عن (30%) لان النص سيكون النص مغلقا.

البوليفونية في قصيدة (الصمت عالم آخر)

)الصمت عالم آخر(

حسين الغضبان

أرض كروية ، دَوخة ، رأس كروي يتدحرج بين قدمين ، لسان سجين ، سَجّان جبان جعل الانياب قضبانا . حبر الحقيقة مُرّ، قلم يخاف ، يمشي في ظلال الصمت ، جدار آمن ،اذاً هو الصمت . عين تنظر قلبا يبكي أوهام ، جمهور مازال ينصت تحت منصة خطاب . فكّرَ، جَلالتهُ يتأرجح يدندن على أوتار حنجرة مستهلكة . أنظار بلا جسد، تلج في سَمِّ الحقائب، مذنبون يخرجون من الأحقاب سراعا، أنا أحدهم ، أبتسمُ بوجهي . رجال ونساء استنفروا المسير الى المتنبي ، يخبرونه أنّ نساء يحملن بيد سكينا و أخرى لا تحمل تفاحة ، قطّعن ايْديَهن ،ولم يخرج عليهن أحد يُعْلمهن أنّ الفارس مزقتهُ الحروب ، يخبرونه أنّ الملك نَوْمَانُ تَعبثُ الخنازير في فراشه ، كتب على بابه يُمنع دخول الأبقار . الشمس، ترتدي عباءة الليل تخرج كل صباح تقف فوق الجسر مدخل شارع الرشيد ، الباعة لا يستفتحون ، عبد الباسط لا يقرأ (الشمس وضحاها) تشرب ضياءها فتعود حمراء تكاد تشتعل من الخجل.

)مجلة تجديد 28-2-2016(

للشاعر العراقي حسين الغضبان قصائد نثر منشورة في مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر ، تمتاز بتركيز الفكرة و الوحدة التامة في القصيدة و توظيف المفردات الحياتية و القريبة و الانطلاق منها في اشعاع و توهج شعري نحو الرسالة الانسانية و الوطنية.

حسين غضبان من البارعين بكتابة قصيدة النثر النموذجية ، أعني المكتوبة بالجمل و الفقرات حيث النثرية الكاملة التي ينبثق منها الشعر محققة نثروشعرية متميزة و واضحة .و باسلوب السرد التعبيري المحرر للكتابة الشعرية و المانح النص قدرات تعبيرية أكبر استطاع حسين الغضبان ان يحقق نصوصا من الشعر السردي تستوجب التوقف و التحليل لما تشتمل عليه من اضافة . فاذا كان النص جميلا و مبهرا و كان يشتمل على اشتغالات و التوظيفات ، و ينطوي على تجديد اسلوبي و معنوي ، اذا يتحقق لدينا المنجز المهم الذي من حقّ القارئ الاطلاع عليه و على النقد الاهتمام به و على المؤسسات تسليط الضوء عليه.

في قصيدة (الصمت عالم آخر) يعتمد حسين الغضبان على مجموعة اجراءات اسلوبية تعبيرية ، اهمها تعدد الاصوات في النص ، مما جعل النص عبارة عن لوحة مكتظة بالشخوص و الاصوات ، و مما يوفر هذه الامكانية في الشعر و جعله يخرج من المونوفونك أي احادية الصوت في القصيدة الغنائية الى تعدد الصوت و البوليفونية هو اسلوب السرد التعبيرية ، وهذا أمر بيّن ما عاد هناك حاجة الى كثير من الكلام لبيانه ، بل أن كثيرا من الاساليب التعبيرية و التوظيفات و الاشتغالات ربما لا تجد لها مساحة في الشعر الا في الشعر السردي و السرد التعبيري ، و لهذا فان كُتّاب مجموعة تجديد صاروا يميلون الى هذا اللون العذب و الجميل من الكتابة المشتمل على تضادية حقيقية و عميقة و المنطوي على نثرية كاملة ينبثق منها الشعر الكامل.

انّ من أهم صفات النص المتجاوز لوقته أن يكون بطاقة تعبيرية اكبر من المعهود ، و يشتمل على اجراء فني معقد و صعب . و من المعلوم ان البوليفونية و تعدد الاصوات في الشعر يحتاج الى مساحة نصية مناسبة . مثلا لأجل ابراز او حضور ثلاثة اصوات نحتاج الى اربعة اسطر

كاملة على الأقل و هكذا ، بل مع تقدم النص يكون هناك تأريخ نصي يقلل من القدرة على احضار و ابراز اصوات اخرى . بينما في نص (الصمت عالم آخر) نجد كمّاً غير عادي من الاصوات و الشخوص يتجلى في مساحة نصية صغيرة نسبيا ، حتى اننا أحيانا نجد صوتين او ثلاثة في سطر واحد.

البوليفونية (polyphonic) او تعدد الاصوات ، تعني بالمفهوم النصي حضور أكثر من رؤية و ارادة و تبرير بتمثل شخوصي و كياني في النص ، في حالة يكون المؤلف محايدا ، او يبدو انه محايد ، لذلك فهي تشتمل على عنصر سرد بالضرورة ، و في الشعر تجعل تلك الشخوص و الكيانات مصادر ايحاء و رمزية و مواطن ارسال للخطاب و الرسالة .و الذي يميز الشخصية الشعرية عن الشخصية القصصية انها تتطور افقيا اشعاعي و لا يتميز في وجودها التأريخ الحكائي في النص بل تكون ذات وجود و ظهور متشظي و غير متماسك و لا منطقي بخلاف منطقية و تأريخية و تماسك ظهور السخصية القصصية.

في (الصمت عالم آخر) نجد رؤى و ارادات و تبريرات و اصوات حاضرة منها:

1-)لسان سجين. (

فهنا صوت السجين و لسانه و ارادته.

2-) سَجّان جبان جعل الانياب قضبانا.(

فيتجلى صوت السجان في (جعله الانياب قضبانا).

3-) قلم يخاف ، يمشي في ظلال الصمت. (

هنا يبرز صوت القلم وهو رمز و رؤاه و صوته.

4-) فكّر، جَلالتهُ يتأرجح يدندن على أوتار حنجرة مستهلكة . (

هنا يظهر صوت الحكام و تبريره وسط التأرجح و الدندنة.

5-)مذنبون يخرجون من الأحقاب سراعا، (

اذ تتجلى هنا ارادة المذنبين و حالتهم.

6-) أبتسمُ بوجهي.(

هنا صوت المتكلم صريحا.

7- رجال ونساء استنفروا المسير الى المتنبي ، يخبرونه أنّ نساء يحملن بيد سكينا ... يخبرونه أنّ الملك نَوْمَانُ تَعبثُ الخنازير في فراشه.

من الواضح صوت المخبر هنا وهم الرجال و النساء.

8-) كتب على بابه يُمنع دخول الأبقار(.

عارة (كتب على بابه) ابراز لصوت وارادة.

9-) الشمس، ترتدي عباءة الليل تخرج كل صباح تقف فوق الجسر(

فعال الارتداء و الخروج و الوقوف كلها مبرزة للارادة و تمثل صوتا .

10-)عبد الباسط لا يقرأ (الشمس وضحاها. (

عدم القراءة في ذاتها ابارز للارادة و الرؤية فيتحقق صوت.

11-)تشرب ضياءها فتعود حمراء تكاد تشتعل من الخجل(

عبارة (تكاد تشتعل من الخلج) اضافة الى تعود و تشرب ، ابراز للارادة و تمثل صوتا.

اذن هنا أكثر من عشرة أصوات بارزة و جلية ، تعبر عن رؤى و ارادات مختلفة ، و نجد في كثير منها المؤلف يلتزم الحياد ، وفي بعضها يكون صوته ظاهرا و هذا شيء مفهوم في كتابة الشعر الذي تتحد فيه الذات مع النص كأساس للكتابة.

ان المدهش في النص البوليفوني انه يحقق ابعادا تعبيرية متعددة ، تحقق نضجا نصيا من حيث الرسالية و الجمالية ، فوضوح الرسالة و الخطاب في تجلي الصوت و الارادة ، و تحميل النص أكثر من رسالة ظاهرية يحقق سرعة لعبارات النص غير عادية ، عند القراءة يشعر المتلقي بهذه السرعة الكتابية وهذا من اسباب الادهاش فيه ، كما ان تجلي الصوت و وضوح الرسالة في نظام واضح عادة و محكم تتحقق عذوبة تداولية . هذه الثانية المتمثلة بسرعة الكلمات و عذوبتها تحقق تضادية غير عادية تحفز مناطق شاسعة في نظام الاستجابة الجمالية لدى المتلقي و تحقق اللغة القوية التي تنفذ الى أعماق الشعور.

النص العابر للاجناس

الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم

كتابات فريد قاسم غانم احيانا تحدث ارباكا لدى القارئ في تجنيسها ، و هذه حقيقة جلية لكل من يقرأ لفريد قاسم . و في واقع الامر ان هذا ناتج من حقيقة ان فريد قاسم غانم يكتب نصا عابرا للاجناس بامتياز و بكل عفوية و طلاقة ، حتى ان المحلل لو استعمل ادق المميزات و الفوارق الاجناسية فانه لا يستطيع رفع حيرته التجنيسية لبعض نصوص فريد قاسم . وهذا تجل واضح و نموذج مثالي للنص العابر للاجناس.

النص العابر للاجناس بهذا الواقع يشتمل على ظاهرة (تعدد الاسلوب) في الوحدة التعبيرية الواحدة ، وهذا التعدد ليس من النظر الى الكاتب بلا ريب بل من النظر الى الكتابة و القارئ . و في الحقيقة هذه النظرة تتجاوز الاسلوبية التي غالبا ما تربط الاسلوب بالكاتب.

هنا نص (مملكة) لفريد قاسم سنحاول تلمس ذلك الاسلوب المتعدد الاسلوب و النص العابر للاجناس ، ومن الواضح ان هذا النص نموذج لاكثر كتابات فريد قاسم كما يعلم المتابعون له .

مملكة ؛ فريد قاسم غانم ؛ مجلة تجديد

(مملكة) ، نص في السردية التعبيرية ، السرد الممانع للسرد ، السرد المتوهج . كما انه نص تعبيري بامتياز أي ان الرؤية تنطلق من عمق الكاتب الى الخارج ، فالنص يرسم عالما بنظرة الكاتب الخاصة .

ان هذا النص يحقق ظاهرة التعدد الاسلوبي و النص العابر للاجناس على مستويات مختلفة و اهمها على مستوى النص و على مستوى الوحدات التعبرية المتميزة واهمها الجملة.

و من الجيد الاشارة الى امر وهو ان النص المفتوح عادة ما يعرف بانه نص متعدد الدلالات ، و في الحقيقة هذا الفهم هو اداة و الية نقدية اكثر مما يكون تشخيصا و تعريفا لظاهرة ادبية . و لا يخفى ان ملاحظة تعدد الدلالة في الوحدة الكتابية قديم قدم البشرية . و من هنا امكن القول ان فكرة النص المفتوح و ان كانت معالجة متطورة للنص الا انها لم تأت بشيء جوهري و لم تشخصا شيئا جديدا.

في قبال ما تقدم من تصور هناك فهم للنص المفتوح هي كونه عابرا للاجناس الادبية .و هذا اسلوب من الكتاب الذي تتعدد فيه الاجناس و تتعدد الاساليب في النص الواحد يمكن ان نصفه (بالاسلوب المفتوح) و النص الذي يكتب كذلك من الانسب ان يسمى (النص العابر للاجناس) كما في كلمات البعض.

للاسلوب المفتوح مستويان ، الاول على مستوى النص و الثاني على مستوى الوحدات التعبيرية الصغيرة واهمها الجملة . في الاول يكون اللااجناسية طوليا اي انه يتجلى بمجموع النص بينما في الثاني عرضيا اي يتجلى في الجملة او العبارة الواحدة كما سنبينه.

في نص مملكة نلاحظ التعدد الاجناسي و الاسلوب المفتوح على مستوى النص و الجملة ، اي بالتعدد الاجناسي الطولي و العرضي.

فمن الاول اي على مستوى النص لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان هذا النص قد كتب بمزيج اجناسي بين القصة و الشعر و الرسالة . كتب بسرد تعبيري متميز ، سرد يفجر طاقات اللغة و يصل بها الى مستويات تعبيرية قل نظيرها . ففي جزء منه

)هي، في الأوَّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ. \لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام.\ في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب(.

منطقية التخيل وهي من ميزات القص ظاهرة في مطلع النص ، ثم فجأت يتحرر النص من المنطقية في كل شيء في الخيال و في اللغة (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ،) هنا كسر للمنطقية واضح و لا مجانية تتحرر من الزمان النصي مما يحقق مستوى عال من الشعرية .و في عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرسالة و التبيين مرحلة متميزة تختلف عن غيرها . وهكذا باقي اجزاء النص ، حتى يتكون لدى القارئ تصور و وعي اجمالي بان ما امامه من كتابة عابرة للاجناس و ان اسلوبها مفتوح على كل تعبير.

و اما على مستوى الجملة فالتعدد الاجناسي ايضا حاضر . في هذا المقطع الذي له وحدة موضوعية (في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ

البَعُوضَةَ؛فأُعلِّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرِّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَها بالمِراةِ ، أجلو بكفِّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.) من الواضح ان في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيات القص و الشعر و الخاطرة . فلا يمكن ان يرى هذا المقطع على انه قص بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه شعر بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه خاطرة ، انه مزيج اجناسي مبهر و عذب او انه جنس متميز متجاوز للاجناس المعهودة.

و بهذا المزيج الاجناسي نفسه نجد مقطع (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. \أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ،)

ربما التوظيف التعبيري للكنايات و المجاز يمكّن البعض من رؤية المقطع انه قص ، و ربما يمكّن الكسر الواضح للمنطقية و التحليق العالي للخيال و التصويري انه شعر والسردية لا تمنع اذ ان النص سردية تعبيرية ، و من خلال الحديث عن النفس و احلامها يمكن ان يرى انه خاطرة الا ان التعبيرية و الرمزية واضحة و غايات النص التوهجية واضحة.

ان الاسلوب المفتوح من وظيفته صنع الحيرة التجنيسية فهو من جهة يفتح الباب للقارئ للسير بخط السرد المنطقي لكن يصدمه باللامنطقية ، و من جهة يفتح له خط التصوير و التحليق الشعري لكن يصدمه بالسردية و الحكاية ومن جهة يفتح له خط الخاطرة و الحديث عن النفس الا انه يصدمه بالرمزية و التوظيف و التوهج . بهذه البيان الاخير يكون واضحا الجواب عن تصور قد يطرح ، بان القارئ وكذا الكاتب غير مهتم بجنس النص و لا باسلوب الكتابة ، و هذا صحيح فان غاية الكاتب التعبير و غاية القارئ التلقي ، لكن هذه الغايات انما يسلك فيها العقل خطا تجنيسيا معينا لاجل استفادتها ، بمعنى ان الكاتب اذا كتب شعرا فانه يبدع في شيء يظهر له انه شعر وكذا في غير الشعر من اجناس و القارئ حينما يتمتع و يندهش و

بشعر فانه يفعل ذلك في كتابة تظهر له انها شعر ، اي ان الابهار و الادهاش و الامتاع كلها تكون حسب منطقية اجناسية . اما في النص العابر للاجناس ، و الاسلوب المفتوح فان القارئ يتحصل على الدهشة و الانبهار و المتعة من خلال مستويين من التجربة الادبية ، من اللامنطقية الادبية المختلفة عن الكلام الحياتي العادي و من اللامنطقية الاجناسية المختلفة عن الكتابة الادبية المجنسة . و طبعا هناك مستوى ثالث من الابهار هو اللامنطقية الفنية المختلفة عن الابداعات الفنية بانها عابرة للفنون وهو ما اسمينها بالعمل التجلياتي العابر للفنون و التي لدينا تجارب فيها.

فريد قاسم غانم صاحب القلم المدهش ، لم يقبل الا ان يدهشنا و يبهرنا على مستويين الاول على مستوى الكتابة الادبية المختلفة عن الكتابة العادية و على مستوى الادب اللااجناسي المختلف عن الادب الاجناسي ، ، فيعلمنا هذا الشاعر الامهر ، ان الابهار الكتابي لا ينحصر بادبية النص بل هناك طريق اخر للابهار هو لاأجناسية النص بالاسلوب المفتوح و النص العابر للاجناس.

النص العابر للأجناس ؛(وصية رقم بلا نموذجا)

لقد أوضحنا في كتابنا (التعبير الأدبي) قانونَ الابداع و عناصره و بيّنا أنّ الأصالة عنصر مهم لأجل تحقيق العمل الابداعي و رسالته الانسانية ، و التجديد عنصر تكامل العمل في رساليته الأدبية . اذن فالرسالية و الخطاب ركن في الابداع كما انّ شرط الفن ايضا ركن فيه . و لأنّ التجنيس صار شيئا غير مهم بقدر اهمية تصنيف الاسلوب لذلك نجد انّ اشكالا من الشعر قد استقرت في كتابات شعراء التقليلية و القصيدة الحرّة المشطرة و القصيدة السردية الافقية التي هي نموذج قصيدة النثر كما هو واضح . كما انّا اشرنا في كتابنا (القصيدة الجديد

) الى انّ القصيدة النقدية و القصيدة العلمية ، اي القصيدة المثقفة التي تكتب وفق رؤية أدبية من حيث الشكل و الاسلوب أخذت تترسّخ ايضا.

(الوصية بلا رقم) نص كتب برؤية نقدية و باسلوب علمي معياري ، و قُدِّم كنموذج لـ (نثر الهامش) بعمق فلسفي و رؤيوي للكتابة و موضع الذات و الآخر . و اضافة الى ما تقدم فأنّ نص (الوصية بلا رقم) كتب باسلوب خاص و بنثرية شبه تقريرية و هذا ما يمكن ان نسميه (النثرية المتطرفة) في العمل الأدبي ، و مع هكذا ثقل نثري توصيلي ، فانّ قدرة النص على الايحاء و الرمزية يجمع ثنائية التضاد و التكامل في الادب الايحائي و بهذه الصفات يدخل هذا النص في النص العابر للاجناس حيث تتجسد فيه الشعرية و الخطابية و الاطروحة العلمية الفلسفية . كما انّ النص بطرح رؤية (مونوفونية) احادية الصوت عن الكتابة يكون من الميتاأدب ، و باعتماده التشطير و عدم الالتزام بالفقراتية النثرية يكون حرا بامتياز .

انّ محور البحث الاسلوبي وأدبية النص الادبي هو ما سنركز عليه و ما نبحثه لانّه يقع ضمن اختصاص ابحثنا التي تحاول فهم الظاهرة الأدبية من خلال عناصرها الفنية من عوامل جمالية و معادلات تعبيرية . و من المفيد ايراد النصّ اولا:

)الوصية رقم بلا

نثر الهامش ـ الهامش الإفتراضي.

إكتب ما يفهمه ـ المعاندون ـ لعلك تعرف ما يريدون .

ـ ضربوا على أطناب عقولهم فستأثروا جهلا مركبا ـ

إكتب ما تفهمه أنت ـ لعل الآخرين يفهمون ما تريد ـ

ـ أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ ـ

واكتب أنت والآخرون لعلكم تفهمون ما يريد ـ الأنسان ـ

ـ الفرز المعرفي ـ

ولا تصدق ، من أن هنالك ـ ما لا يُكتب ـ خذ مثلا

ـ شريعتي لم يختلف كثيرا في السجون الأربعة مع فرانسسكو بيكون في الأوهام الأربعة ـ

و لاتنسَ ما لاتراه ـ يُكتب ـ

ـ الذي يُكتب ـ فصيلُ ما تراه بعيدا عن حدود فهمك ـ

هو غير ـ صحيح ـ وأعرف أن السبب هو تعطيل ما أعطاك الله من جوهر ، ـ إحترم الحق فهو أبلج سيان فيه الخير والباطل!ـ.

محمد شنيشل فرع الربيعي.

انّ أصالة النصّ ظاهرة ، فالنص مكتوب بلغة مختارة و منتقاة و ترتكز على ابعاد دلالية و مسبوك بشكل يثير الانعطافات الفكرية و التساؤلات ، مما يحقق التأثيرية و حمل العواطف و المشاعر و الافكار ، و بهذا أي بحمله زخما شعوريا و عاطفيا و فكريا و تقديم ذلك على التوصيل المعرفي فانّ النص مع توصيلية جملٍ منه فانّه يتجه نحو الشعرية و التي محورها التركيز على الزخم الشعوري و الفكري اكثر من المعاني و الفهم . كما انّ رسالة النص واضحة ، فهو يحمل همّا مركبا ادبيا و انسانيا ، الاول يتعلق بالكتابة و التجديد و التجريب و ضرورة التحرر من الاحكام المسبقة و عدم محاربة الجديد بحجة عدم الاصالة ، و الثاني أي الهمّ الانساني يتمثل ببعد فلسفي يتسع اكبر من هم الادب و الكتابة وهذا الميل واضح و ثابت في جلّ كتابات

محمد شنيشل الربيعي حتى انّه يطرح البعد الفلسفي كمشروع للكتابة و القراءة . ان تشكيلة النص الحرة و الكسر المتعمد لمنطقية الكتابة و مع تلك الابعاد الدلالية التي اشرنا اليها و الاسلوب التأثيري يحرر النص من النثرية و التقريرية التي تتسم بها جمله و يحقق صفة (النص العابر للاجناس).

هذا بخصوص الأصالة اما التجديد ، فاضافة الى الرؤية الخاصة عن الكتابة التي يطرحها النص أي (الميتاأدب) و أضافة الى كون النص يطرح كنموذج لفكرة نثر الهامش وهو ما نسميه (النص الابداعي الرؤيوي) و في الشعر (القصيدة النقدية او الرؤيوية) ، فانّ السمة الابتكارية المهمة هو توهج لغة النص رغم نثريته العالية التي تكون احيانا شبه تقريرية و هذا ما يمكن ان نسميه (النثرية المتطرفة) و التي تجعل النص عبارة عن نثر شعري او خطبة محسنة شعريا . الا انّه قبل الحديث عن توهج الوحدات النصية هنا لا بدّ من الاشارة الى البعد الانساني لفكرة (نثر الهامش) اذ يمكن عدّها من اشكال (شعر الهامش) الذي ظهر في البرازيل في السبعينيات (1) وهو ثورة ضد العنصرية و الاقطاعية و الخواصية و المحسوبية ، و مطالبة بالعدالة و المساواة و انهاء التهميش و الاقصاء ، و كما انّ شعر الهامش يكون بتناول الموضوعات المهمشة (2) و توظيف المفردات المهمشة كالمفردات المتعلقة بالمهمشين و الحياة اليومية العامة البسيطة ، فانّها هنا في (نثر الهامش) تكون بنقل الهامش الى النص ، و اخراجه من وضع التهميش الى وضع المحور و النصية ، و مع انّ الهامش بهذه الحالة يخرج عن هامشيته فعلا ، الا انّه يكون مفترضا و باشارات نصية معينة كما في هذا النص تدلّل على تلك النقلة و ذلك التغيير في تأريخ النص و تأريخ الهامش ، وكسر السياق هنا هو من اشكال (الالتفات النصي او النص الالتفاتي) العربي المعروف (3) و هذا الاسلوب مقارب كثيرا للتوالدية النصية بحيث تتوالد العبارات و المفردات و المعاني مما يسبقها (5،4) ، و يمكن فهمه انّه توالد مادي طولي للوحدات الكتابية في قبال التوالد الدلالي المعنوي العرضي (6) ، فانّ الانثيالات و الدلالات المسكون عنها و المتخفية خلف النص تتوالد بعملية انثيالية و ايحائية ، هذه العملية عرضية و

معنوية ، اما التوالد النصي فانّه يكون من خلال المادة اللفظية و التركيبة النصية و عملية (التحول). (7) كما في قصيدة (آثار أقدام/ للشاعر الكبير أديب كمال الدين)

ليس هناك من بحر،

فالبحرُ تحوّلَ إلى شاطئ.

وليس هناك من شاطئ،

الشاطئُ تحوّلَ إلى رمل.

وليس هناك من رمل،

الرملُ تحوّلَ إلى آثارِ أقدام.

وليس هناك من آثارِ أقدام،

آثارُ الأقدامِ تحوّلتْ إلى ذكريات.

وليس هناك من ذكريات،

الذكريات تحوّلتْ إلى دموع.

وليس هناك من دموع،

الدموع تحوّلتْ إلى بحرِ سفينةِ نوح.

ونوح مرَّ مِن هنا بسفينته ومضى !

يقول محمد صابر عن ذلك (ما أن تحوّل البحر إلى شاطئ حتى تحوّل الشاطئ إلى رمل داخل سياق فكرة التحوّل من المركز إلى الهامش، فاختصار البحر (المركز) إلى (هامش) الشاطئ ليتحوّل إلى مركز، واختصار الشاطئ (المركز) إلى (هامش) رمل، يشتغل في سياق التوالد الشعريّ الدلاليّ إلى شبكة تحولات متداعية يتحول فيها المركز إلى هامش والهامش إلى مركز وهكذا:)(محمد صابر 2015)(7) . لكن حينما يوظف الهامش و يفقد معرفيته و تقريريته لا يكون هامشا حقيقيا و انما مجازيا ، و تبقى الحاجة الى الهامش لا بدّ منها خصوصا في النصوص التي تتضمنّ عناوين خاصة جدا ، خذ مثلا نصوص باسم فرات اليابانية (8) و نصوص فريد قاسم الموسوعية.

و امّا بخصوص عناصر التوهّج التي تحقق للوحدات التركيبية الكتابية للنص و التي هي جوهر ادبية و شعرية النص ، فانّها تحققت بفعل عاملين الاول معنوي و الثاني لفظي.

فاما العنصر المعنوي فقد تمثّل بالعمق الفلسفي و الفكري و النظري و التنظيري و الذي يثير تساؤلات و انفعالات فكرية في مجال الوعي و اللاوعي ، كما انّه ينفذ عميقا ببعده الانساني الى حقول معنوية عميقة لا يكون التعامل معها الا باثارة و تأثير ، مع مصاحبة عملية انثيالات و توليد معاني عند القراءة و في وعي القارئ.

و اما على مستوى العناصر اللفظية فمن الواضح انّ النص يتخلى عن الصورة الشعرية و التشظي و تهشيم اللغة وهو بذلك يدخل في نصوص (ما بعد الحداثة) المتميزة باللغة الهادئة الواضحة الرسالة ، و المعتمد في ابهارها و ادهاشها على عناصر اعمق من جهة العوامل الجمالية التي يلتقطها المؤلف و المعدالات التعبيرية التي يعبر عنها . و المجاز هنا ليس في الاسنادات كما هو معهود بل في مفاهيم الاشياء و بهذا فالنص شكل من اشكال التعبيرية العميقة يقول المؤلف

)إكتب ما تفهمه أنت ـ لعل الآخرين يفهمون ما تريد ـ

ـ أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ ـ) فانّ الآخرون باطلاقهم وعمومهم اوسع مما طرحه الؤلف من تعريف (أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ) و كذلك نجد لانزياح المفهومي وهو احد اركان التعبيرية في كلمة الانسان حيث يقول محمد شنيشل (واكتب أنت والآخرون لعلكم تفهمون ما يريد ـ الأنسان ـ

ـ الفرز المعرفي ـ) فالانسان هنا هو الفرز المعرفي ، وفي هذا المقطع يبين المؤلف رسالية الادب و الكتابة كما انها دعوة للانفتاح و ان الاختلاف في الرؤى لا يضر برسالية الأدب .و كذا في عبارة (و لاتنسَ ما لاتراه ـ يُكتب ـ ـ الذي يُكتب ـ فصيلُ ما تراه بعيدا عن حدود فهمك ـ) فتعريف الذي يكتب اخص من الذي يكتب بشكل عام.

لقد كان التركيز هنا على هذا النص لأجل ما توفر فيه من عناصر تحقق (النص العابر للاجناس) و انّ لمحمد شنيشل في تجربة نثر الهامش قصائد حرة و قصائد نثر تطغى فيها الشعرية و الصور الشعرية و تركتز عليهما النصوص بقوة وهي من خلال طرحها المفهوم الشعري للاشياء فانها تدخل ضمن التعبيرية الرمزية كما هو ظاهر.

1- https://en.wikipedia.org/wiki/Poesia_marginal

2- http://hellopoetry.com/words/17046/margin/poems/

3- http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_947.pdf

4- http://www.yemen-nic.info/contents/studies/detail.php?ID=3718

5- http://diae.net/8731

6- http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/217776.html

7- محمد صابر ؛ التوالد الدلالي و جدلية التعبير الشعري

8- http://www.iraqicp.com/index.php/sections/literature/3144-2013-07-31-20-18-59

القصيدة النقدية

القصيدة النقدية و القصيدة العلمية مدخل الى الادب العلمي و الشعر العلمي.

لقد اطاحت الاسلوبية بفكرة الالهام و المصادر الفوقية الغامضة للشعر ، و بينت و بوضوح ان الشعر عملية اختيارية كأي عمل انساني ، لكننا مع ذلك نفهم الشعر و الادب عموما كظاهرة خارجية وهذا فهم مختلف عن فكرة الاسلوبية الا انه ايضا لا يخرج عن الاختيار بل اننا نفهم الشاعر و الاديب على انه ظاهرة خارجية ، لذلك نتعامل معه بشكل نظام خارجي مرتبط بعلاقات مع الخارج و يكون للخارج تأثيره على شكل الشعر و الادب في كل عصر.

ان الاختيار – وهو المحور المركزي الذي تستند عليه الاسلوبية و النقد الاسلوبي – يمكّن من القول بوجود (تقنيات) في انتاج النص الادبي و القصيدة المعاصرة عموما ، و لا بد لأجل تحقيق نتاج معتبر في هذا العصر من ان يكون الكاتب على مستوى معين من القدرة الادائية و الامكانات التقنية للكتابة ، أي ان عليه ان يمتلك الحد الادنى من تقنية الكتابة ، و لا نقصد بذلك اللغة و اسسها فحسب بل تقنية انتاج الجنس الادبي المعين ، اذ ما عادت الموهبة كافية لانتاج نص ادبي ، و لأجل ان يكتب الانسان الموهوب قصيدة لا بد ان يمتلك التقنيات . و

كما انه لا يمكن لورشات الكتابة ان تنتج كتّابا مبدعين من دون موهبة ، فان الموهوبين لا يمكن ان يكونوا مبدعين من دون امتلاك التقنية.

ان التقنيات الاسلوبية في الكتابة يمكن احصاؤها و استقراؤها بجلاء و وضوح مما يمكّن من تحقيق حالة (الكتابة الادبية العلمية) بحيث ان هذه التقنيات تبلغ حدا من الضبط يمكّن من تحقيق اقصى درجات التوقع في انتاج اهدافها حتى لو كانت شعورية ، و تحقيق حالة التجريبية و الرياضية . و قد يكون هذا الكلام مرفوضا بالكلية من كثيرين الا انه الحقيقة و الواقع ، و اننا نرى السينما كيف يتدخل العلم و بقوة في انتاج الاثارة فيها ، و ان الاسلوبية هي البوابة الواسعة في انتاج الادب العلمي و القصيدة العلمية ، و لا يجب ان ننسى ان النصوص البلاغية انما انتجت بواسطة تقنيات علم البلاغة ، و لقد بينا في مواطن كثرة ان الاسلوبية تقترب كثيرا بل و تحاكي البلاغة و ان النقد التعبيرية المابعد اسلوبي الذي نتبناه هو الوريث الشرعي لعلم البلاغة ، و كما ان البلاغة حققت النقد العلمي و ان لم يكن بتلك النظرة الواسعة فان النقد التعبيرية بنظرته الواسعة سيحقق حتما النقد العلمي بكل مقوماته . وان تنظيري بهامش لكل قصيدة شعر اكتبها كما يلاحظ الكثيرون انما هو متأت من الشعور العميق بان الانتاج المهم انما هو بالقصيدة النقدية و بالنص الابداعي المتبّني للفكرة النقدية ، و لا يعني ذلك تراجعا في حرية الابداع و انما يعني النظر الى عملية الابداع من الخارج و توجيه عناصر التأثير فيها الى المواطن التي اثبتت التجربة و الخبرة بل و الاستقراء قوة تأثرها ، لذلك فان فكرة كون النص مقدسا بحيث لا يصح المساس بصورته و لبناته الاولى و ان العبارة الابداعية مقدسة بحيث لا يصح تغيير صورتها ، هذا الفكرة غير واقعية و يجب ان تلغى تماما بل يمكن تشكيل النص بصورة مختلفة كما يمكن كتابة العبارة بصورة مختلفة ، بل ان النص و العبارة الادبية التي تخضع للتعديل و المعالجة الرؤيوية و النقدية هي امتن و اكثر تأثيرا و ابداعا .و لقد وجدت ان العبارة الفنية و الشعرية التي انما اجري عليها تعديلات مهمة و خاضعة لفكرة نقدية و مرجعيات

جمالية و تأثيرية و تعبيرية تحقق تميزا في لغتها و اسلوبها و طبيعة تعبيرها و اشارتها و تأثيريتها بل و كمها الجمالي و التعبيري كما بيناها في اشارتنا الى النقد الكمي و النقطة التعبيرية الرياضية.

ان الاستفادة من التجريب العلمي و الاستقراء و الاحصاء و تبين العناصر الكتابية المؤثرة و اجراء التعديل الرؤيوي و الفكري و النقدي و بما ينتج نصا اجري فيه اشتغالات كثيرة سيكون مدخلا مهما و كبيرا نحو ادب علمي تطبّق فيه التقنيات العلمية المناسبة للادب ، وهذا طبعا يحتاج الى قوانين و قواعد في (علم الادب) و (علم النقد) و (علم النص) ، و هي فكرتنا و مشروعنا الذي سنعمل عليه و الذي قطعنا شوطنا كبيرا في تحقيقه بل اننا يمكن القول اننا حققنا القصيدة النقدية بشكل واضحة و نتجه نحو تحقيق القصيدة العلمية .

د أنور غني الموسوي 5\2\2016

الشعر الايقاعي

عادل قاسم و تجربة الشعر الايقاعي و اللاإيقاعي

الشعر تجربة ، و المقدرة الشعرية تتناسب من تجربة الشاعر ، لذلك ليس مستغربا أن نجد الشاعر عادل قاسم ذا التجربة الشعرية الكبيرة وهو من أمهر من يكتبون قصيدة النثر الايقاعية ، المتلمسة لأدق تفاصيل الصوت و النبرة كما أشرنا الى ذلك في كتابنا النقد التعبير (الموسوي 2016) ، أقول ليس مستغربا أن نجده أيضا من أمهر من يكتبون قصيدة النثر اللاإيقاعية (السردية التعبيرية و النثروشعرية).

من الواضح لكل متتبع أن ظهور السردية التعبيرية و النثروشعرية في قصيدة النثر العربية المعاصرة جعل الكلام و الجدل بين الشعر الموزون و اللاموزون من الماضي ، و حلّ محلّه الجدل بين قصيدة النثر الايقاعية (المشطرة بالسكتات و الفراغات) و قصيدة النثر اللاإيقاعية (السردية التعبيرية و النثروشعرية) و التي نعتبرها الشكل النموذجي لقصيدة النثر . و في الوقت الذي يمثل التميز الخاص بكل شكل وجودا متقاطعا مع الاخر ، فان ذلك لا يعني أبدا انتمائية الشاعر لأي منهما ، ففي الوقت الذي يحبّذ شاعر معين يمل الى الكتابة بشكل معين ، فانّ لشاعر اخر أن يكتب بالشكلين معا ، أو بهما و بالشعر الموزون مثلا ، فكل هذه الاشكال و غيرها من أجناس الأدب عطاءات انسانية جميلة و رائعة . و لا يظنّ أبدا ان في عصر ما بعد الحداثة هناك مجال للراديكالية الأدبية و العنف الرؤيوي الأدبي بان يحتكر الجمال و يدعى عدم تمثيله الا بشكل معين كما كان أهل الحدثة يدعون ذلك ، نعم هناك ميل و تفضيل دون سلب العطاء و الجمالية من الاشكال الاخرى ، و حينما نقول أن قصيدة النثر المكتوبة بالجمل و الفقرات و بالنثروشعرية و البناء الجملي المتواصل هو النموذج لقصيدة النثر ، فانّ ذلك لا يعني عدم دخول غير ذلك من أشكال الشعر في الاطار العام للشعر النثري ، لكن لا بدّ من القول انّ الايقاعية و الصورية العالية تقترب من الشعر التقليدي و تبتعد عن روح قصيدة النثر.

عادل قاسم البارع في قصيدة النثر الايقاعية و صاحب اللغة الهامسة و النبر الصوتي القوي ، نجده أيضا بارعا في كتابة السردية التعبيرية و النثروشعر ، و في الصف المتقدم من كتّابها .

فصل : تجربة قصيدة النثر اللاإيقاعية.

بالنباء الجملي المتواصل ، أي بطريقة النثر العادية ، و بالنثرو شعرية حيث ينبثق الشعر من النثر الكامل المكتوب بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا إيقاع و لا فراغات و لا سكتات ، و بمعونة الشعر السردي و السردية التعبيرية مع تقليل من محورية الصورة الشعرية ، يتحقق لدينا نموذج قصيدة النثر ، و عادل قاسم قد برع بكتابة قصيدة النثر الكاملة النموذجية بنصوص

نشرت في مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر . ففي قصيدته (مديات) المتكاملة من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، محققة النص الادبي الكامل ، فانّ مهارة عادل قاسم تتجلى بقوة في هذا الشكل الأدبي بالبناء الجملي المتواصل و السعر السردي و السردية التعبيرية و حالة النثر الشعرية.

قصيدة (مديات)

عادل قاسم.

يَرتَّجفُ منْ جَزعهِ ، ظلُّ الغرابِ ، حَيث يشاركهُ وجهُ الخريف المكفهرُ نَشيدهُ الأخير . كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكةٌ من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المفْزعةِ . يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحِلِّقُ عالياً في مُسْتَنْقَعٍ من القَواربِ الميتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ ، وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لُجّةِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ!!!

يتجلّى هنا البناء الجملي المتواصل محققا نثرية كاملة اوضح تجل له في عبارة

)كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكةٌ من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المفْزعةِ (.

و في عبارة

)يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحِلِّقُ عالياً في مُسْتَنْقَعٍ من القَواربِ الميتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لُجّةِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ(

و انّ من المبهر هذا النفس التركيبي بعبارة طولها ثلاثة أسطر ، و لا نجد عادل قاسم الشغوف بالايقاع و لديه تقديس لحركة السكون (ْ) لا نجده يستعملها هنا الا في نهاية العبارة على حرف اللام من كلمة (وجلْ) اضافة الى تاء التانيث في (ارختْ) . ان هذا البناء الجملي المتواصل الذي يتخلى عن كل ايقاع شكلي هو القاعدة الاساسية و الشرط المهم لأجل الانتقال بالعبارة الشعرية الى حالة (النثروشعرية)

تتجلى هنا وقعنة الخيال (أي التعامل مع الخيال بواقعية) والذي هو من اساليب الشعر النثري و الصفة البارزة لقصيدة النثر العربية ، و بالخصوص في العبارتين اللتين نقلناهما . و مع النثرية الكاملة تتحق حالة انبثاق الشعر من رحم النثر الكامل . فيكون لدينا شعر كامل منبثق من نثر كامل و هذه هي حالة (النثروشعرية) و التي في نظري هي من اصعب و ارقى اشكال و تقنيات الشعر وهي التي بالضبط قصدها بودلير و أمل في تحققها . و من الصعب او غير الممكن توفر ارضيتها الا بالسردية التعبيرية ، فنجد هنا سردا تعبيريا بقصد الايحاء و الرمز ، انه حالة وقعنة للخيال أي جعل الخيال واقعا و العيش فيه و منح الحياة و الرؤية لكل فصوله و كياناته و شخوصه . و لا يمكن أبدا الا تصور حالة الرمزية القريبة في جميع جمل و اسنادات و مفردات النص ، بحيث لم يترك عادل قاسم مساحة من النص الا وظفه محققا حالة (الشعر السردي) .

بهذه الخصائص و السمات حققت قصيدة (مديات) حالة متقدمة و مبهرة من الشعر النثري و قصيدة النثر و السرد التعبيري ، اضافة الى نكامل رساليتها و فنيتها و جماليتها ، فكان حقها ان نختارها ضمن (قصائد نثر مختارة).

فصل : قصيدة النثر الايقاعية

لقد بينا انّ شمول مفهوم قصيدة النثر للشعر النثري الايقاعي انما هو بمفهومها الاولي الواسع المقابل للشعر الموزون ، و الا فان الايقاعية و محورية الصورة الشعرية يترك المجال للشعر السردي اللاإيقاعي لتمثيل قصيدة النثر النموذجية .

و لقد تناولنا في كتابنا (النقد التعبيري) احدى مميزات شعرعادل قاسم النثري الايقاعي بلغته الهامسة ، حيث يتجلى الحس العميق و العالي بالاصوات و مدياتها و ابعادها التأثرية وهو من الاساليب التعبيرية كما بينا في محله.

)تتمظهر اللغة الهامسة في شعر عادل قاسم بمظاهر مختلفة و كثيرة ، منها ما يعتمد على الالفاظ و منها ما يعتمد على المعاني و منها ما يعتمد على الصور . تتجلى اللغة الهامسة في صور لا تميل الى الحدّة ، و كثير من جوانبها مؤجلة ، و يكون البوح واصلا الى المتلقي من خلال ارتدادات و هزات بعيدة عن التلقين ، بالفاظ همسيّة و معاني رقيقة ، و كلّ متابع لشعر عادل قاسم يجد ذلك شاخصا في كتاباته . ونجد ذلك جليا في مقطع بوح رقيق يقول فيه :

)سَأَكْتَفْي..

بِالتَبَصرِ

لأنَ كُلَ ماخَلْفَ..

تِلْكَ السِتارةِ الباليةْ

الرَتِيبْة

ثلجٌ ناصِعُ البياضِ

أورُبَما سَوادٌ فاحِمْ

لاشيءَ

ثابِت

كلُ شيء ينهارُ

وَيَنْبجسُ من جَديدْ..

بِوجْهٍ آخَرَ(

ان هذا المقطع عال الشعرية احتوى على مجموعة من العناصر الاسلوبية للغة الهامسة الا ان ابرزها هو الهمس التصويري ، فنجد الافعال (ساكتفي ، و ينهار و ينبجس) و الاعمال التي يفعلها المتكلم (التبصّر) و الاحوال التي تظهر بها اشياء الصورة (الستارة البالية الرتيبة ، ثلج ناصع او ربما سواد ، و كل شيء ينهار و ينبجس من جديد) ان هذه التشكيلة التصويرية ، تقدّم بوحا رقيقا و هامسا و تُوصِل الفكرة و المراد الى المتلقّي ليس عبر الصوت العالي و التلقين ، و انّما بهمس و بهدوء بوحي و فكري و تصويري.

و في لوحة رائعة و شاعرية و ببوح عال المستوى ، يعكس الروح الهامسة للشاعر ، و الميل الفريد للسكون و الهدوء ، البالغ حد الهروب من الضجيج و الضجر حيث يقول:

)سَأَجيئكِ

هارِباً

مِنَ الضجيجِ..

والضَجَر

لِجَنَتَكِ ألصاخِبةْ

بالسَكينهْ(

لاحظ كيف امتلأت هذه اللوحة بحروف هامسة ، و كيف بلغ التعبير فيها مداه بالهروب من عالم الضجيج نحو عالم السكينة.

) (النقد التعبيرية ؛ الموسوي 2016(

الايقاعية واضحة و طاغية في النص ، فاضافة الى التشطير بحيث ان بعض الاسطر ليس فيه الا كلمة واحد ، نلاحظ حضور حركة السكون (ْ) و السكتة و سط العبارات في اكثر من مناسبة و تتجلى بشكل قاهر في مقطع

)لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ

بالسَكينهْ (

اذ ان الشاعر قطع الجملة بالبيانية بسكتة و سكون في (ألصاخِبهْ)كما انه حول التاء الى هاء و هو كثير في شعره الايقاعي ، كما انه ابرز همزة القطعة في محل الوصل (لجنتكِ ألصاخبة) وهذا قمة الايقاعية كما لا يخفى .هذا و ان براعة و مهارة عادل قاسم بالشعر الايقاع معلومة و مشهود له بها لا نحتاج الى مزيد بيان.

بالبيان المتقدم تتضح سعة تجربة الشاعر عادل قاسم ، الذي برع في كتابة قصيدة النثر النموذجية اللاإيقاعية (بالسرد التعبيري و النثروشعرية)كما برع سلفا بقصيدة النثر الايقاعية بالتوظيفات الصوتية و اللغة الهامسة .

التوظيفات التعبيرية في ديوان (مريميات) للشاعرة فراقد السعد.

فراقد السعد شاعرة تجمع بين الاصالة و التجديد و الرسالة الادبية . فهي تكتب وفق رؤية مثقفة و نقدية محققة (القصيدة النقدية) وهي بهذه النمطية تتجاوز النمطية العامة متجهة و ساعية نحو التجديد ، كما انها تلتزم دوما بلغة البوح و تناول القضية الانسانية و الوطنية محققة الرسالة الادبية . ان هذه الميزات المهمة تجعل الشاعرة تتجاوز تأثير الحداثة على الكتابات المعاصرة ،و تدحل نصوصها في خانة ما بعد الحداثة في الشعر العراقي المعاصر ، حيث التداولية القريبة ، و التحرر الكتابي ، و النص المثقف.

تتجلى القصيدة النقدية عند فراقد السعد في عناوينها الثانوية لنصوص منشورة في مجلة تجديد الادبية و غيرها ، كعناوين (السردية التعبيرية ، البلوليفونية ، الفسيفسائية ، النص الحر) و هذا النهج و الكتابة وفق رؤية و معيارية تجديدية و فردية يحقق نموذج (القصيدة النقدية) و سواء ابتعدت او اقتربت تلك الكتابات من التجنيسات و التصنيفات ، لاختلاف الرؤى و الشروط و المباني ، الا ان تجلي (النص المثقف) و بالرؤية النقدية الكتابية واضحة في كتابات فراقد السعد . و هذه النمطية الفردية ، ككتابة نص (الكتلة الواحدة) المتجاوزة للنمطية السائدة من التمسك بالتشطير و العامودية للنص ، و الحس و النفس التجديدي ، يحقق اللامعيارية النسبية ، و التي هي ميزة التحرر المابعد حداثوي في الكتابة.

و اما الرسالية فانها واضحة جدا في كتابات فراقد السعد ، فان حضور القضية الوطنية و الانسانية و الاجتماعية ظاهر جدا و مميز لكتابات هذه الشاعرة ، بل انها احيانا تضع هوامش للنص في انه كتب بخصوص قضية معينة هي من قضايا المجتمع و الانسانية . كما ان اسلوب البوح الاقصى الذي اشرنا اليه في مناسبة سابقة (الموسوي 2015) ايضا يميز كتابات فراقد السعد ، و يحقق رسالة ادبية و تداولية امينة و مخلصة نابعة من فكر فردي واضح و راسخ تجاه

الادب ، و مبتعد و باشواط عن تأثير الحداثة في الفردية و الذاتية و الانغلاق ، و ان عنوان مجموعتها هذه (مريميات) كاشف صادق عن هذا النهج الرسالي في كتاباتها.

تتجلى القصيدة النقدية في مجموعة (مريميات) في تشكل النصوص بصورة الجمل و الفقرات ، مبتعدة عن المعهود من التشطير و العامودية ، و متجهة نحو كتابة قصيدة النثر الكاملة ، اي الشعر الكامل في النثر الكامل . و ان النثر معروف عند العرف وهو ما يكتب بالجمل و الفقرات و ليس بالتشطير و الفراغات و السكتات . ان مجموعة (مريميات) ستكون سبّاقة في هذا المجال و في هذه التجربة مع تجارب اخرى عراقية معاصرة تكتب قصيدة النثر بصورتها الكاملة ، اي بالجمل و الفقرات ، بعيدا عن التشطير و العامودية و السكتات و الفراغات .و هذه الكتابة ناتجة و نابعة من رؤية نقدية و فكرية و تصور ثقافي و فكري تجاه الشعر و القصيدة كما هو واضح.

و تتجلى القصيدة النقدية المثقفة النقدية في مجموعة (مريميات) في السرد التعبيري ، اي السرد الممانع للسرد ، السرد لا بغاية القص و الحكاية بل بغاة الرمز و التعبير و الايحاء . تتجلى السردية التعبيرية و الشعر السردي في نصوص من المجموعة و ابرز حالة تجلي هو في قصيدة (سندبادُ اليباب) حيث تقول الشاعرة

)وَعادَ سِندبادُ مُبحراً عَلى الرِمالِ , يساءلُ رَفيقَ دَربِهِ عَنْ سِرِّهِ العَظيمِ ,وَيتساءلُ. كَيفَ أُقاومُ خَميرةَ الغيلانِ ؟ , وأَنتَصِرُ لِحُرِيَّةٍ ضائعَةٍ , في سَرادِقِ الملوكِ , رغمَ إنّي أُهلتُ لِلمضي , بِزادِ يَقين مِن رقيمٍ أَحمِلَهُ بِجُعبَتي مُنذُ حِين , وَعِقدُ هِلال يُسْقيني البيانَ , كُلَّما شَربَتني جِراح السَيرِ, وأثْخَنَتني سِهام تَتَرياتٍ , وما أَخَذتْ مَداها(.

نجد هنا سردا تعبيرا ، انه سرد لا بغاية الحكاية و القص ، و انما بغاية الرمز و الايحاء و البحاء الماوراء نصي ، وهذا من اهم صفات قصيدة النثر الكاملة . و مع نثرية اكبر و كسر للتناغمات الصوتية و الحلمية اللفظية تتحقق حالة (النثرشعرية)، حيث ينبثق الشعر من النثر ، و حيث

الشعر الكامل في النثر الكامل ، فما تراه و ما تقرأه نثر ، لكن ما يتحقق و يتشكل في الذهن و النفس و عوالم الشعور هو شعر ، وهذه هي خصائص قصيدة النثر النموذجية و التي لا يكتبها الا القليل من الشعراء العرب كما هو واضح.

و من التوظيفات التجديدية التي تسعى نصوص (مريميات) الى التحليق نحوها هو اللغة التعبيرية ، و نقصد بها التعبير الادبي الاسلوبي بالمعادلات النصية ، فنجد تعدد الاصوات و النص البوليفوني في قصيدة (أجنَّةُ الجنان)

)رَفيفُ جنحٌ , وجنحٌ تُطاردهُ لُغَةٌ عمياء ,

هوَ عودُ ثقابٍ مُقتدر أَسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم , بِبُرْكَةِ زيت.

إياكُمْ وبيعُ تفاحتي المختارةِ , بأسواقِ العبيدِ , هَيهات لِعفّةِ الجدائِلِ.

أصواتٌ يشُوبُها نعيق , أَيا حوريتُنا الموهوبَة عنوةً , بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ , تَستهجِنُ زقزقات ضاحِكة , لِعفَّةِ الجدائلِ , عوالمُ أَقبيةٌ مخَلَّدةٌ في اللانوم.

هلْ ستأكلُ النار , النار ؟

/يهدِلُ نعيُ اليمام , يااااا أَنتِ يا الملغومة بشرفِ الحورياتِ , لَكَمْ جَرئ إنسِكابُكِ !!!؟

تمرَّغَتْ شقاوةُ الكُؤوس , خُذي زُرقةَ السماءِ عيناً , هاكِ قلب الأقحوان , الجداولُ عروقٌ لروحِ الفتحِ بلُبِّ الضميرِ .

طأْطأَتْ غلوّةُ الرؤوس , اشْتَعلَ خمرُ البائسين , تنحبُ الأسماءُ مخجولةِ الطَرَفِ . عَينان غارقتان في الطُهرِ , تَجَمَّدَ اللَّهبُ , جلبابَ طُهرٍ , جَنينيَّةٌ تُمسِكُ الجنانَ بحبلٍ سريّ , تبتَهِلُ حشودُ الجِنان , اللّحن مَريَمْي ,الملائكةُ تفتَرشُ سجادةَ صلاة.

في قصيدة أجنة الجنان للشاعرة فراقد السعد تتجلى البوليفونية في أدب قضية و بوح بسردية تعبيرية حرة بنص يبلغ اهدافه الشعرية و الانسانية ، وهذا شيء لا يكون متيسرا الا باعتماد التناص العميق و تمثل صوت الغير حيث تتجلى الافكار النوعية في صوت المؤلف.

1- هو عودُ ثقابٍ مقتدر ... أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ...

2- هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق...

3- أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ...

4- تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ... عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ... هل ستأكل النار ..النار؟...

5- يهدلُ نعي اليمام ...يااااا أنتِ ياالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ ...؟!

6- تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ... عينان غارقتان في الزيتِ ... عينان غارقتان في الطُهرِ ... تَجَمَّدَ الّلهب .. جلباب طهر ... جَنينيَّةُ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي...

7- تبتَهِلُ حشودُ الجنان ... الّلَحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة.

ان السردية التعبيرية واضحة وجلية ، و الشخوص النصية و الحدثية النصية ايضا واضحة ، و كذلك في النص حضور واضح لاصوات متعددة ، مع طغيان و ظهور للبوح و تعابيره المشيرة الى فكرة النص و قضيته الانسانية و الصوت النوعي الذي تمثله المؤلف . (الموسوي 2015)

و اما الرسالية الادبية و ادب القضية فنجده حاضرا و متجليا في اغلب موضوعات و اغراض و اهداف نصوص المجموعة و ان البوح العميق و تناول القضايا الانسانية و الوطنية و الاجتماعية من ملازمات و خصائص كتابات فراقد السعد عموما و مجموعة (مريميات خصوصا) و اغلب النصوص شواهد على ذلك,

ان مجموعة (مريميات) الشعرية للشاعرة فراقد السعد باسلوب كتابتها و بادب القضية و الرسالة الادبية و الانسانية فيها و نفسها التجديدي و تجلي الفكر و الرؤية و الثقافة النقدية يحقق نموذج القصيدة الجديدة و قصيدة النثر العربية الكاملة المتجاوزة لما هو معهود و يحقق الكتابة المضيفة و المتطورة و التي تتكامل فنيا و جماليا و رساليا.

التعبيرية البصرية

التعبيرية البصرية في مملكة العظام

(مملكة العظام) مجموعة شعرية من صفحة واحدة للشاعر أحمد ضياء صادرة عن المركز الثقافي في بابل عام 2016 . و اضافة الى اجربة الصفحة الواحدة ، فانّ القصائد فيها من تقليلية و غيرها كتبت و وضعت بشكل تعبيري بصري ، كما انّ الصورة الخلفية لخارطة العالم كانت ذات ايحاءات و اشارت الى مواكبة النص العولمة و الى ان المملكة الخراب هو العالم أجمع.

انّ المجموعة ذات رسالة واحدة و ربما اختصرت في النص المكثف و البارز بعد العنوان (كل الاشياء لا تحي بشيء) انه الخواء عالم من الخواء التام ،كما انها اشتملت على عبارات يومية حياتية (كابينة ، المقص ،العائلة و غيرها).

لقد كتبت او رسمت النصوص و العبارات بشكل هندسي بصري مكاني ، و مقارب جدا للقصيدة الكونكريتية ن بل انها تقع ضمن تعريف القصيدة اللوحة او القصيدة الكونكريتية.

ان قصيدة الكونكريت او قصيدة الشكل(concrete poem , shape poem)هي ترتيب العناصر اللغوية في شكل يكون التأثير البصري و الطباعي اهم من التأثير المعنوي . و رغم ان لفظ (القصيدة الكونكريتية) حديث، الا ان فكرة استعمال التأثيرات البصرية لأجل تعظيم معنى القصيدة ليس جديدا بل يعود للقرن الرابع قبل الميلاد في الحضارة الاغريقية حيث كانت قصائد بشكل بيض او اجنحة لسيمياس روديس Simmias of) Rhodes) .(1) و القصيدة الكنونكريتية تعتمد التأثير البصري ، و اهم الكتابات العربية الجدية فيها في العصر الحديث كانت بعض الشعراء المغاربة في السبعينيان مثل بنسالم حبيش و احمد بلبداوي و محمد بنيس. (2)

ان القصيدة الكونكريتية قصيدة المكان و بدل الفضاء الميت في القصيدة اللغوية فان فضاء القصيدة الكونكريتية مشكل و مزين و ملون بدلالات بصرية و بلاغة بصرية (3) . اذن فالقصيدة الكونكريتية لها بلاغة بصرية تعتمد الايقونية و دلالات الفضاء و الاشكال بدل بلاغة المعنى و دلالاتها المعروفة . و في الجانب الذي تناقض فيه القصيدة البصرية القصيدة المعنوية و تعتمد على التاثير بالبصري فانها يمكن ان تلتقي معها في قصيدة تتناغم فيها المعاني و الاشكال ، و تشترك العناصر في تحقيق نظام دلالة موحدة ، وهذا ما اشرنا اليه في فن التجلي و تداخل الفنون ، بالاعمال التجلياتية العابرة للفنون (4) ، و القصيدة اللغوية الكونكريتية هي من اشكال الفن التجلياتي.

في قصيدة (كل الاشياء)كان للترتيب البصرية طاقة تعبيرية مستقلة ، حيث ان العبارات تتصاغر حتى التلاشي ، وهو الموافق و المعبر عن رسالة النص و ان كل الاشياء لا تةحي بشيء . و كذلك ترتيب النصوصو بشكل سور هو خارطة العالم فانها توحي الى المملكة ، و وسط الكم الهائل من تعابير الموت و الخراب و الخواء ، و تلاشي النصوص نحو نهايات انسيابية تتحقق التعبيرية البصرية و الدلالة على رسالة الخراب و الخواء في مملكة العظام.

1- https://en.wikipedia.org/wiki/Concrete_poetry

2- http://www.stooob.com/394014.html

3- http://www.matarmatar.net/threads/34383/

4- http://anwerganiblog.blogspot.com.tr/2014/11/blog-post_97.html

التعبيرية بصرية و قصائد كونكريتية

اللغة الراسمة

اللغة الراسمة في (شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين) لكريم عبد الله

الرسم بالكلمات ، ليس فنا جديدا ، بل هو ضارب في القِدَم ، الا انّه غاية للأديب أيضا ، و لطاما تباهى المبدعون بذلك ، حتى أُشير اليه أنّه ليس أسلوبا فقط ، بل هو فن قائم بذاته .و لحقيقة المركزية التي صارت تحتلها الصورة الشعرية في الأدب الحديث ، صار من الجميل فعلا الارتقاء بهذا العطاء الأنساني.

انّ المميّز الأهم للغة الراسمة انّها اكثر حيوية و اكثر اشراقا ، و اكثر وضوحا ، و تعتمد التعبير المنطلق من الصورة ، بحيث انّك ترى الكلمات كأشياء و التراكيب كلوحة ، ثم هي تنطلق بك بعد ذلك الى عالم المعنى . بل انّ الامر يكون احيانا اعمق من ذلك ، اذ تتشكل الصور في عالم الفكر ، فيكون امامك تلألأ فذ و جميل ملّون و برّاق.

انّ اللغة الراسمة و ما ترسمه من تشكّلات انّما هو باختصار عالم جميل ، عالم يعجّ بالجمال ، الجمال فحسب . و هذا التراكم الجمالي التصويري نجده جليّا في لغة الشاعر العراقي الفذّ كريم عبد الله في كتاباته ، و ربما المفتاح الأمهر لقراءة لوحات كريم عبد الله هو مدخل اللغة الراسمة ، الا انّه في نص (شرفات شاحبة من طين) يبلغ الغاية محقّقا انجازا ادبيا فذّا و متفردا سيكون له أثره في ساحات الأبداع . و نحن هنا في هذا المقال سنركز على الاسلوبية التي حقّق بها هذا النص القدرة الراسمة الكبيرة ، اما الجوانب الجمالية الاخرى للنصّ و التي هي كثيرة فنتركها لمحلّها و لأهلها.

العنوان في ذاته لوحة (شرفات شاحبة من طين) و لا تحتاج الا لمخيّلة حتى تبحر في تلك الشرفات الطينية الشاحبة و تعيش أجواءها.

في لوحة مرسومة من المعاني في فضاء من الدلالات يقول كريم عبد الله (فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ....) . الاسناد الاسمي (فراغ متجرد) ثم يتبعه بالاستثناء ، فبعد ان تشكّلت الصورة للفراغ ، جاء صوت الاستثناء ، كضربة و رفع يد للأشارة الى جانب ، (الا من مخالب) انّه ابراز للمخالب . اللغة الراسمة تتميز بالأبراز و القدرة على

تسليط الضوء . و هذا ايضا يجري على تصدير الكلام بكلمة (فراغ) انّه تسليط للضوء على هذه الكلمات . انه فراغ متجرد الا .... من مخالب . لا ينتهي الوصف هنا ، و بلغة نثرية فذة ، على مستوى عال من الشاعرية ، انّها مخالب تعلو افقا متآكلا . . و بعد هذا الرسم ، و ما للمفردات من مرجعيات و عوالم معنوية تنقل الذهن الى فضاءات الدلالة و ما يريد الشاعر ايصاله.

ثم ببيان اعلى يقول (كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب ..) في لوحة تصويرية تطورية تفترش المكان ، و تعلو و تكتم الانفاس ، انفاس شرفات مستوحشة ، في زمن الخراب .

(خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ ....) و في بيان مرآتي و انعكاسي او محاكاتي ، و بتدوير للوحة من وجه اخر ، الاشجار خالية ، ليس هناك سوى قبح يتوجّس ثمار الهزيمة) في اسلوب الابراز و التوضيح و الامانة الكاملة ببوح عال و مجازية و شعرية فذة تتكامل الصورة.

و من ثم بوجه ثالث للوحة و ببوح عال يقول او يرسم (يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء ...) ، حتى تصل اللغة الى مقطع مرسوم بدقة عالية (تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق) ، في بيان حدثي ، فعلي يتمتم القطار ، نحو الغروب مجازية عالية الا انها بوحية ، يحثّ عجلات القلق.

انك ترى بوضوح حضور الالفاظ الظرفية وهي مهمة كثيرا في الرسم ، انه ترتيب المكان ، و يمكننا القول و بسهولة ان هذه اللغة مقصودة و ليست انثيالات شعرية بل تقنية عالية يقول كريم عبد الله (للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد) نلاحظ كلمة صرير ، و ابواب ، و مغمضة ، و وراءها و معلوم . كلها مفردات حسية ، ظاهرة جدا لا لبس فيها ، و كلمة و راءها لها وصف مكاني ظرفي بحت .

اذن تعلمنا لغة كريم عبد الله ان اللغة الراسمة لغة تعتمد الحسيات و تعتمد الظرفيات وانها لغة التقنيات العالية ، انها مدرسة تعلّمنا نموذجا لفن كلامي فذ .و في مقطع يشهد لما قلنا و يوضّحه اكثر يقول كريم عبد الله (أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد)

و يستمر الرسم حيث يقول (الآتيَ أوماً بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ ...) ، المقطع يعجّ بالافعال المضارعة و يعجّ بالترتيبات المكانية و الزمانية و يعجّ بالحسيّات ، انّه رسم مقصود و فذّ و تلوين للفكر . لغة راسمة تأسر الفكر و ترتّب المعاني كأنّها اشياء و ليست مقاصد معنوية.

الى ان تأتي المقاطع الاخيرة و على نفس الوتيرة و الرسم و الترتيب

)هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان/....

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم(........

و نلاحظ جيدا التجسيد الحسيّ القوي في عبارة (رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان ..../)

ان كريم عبد الله بلغ هنا غايات مهمّة جدا في اللغة الراسمة و قدّم نموذجا فذا يفتخر به حقّا في هذه اللغة . و كما قلنا هناك جوانب جمالية عالية و كبيرة في النصّ يطول الحديث عنها الا أنّا و كأسلوب نتبعه نركّز دوما على مظهر من مظاهر الابداع لأجل فهمه و فهم اللغة التي كُتِب

بها و لقد كان نصّ (شرفات شاحبة من طين) مناسبة جمالية متفرّدة للغة الراسمة ، و نموذجا خصبا لهذا المظهر الابداعي.

النص

)شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين(

كريم عبد الله

فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ..../ كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب .../ خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ..............

يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء .../ تقزُّ الأجاجَ حولَ رقّاصٍ أعرج ...../ تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق/................

مسّحتْ غمامةٌ نبضَ الجوعِ تستسقي غاباتَ الظمأ .../ للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد................. /.......

الآتيَ أومأَ بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ...

هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان/....

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم........

أساليب نقل القارئ الى عالم النصّ في (وقت مفتّت)

من ميزات كتابات فريد غانم المهمّة هو الجمع بين الفنية الكتابية العالية و القرب من القارئ ، مما يمكن القارئ ان يعيش النص رغم فنيته و رمزيته ، وهذا الجمع هو ما يجب ان يكون عليه الادب الرفيع ، فليس من الصحيح ان يكون الادب رمزيا حدّ الانغلاق بحجّة الفنية كما انّه ليس من الصحيح ان يكون الادب مباشرا توصيليا بحجّة التداولية و القرب من القارئ .

من العناصر المهمّة لأجل الاقتراب من القارئ في اللغة الأدبية هو شدّ القارئ الى النصّ ، مقرونا بالتقنية العالية و التوظيفات الفذّة . حينما يتحقّق نظام جامع بين الإقتراب و الفنية العالية نكون قد حقّقنا تلك اللغة المنشودة ، و لأنّا قد تحدّثنا كثيرا عن العناصر الفنية و التوظيفات الاسلوبية كعناصر إبداعية و مظاهر لتوهّج اللغة في مقالات سابقة ، فإنّا هنا سنركّز على أساليب القرب و التوصّل الى روح القارئ في نماذج تشتمل على فنية عالية و توظيفات واضحة، تجعله يعيش لحظة النص و عالمه و تنقله بقدرة عالية و كفاءة ظاهرة الى عالم النص منتجة بذلك حالة شعورية للقارئ يمكن ان نسميها (حياة القارئ النصية).

ان التشويق عنوان السرد و علامته العظمى ، و الضوء الجليّ في تحقّق الفنية فيه ، الا انّ ما هو أعلى من ذلك من جهة نظرة سردية هو نقل القارئ الى عالم النص ، و خلق حياة نصيّة له . و حينما تتعمّق اللغة و تشتمل على الرمز و الايحاء ، تنتهي الى المقامات العالية . و في الجانب الآخر في لغة الشعر يكون الحلم الآسر و اللغة الراسمة ، كفيلة بنقل القارئ الى النص ، و

بالرمزية و الايحاء تبلغ المقامات العالية . و في مستوى ثالث حينما تكون اللغة بذلك الوصول و العمق و التوهّج ، مخترقة لجميع إشكال الاحساس و مستويات الذوق فيتذوّقها القريب و البعيد و المتخصّص و غيره ، و الاديب و غيره ، و تكسر حاجز التعالي و أكذوبة النخبة ، نكون و بلا شك أمام لغة عظيمة.

لكي ينتقل القارئ الى عوالم معنى النص ، بأن يكون قادرا على رؤية الخيال الذي تسبح فيه المعاني و الافكار ، لا بد من حالة رسم بالكلمات ، و خيال شفيف يحاكي عوالم الجمال لدى القارئ ، بلغة بسيطة قريبة ، مع علوّ في التجربة تبهر القارئ و تدهشه . إذن لأجل رفع الحجب والحواجز بين القارئ و الكتابة و جعله يعيش في عالم النص ، لا بدّ من (رسم خيال عال بسيط) ، هذا المرّكب الخارجي سنتلمّسه في نموذج نصّي لنصوص فريد غانم الحرّة يحقق نقلا فذّا لذهن القارئ الى عوالم النص ، كعنصر أسلوبي لحياة القارئ النصيّة ، كما في نصّ (وقتٌ مُفتَّتٌ)

)وقتٌ مُفتَّتٌ)

فريد غانم

(1)

في الثُّقبِ الأسوَد، في الطّريقِ السّريعِ بين المجرّات، حينَ تتّسعُ الأحداقُ فوقَ طاقتِها وترى العَمَاءَ وجهًا لوجهٍ، وحينَ تهطلُ الحَسْرةُ على ما كان يمكنُ أنْ يكونَ ولم يكُنْ، سوفَ تنحني الخطوطُ المستقيمةُ، سوفَ يسبقُ الصَّوْتَ الصَّدى، سوفَ يصيرُ المكانُ فراغًا كاملًا، وتدورُ عقاربُ السّاعةِ على كلِّ الجِهات.

ها هُناك، في الثّقبِ الأسوَد، حيثُ تضيعُ "هُنا" في المسافات الفائضة، ويختلطُ الآن في ما سيأتي وما كان،

ها هُناك، سنضبطُ نبضَ قلبَيْنا على إيقاعِ الصَّمتِ، ونستعيدُ وقتَنا الضّائع.

فعَسانا نُحِبُّ قليلًا.

(2)

كان لدينا بيتٌ لا يعرفُ يومَ ميلادِه.

جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ بالأبيض والأسود.

والصّورةُ مُعلَّقةٌ على جديلةٍ من شعرِ عنزةٍ جاهليّة.

والجديلةُ معلَّقةٌ على مسمارٍ.

والمسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ مؤجَّلٍ.

والصَّدَأُ مجبولٌ من قطرةِ ماءٍ وفُتاتِ نسمةٍ تسلّلَت في اللّيل وحفنةٍ من الوقت الاعتباطيّ.

(3)

من الصّورةِ، بالأبيض والأسودِ، يخرجُ جدّي ظلًّا وضَوْءًا، يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ، ويحفرُ في الفَيْء.

أقولُ لَهُ: يا جدّي من أينَ جئت؟

يرشُّ جدّي بسمةً بلا أسنان، يلقي نظرةً على المعابد في الدّروب، ويبحثُ في الأفق القريب، تحتَ جَفْنَيْهِ، عن إلهٍ عاشقٍ.

وفي اللّيلِ، عندما تنامُ الألوانُ، يصعدُ جدّي إلى صورتِه، يحملُ الحائطَ والمِسمارَ وحُزنَهُ، يتمسّكُ بالجديلةِ، وينتظر.

(4)

كأنَّني أقولُ:

تعالي نُلغي الأرقام كلَّها.

تعالي نمحو خطوطَ العرضِ والطّول.

تعالي نُسقطُ دورةَ الأرضِ من حساباتنا.

تعالي نقيمُ سريرًا في شرقِ اليابان، لتأوي إليهِ الشَّمسُ في لَيْلِها.

تعالي نُطلقُ حناجرَ العصافير في العتمة.

تعالي نزرَعُ الظّهيرةَ بالنّجوم.

تعالي نُركّبُ عينَيْنِ للوَطواط.

تعالي نركضُ فوقَ الفصول.

تعالي نخرجُ من شرطِنا.

تعالي نبتكِرُ حالةً أخرى، خارجَ الدَّائرةِ المغْلَقة.

ان الإحساس المنقول بالنص واضح و بالخيال العالي المنبّث في الصور و السرد ، يتحقق الإبهار ، و من خلال التركيز العالي على التأريخ النصّي ، و تحميل المفردات ثقل النص ، يشعر القارئ انّه يرى المفردات و معانيها ، و حينها تتحقق الألفة ، و مع الإبهار السابق و بمعونة الأحساس المنقول ، تختلط التجربتان التأليفية و القراءاتيّة، و ينتقل القارئ الى عالم النص و يعيش لحظاته و أحاسيسه . أجل انه رسم الخيال العالي البسيط . الذي يتجلّى بالاساليب التالية-:

1- الرسم بالكلمات

بسرد فذّ تصويري ترسم كلمات النص لوحة مكازمانية

(فِي الثُّقْبِ الأسوَد، فِي الطَّرِيقِ السَّرِيعِ بين المجرّات، حينَ تتّسعُ الأحداقُ فوقَ طاقتِها وترى العَمَاءَ وجهًا لوجهٍ، وحينَ تهطلُ الحَسْرةُ على ما كان يمكنُ أنْ يكونَ ولم يكُنْ، سوفَ تنحني الخطوطُ المستقيمةُ، سوفَ يسبقُ الصَّوْتَ الصَّدى،) . و بهذا النَفَس الراسم يقدم النصّ لوحة مرسومة بالكلمات اخرى:

)جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ بالأبيض والأسود.

والصّورةُ مُعلَّقةٌ على جديلةٍ من شعرِ عنزةٍ جاهليّة.

والجديلةُ معلَّقةٌ على مسمارٍ.

والمسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ مؤجَّلٍ) .

بل يزداد الرسم تجليا حتى انه تدخل مفردات مادية في الرسم ككلمة (الصورة) في نص يرسم الصورة كاملة:

)من الصّورةِ، بالأبيض والأسودِ \ يخرجُ جدّي ظلًّا وضَوْءًا، يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ، ويحفرُ في الفَيْء. أقولُ لَهُ؛ يا جدّي من أينَ جئت؟

يرشُّ جدّي بسمةً بلا أسنان، يلقي نظرةً على المعابد في الدّروب، ويبحثُ في الأفق القريب، تحتَ جَفْنَيْهِ، عن إلهٍ عاشقٍ. وفي اللّيلِ، عندما تنامُ الألوانُ، يصعدُ جدّي إلى صورتِهِ، يحملُ الحائطَ والمِسمارَ وحُزنَهُ، يتمسّكُ بالجديلةِ، وينتظر(.

هكذا بهذه التقنية السردية ، و الرسم الواضح الشفاف لمعاني النص و انظمته التركيبية ، يشعر القارئ بالقرب من صوت المؤلف ، كما انّه بذلك ايضا يعيش النص ، وهذه القدرة الراسمة و الناقلة للقارئ الى النص لا توفرها الشعرية العادية بسهولة و سلالة بل تحتاج الى تكلّف واضح ، بينما هي طبيعية و ذاتية و يسير في الشعرية السردية ، وهذه احدة اهم ميزات السرد التعبيري على القصيدة الحرة غير السردية كما هو ظاهر.

-2تجلّي الاحساس

تتجلّى الشعرية في النص السردي من جهة التعبيرية العميقة ، حيث تتخلى المفردات عن ثقلها المعنوي ليحل محله ثقلها الاحساسي الشعوري ، فتكون الكلمات ناقلات للاحساس اكثر ما تكون ناقلات للمعاني وان كانت هي ناقلة للمعاني ايضا.

انّ نقل الاحساس من اهم ما يجعل الرمزية قريبة وهو اداة فاعلى لدى المؤلف لكي يحافظ على فنية النص و لغته الرمزية و الايحائية و في ذات الوقت يقترب من القارئ و يشعره بالألفة . انّ الاحساس المنقول هو أحد عوامل الألفة و الشعور بعذوبة النصّ و دفئه.

في نص (وقت مبعثر) تتبعثر الاحاسيس في النص و تتناثر فلا تجد عبارة الا وفيها ثقل احساسي و توهج شعوري.

في عبارات (ها هُناك، في الثّقبِ الأسوَد، حيثُ تضيعُ "هُنا" في المسافات الفائضة، ويختلطُ الآن في ما سيأتي وما كان،

ها هُناك، سنضبطُ نبضَ قلبَيْنا على إيقاعِ الصَّمتِ، ونستعيدُ وقتَنا الضّائع.

فعَسانا نُحِبُّ قليلًا(.

يتجلّى احساس الاحتواء و التلاشي و التكوّن بشكل آخر بصيغ تعبيرية من حيث اختلاط الازمان و تلاشي حدود الماضي بالحاضر ، و ينتهي الزمن . ثم بعد ذلك يظهر صوت الأمل و الحلم بان يكون الزمن و الوقت هو نبض القلب و الاهتداء الى عمق الانسان المحب المفقود ، وهنا يتجلى الاغتراب حيث يكون الجوهر غريبا و مفقودا و لا يمكن توفره الا كحالة حلم او حالة خلاص او حالة الخروج على الزمان و المكان ، ثم يبثّ الشاعر ألمه و شكواه في أمله باستعادة الوقت و الحياة الضائعة ، و أمله ان يستدلّ و يعثر على الانسان الذي يمثل جوهره الحبّ ولو قليلا وهو توجيه تعبيري احساسي هنا.

3-الخيال العالي

تتميّز كتابات فريد غانم بالخيال العالي ، و بالسرد الخيالي الذي يحقّق احيانا السريالية و التجريد ، و توظيف ذلك تعبيريا يتشكلّ عنه لغة متميزة تعبيرية متفردة ، وهذا ظاهر في جلّ كتابات فريد غانم . وهنا نجد السرد الخيالي حاضرا و بتوظيفات تعبيرية فذة و جلية . كما انّ الخيال هنا يتجلّى بسموتيات متعددة فخيال على مستوى المفردة و خيال على مستوى الاسناد بين مفردتين و خيال جملي و خيال فقراتي و نصّي.

فعلى مستوى المفردة نجد (الثُّقبِ الأسوَد\ المجرّات\ عنزةٍ جاهليّة \ إلٰهٍ عاشقٍ ، شرقِ اليابان\ للوَطواط. الدَّائرةِ المغْلَقة) .

و على مستوى الاسنادات (الطّريقِ السّريعِ بين المجرّات\ المسافات الفائضة \

جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ \ المسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ \ والصَّدَأُ مجبولٌ من قطرةِ ماءٍ نسمةٍ تسلّلَت في اللّيل \ حفنةٍ من الوقت الاعتباطيّ\ يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ \ تنامُ الألوانُ \ نركضُ فوقَ الفصول(.

و على مستوى الجمل وهي مركز الخيال و الوحدة الكتابية المحورية فالخيالية كبيرة و كثيرة منها (حينَ تتّسعُ الأحداقُ فوقَ طاقتِها وترى العَمَاءَ وجهًا لوجهٍ \ سوفَ يصيرُ المكانُ فراغًا كاملًا \ حيثُ تضيعُ "هُنا" في المسافات الفائضة \ جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ بالأبيض والأسود \ والصّورةُ مُعلَّقةٌ على جديلةٍ من شعرِ عنزةٍ جاهليّة.\ والجديلةُ معلّقةٌ على مسمارٍ. \ والمسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ مؤجَّلٍ. \ والصَّدَأُ مجبولٌ من قطرةِ ماءٍ \ وفُتاتِ نسمةٍ تسلّلَت في اللّيل وحفنةٍ من الوقت الاعتباطيّ.\ يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ، ويحفرُ في الفَيْء.\ يبحثُ في الأفق القريب، تحتَ جَفْنَيْهِ، عن إلٰهٍ عاشقٍ. \ يصعدُ جدّي إلى صورتِه، يحملُ الحائطَ والمِسمارَ وحُزنَهُ، يتمسّكُ بالجديلةِ، وينتظر....)

و من هذه الخيالية الجملية تتحقق الخيالية الفقراتية و النصية.

4-الألفة النصيّة

لا بدّ لأجل نقل القارئ الى النصّ الرمزي الايحائي من مقرّبات و ألفة ، منها ما تقدّم من نقل الاحساس و السردية و من تلك الادواة ايضا الالفة النصية بمفردات و تراكيب مألوفة تحقق تموجا لغويا . فنجد المفردات و التراكيب الاليفة الى القارئ العام في النصّ

)الحَسْرةُ \ عقاربُ السّاعةِ \ نبضَ قلبَيْنا \ وقتَنا الضّائع \ نُحِبُّ قليلًا \ يومَ ميلادِه \ صورةٍ بالأبيض والأسود. \ عنزة \ مسمار\ جدّي \ إبريقَ(

ان هذا المستوى من الخيال الكبير و الرمزية و الايحائية ، انما يكون عذبا و مذللا و قريبا الى القارئ بواسطة تقنيات نصّيّة ضرورية اهمها السردية و نقل الاحساس و الالفة النصيّة.

السردية التعبيري

عادل قاسم و قصيدة النثر السردية.

(اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده .) أ غ الموسوي.

نحن حينما نذكر عادل قاسم فانا نعني به ذلك الشاعر الواسع التجربة و الشاسع الابداع . الذي تترامى تجربته عمقا في الادب و الفن من حيث عمق النص و شكله و من حيث عمق الفكر و بنائه . و حينما نذكر قصيدة النثر فانا نعني بذلك الشعر النثري المكتوبة بالصيغة العالمية التي خرجت من اسقاطات و نداءات الموسيقى العربية ، تلك القصيدة او ذلك الشعر الذي يكتب بالنثر العادي الخالي من كل تفنن شكلي او بصري ، و المعتمد بشكل كلي في شعريته على جوهر اللغة و الاسلوب و الافكار .

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ) (Babara Hening) ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم و الذي طوّع لأجل محاكاة الوعي . ذلك الوعي الذي يتقابل فيه القارئ و الكاتب سطرا سطرا و فقرة فقرة ، حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا . و يقول زيمرمان) (Zimmerman) اذا كنت متضايقا من التشطير فان ما تحتاجه قصيدة النثر ، ان الأساطير و الحكايات قد تكون شعرا نثريا . النثر هو اللغة العادية التي يتكلم بها الناس و يكتبون بها ، انها لا تتعامل مع التشطير كوحدة مكونة و لا تعتمد التكرار و لا الوزن و الموسيقى الشكلية . قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير ، متكونة من جمل و فقرات و قد تكون قصيدة النثر فقرة واحدة او فقرات . و موسيقى الافكار و داخل النص العميق هو الذي يصنع الايقاع . و لا بدّ من ايقاع الافكار و العمق و لا بد من ان تكون مضغوطة الافكار و مكثفة و الا فانها فستكون نثرا و ليس قصيدة نثر). و في الويكيبيديا) (Wikipaedia) ان قصيدة النثر تبدو كالنثر لكنها تقرأ كالشعر ، ليس فيها نظم لكن فيها تشظي و تكثيف و صور و استعارة ، قصيدة النثر هي هجين بين الشعر و النثر) . و تقول مليسا دونوفان) (Melissa Donovan) النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و

قصيدة النثر هي   شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) . و التعريف الأخير الذي صرحت به مليسا دونوفان هو الذي تعمل به المجلات و مركز الجوائز و التجنيسات الادبية بخصوص قصيدة النثر ، حتى أن مجلة متخصصة بقصيدة النثر تقول (لا بدّ لقصيدة النثر ان تكتب بالجمل و الفقرات و اننا نعتذر عن ننشر ما يكتب بالتشطير و ان لم يكن موزونا ، لاننا لا نعد ذلك قصيدة نثر. (

هذه التعاريف هي ما استقر عليه تعريف و مفهوم قصيدة النثر في السنوات الاخير و كثير منها قد نشر و كتب في السنتين الاخيرتين . وهذا ما نؤكد عليه دوما و ننعى على القصيدة العربية تأخرها في هذا المجال ، الا انّ مجموعة تجديد الأدبية التي تبنت كتابة قصيدة النثر بالجمل و الفقرات من دون تشطير و كتابة قصيدة النثر الأفقية قد خطت خطوات كبيرة نحو هذه الصيغ النموذجية . و نحن نقول دوما انّ للشاعر ان يكتب ما يريد و بأي شكل و من دون قيود او تصنيفات ، و له الحرية الكاملة في اظهار نصه كيف يشاء ، و انه غير مطالب باتباع شكل او نموذج معين ، فالشعر و كما يقول ونتر (W J Winter) (هو التعامل الرقيق مع اللغة) ، فكل تعامل رقيق و جمالي مع اللغة بقصد الشعر فهو جميل و انساني . لكن حينما يكون الحديث عن شكل معين و تبني شكل معين ، فانه لا بد من الواقعية و الموضوعية ، و ما هو واقعي و منطقي و حقيقي ان قصيدة النثر شعر يكتب بالكلام العادي و بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا تفنن بصري ، و غير ذلك لا يصح ان يسمى قصيدة نثر ، نعم هو شعر نثري و شعر نثر حرّ لكنه ليس قصيدة نثر.

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله

تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام 2005 كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس). (transgeneric narratlology)و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) ، و ادّعوا ان هذه العوامل الثلاث متوفرة و متحققة في كل عمل ادبي سواء كان شعر غانيا او قصة او دراما ، لذلك بدأوا يناقشون في واقعية هذا التقسيم و واقعيته ، وهم يقولون انهم لا يريدون ان يحولوا جميع الأدب الى سرد ، الا ان نتائج نظريته تنتهي الى هذا الأمر . و في الحقيقة و من خلال تبعي الدقيق الى جوهر قضية الأدب و الظاهرة الأدبية ، ان الكتاب الأدبية في جوهرها لا تخلو من سرد ، و كما يقول بيتر هون (التتابعية تظهر في السرد القصصي من خلال شخصيات في احداث و مثله ايضا يظهر في الشعر في تتابع التطورات التي تحصل لمكوناته الشعرية) . و لقد بينا في مقالات سابقة و خصوصا في حديثنا عن البوليفونية و عن التأريخ النصي انّ في القصيدة وحدات و كيانات رمزية و استعارية يمكن ان تتخذ شكل شخصيات لها صوت و ارادة و رؤية فيتحقق تعدد الاصوات ، و يمكن ان تتطور مع زمن النص تظهر و كأنها تمر بتتابع حدثي فيتحقق تأريخ نصي لها ، و القصيدة المستقبلية التي تتحرك فيه كيانات النص و وحداته التكوينية الشعرية خير مثال .

من هنا و من كل ما تقدم و من كل ما سياتي به الزمن من تنظيرات و اتجاهات ادبية فانني أرى ان مستقبل الأدب هو قصيدة النثر السردية أو بعبارة ابسط هو (الشعر السردي) بمفهومه المعاصر اي الشعر الذي يكتب باللغة العادي . فاضافة الى توفيره خاصية الزخم الشعوري المحمول باللغة العادية و التي هي من ميزات ادب مابعد الحداثة ، فانه يوفر العذوبة و الجماهيرية ، و يمثل الجمالية الصعبة التي لا يتقنها الا القليلون ، لذلك فانك تجد من لا يمتلك تجربة لا

يصمد ، و الحجج كثيرة و الشكوك تطرح لكن حقيقة الامر و الذي صار معلوما هو صعوبة و احترافية كتاب شعر بصيغة نثر عادي بالجمل و الفقرات ، لكن مجموعة تجديد قد اثبتت و بما لا نقاش فيه ان الشعر الجميل و العالي المستوى يمكن ان يكتب بلغة عادية و بالجمل و الفقرات ، و من هؤلاء الشعراء الذين برعوا في كتابة قصيدة النثر السردية الأفقية هو الشاعر عادل قاسم . و لا بدّ من الاشارة ان الشاعر العراقي عادل قاسم متمكن في الشعر العمودي الموزون و مبدع في شعر التفعيلة و كاتب فذ للقصيدة الحرة ، و لكنه ابدع و تعمق في اسلوبيات قصيدة النثر السردية الافقية ، و صار بحق أحد اركان هذا الشكل ابداعا و تنظيرا و تمهيدا و ترسيخا.

ان اشتمال قصيدة النثر السردية على عاملي العذوبة و الزخم الشعوري هو الحقيقة الكبرى التي تجعل من هذا الشكل مبهرا و قريبا و واضحا و مفهوما . و لا ريب ان العذوبة هي نتاج نثرية قصيدة النثر ، و الزخم الشعوري هو نتاج شعرية قصيدة النثر ، و بالعذوبة و الزخم الشعورية يتحقق التكامل النثروشعرية ، حيث يتجلى الشعر الكامل في النثر الكامل ، و ببساطة اذا لم تشتمل القصيدة الافقية على عذوبة و سلاسة و على زخم و تكثيف شعوري فانه لا تحقق غاياتها . لقد استطاع عادل قاسم ان يحقق قصيدة نثر عذبة و سلسة و مكثفة و بزخم شعوري و توصيل مشاعري قوي ، مما جعل قصيدته محققة للتكامل النثروشعري الذي هو الشرط الجوهري لقصيدة النثر . اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده.

و لحقيقة ان العذوبة و السلالة و الزخم الشعوري و المشاعرية امور – و ان كان لها حضور و تظهر في النص – الا انها في جانب كبير من ادراكها تعتمد على المتلقي ، اي ان فيها شيئا من الانطباعية و الذوقية التي تباين فيها الافكار و الاراء و يكون للفردية مدخلية فيها ، و لذلك و لأجل تجاوز هذه الفردية و الانطباعية لا بدّ من تبين الخصائص النصيّة الموضوعية

الباعثة و المسببة لتلك الادراكات . و لقد بينا في مقالات سابقة ان التاثر النفسي بالنص و مظاهر الانبهار و الدهشة و الاعجاب انما هي امور نفسية فسلجية تحدث بسبب عوامل و وسائط نصيّة و بشكل منضبط و محدد و هي ليست امورا خاضعة بالكلية الى تكوينية الفرد و مزاجه و معارفه ، بل انها تنتج عن حقائق ظاهرية وهذا ما نسميه (فيزياء الجمال) وهو تفسير فيزيائي و موضوعي للانطباعية و الذوقية .

ان العذوبة و الزخم الشعوري الذي يدركه المتلقي انما تحصل بسبب عوامل نصية خارجية ، و عادة ما تكون معقدة و متعددة الجوانب الا ان هناك دوما عامل تأثيرية رئيسيا في احداث تلك الانفعالات النفسية . فالعذوبة تحصل بسبب عوامل نصية اهمها وضوح البناء الكلامي و تواصله و قربه ، و الزخم الشعوري يدرك من خلال الطاقات الشعورية لمكونات النص من مفردات و تعابير و من خلال تجربة الشاعر العميقة في اللغة و شعوره بها . فهنا لدينا خمسة مظاهر نصية خارجية تحقق التكامل النثروشعري باجتماع العذوبة و الزخم الشعوري هي كما يلي:

أ- عوامل العذوبة النصية

1- البناء الجملي المتواصل.

2- وضوح الافكار.

3- الرمزية القريبة.

ب- عوامل الزخم الشعوري

1- الطاقات الشعورية للغة.

2- الشعور العميق باللغة

سنبحث هذه العوامل و مظاهرها في شعر عادل قاسم و نتبين مديات و تجليات هذه العوامل و تحقيقها التكامل الشعري . هنا لدينا أربع قصائد نثر سردية شديدة العذوبة و عظيمة الطاقة التعبيرية و الزخم الشعوري ، بعضها يصل حد التجريدية ؛ سنتناول تجليات عوامل العذوبة و الزخم الشعوري فيها في الاسطر التالية-:

الزهور البرّيّة

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكارها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ الممتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبٍ في هذا الفضاء الفسيح.

الطائرُ الأخضر

عادل قاسم

كلما حَطَّ على كَتْفي الأَيمن طائرٌ أَخضر، يَسْرِقُني من يَقْظَتي. وأُسافِرُ برِفقتهِ الى حيث يشاء . لمْ أَسْألهُ الى أين؟ أو أَستَفِزّهُ بأسئلةٍ غَبيّةٍ كلما هَدَّمَ جِداراً أو ثقب زَوْرَقاً، لأنَّ إيمانيَ قاطِع بحِكْمته، كانَ رفيقاً طيّباً وهادياً لِسُبل ليسَ بمقدورِ ايّ إنسانٍ من الإيلاجِ لمدنِها الساحرةً البيضاءَ التي تُحَلّقُ في رُباها الملائكة المترَنّمينَ ببهاءٍ ، بعِذوبة بُحيراتِها وشلالاتِها اللُجَينيةً ذاتَ الجَدائل المذَهَبةً، ولا بأَبنائِها الهُلاميينَ الذينَ يُسافرونَ لقمَمِ جبالِها القرمزية ويعودون بسرعةِ البَرق . كانَ يَقِصّ عليّ أَبي حكايته المدهشةً، مُسَجّى حَيثُ قُبلتهِ المضيئةً ، وهو يُغْمِضُ عينيهِ الضاحكتينِ، حينها راوَدني شعورٌ عَجيبٌ بأنَّ أبي أَخْذَ يَهْجُر. !..لكن رَسّخَ يَقيني بِحكايتهِ ، الطائرُ الأخضرُ، إذ حَطَّ على كتْفيَ الأَيمن لِنُعيدَ رِحْلَتنا من جَديد.

الفَزَع

عادل قاسم

ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمّى وأنا أرى جَمهرَةً من الرّعاعِ مُدَجّجينَ بسيوفهِم ولِحاهُم الكثّةِ يَقْطَعونَ أزقّةَ المدينةِ على السّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم. تذكرتُ أنّني لم أصْطَحِبْ

أولادي ولا زوجتي. حين قرّرتُ العودةَ رأيتُ شَيخا مُسنًّا يَضحكُ بِدَهْشةٍ من سَذاجتي ، إذ لم يكنْ ثمَّةَ بابٌ ولا نوافذ سوى طوابير مِنَ العُراةِ تحومُ فوقَ رؤوسهِم الغَرانيقُ الملوّنة، حيثُ الكَتَبة بجلابيبِهم البيضاءَ وثمَّةَ سماواتٌ لازورديَّةٌ وموسيقى ساحرةٌ ربَّما قُدّاس الموتى *وجَلبةٌ شَبيهةٌ بأصواتِ الرّعاعِ يخالِطُها دويُّ المدافعِ وأنا الذي أضعت الطّريقَ بينَ الحُمّى والفَزَع.

البناء الجملي المتواصل.

في قصيدة (زهور برية) المتكونة من خمسة أسطر ، يبهرنا عادل قاسم بقصيدة كاملة ليس فيها الا نقطة واحدة ، يستمر نفس القراءة من اولها الى آخرها دون توقف ، بسرد و وصف متسلسل و متواصل ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي و الوضوح . و هكذا تقريبا في قصيدة (الطائر الأخضر) المتكونة من ثمانية أسطر ، فانك لا تجد الا نقطتين ، قصيدة تتكون من وحدتين كلاميتين ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي . و أيضا في قصيدة الفزع فانه رغم تكوّن القصيدة من عدة جمل الا انها بفقرة واحدة و بيان واحدو لحظة سردية واحدة دون انقطاع بنفس مستمر لا ينتهي الا عند نهاية النص .

انّ هذه الصفة النثرية ، اضافة الى تحقيقها البناء الجملي المتواصل و التكامل النثري ، حيث ان التواصل الكلامي هو من أهم مميزات النثر كشكل كتابي ، فانها تعكس تجربة عميقة في الكلام الفني و الكتابة السردية.

وضوح الأفكار

ما نقصده بالضبط و وضح الفكرة ليس وضوح الرسالة و الخطاب ، و انما نقصد ان البناء النصي واضح البيان و مفهوم و متشكل و متجل ، بمعنى ان الافكار التي تحملها العبارات واضحة بحيث تتشكل في ذهن القارئ صور واضحة و ان كانت رمزية و ايحائية و استعارية ؛ الا انها واضحة و مفهومة غير منغلقة و لا متعالية و لا متشظية . و هذه الامور و كما واضح مما تعاني منه القصيدة المشطرة الصورية (اللاسردية) مما يجعلها تتسم بالجفاف و الجفاء ، بينما القصيدة السردية بسلاستها و وضوحها تحقق العذوبة و تنفذ الى النفس . و لا نحتاج الى كثير كلام في بيان الوضوح و الجلاء في الصور و تماسكها و ترابطها في القصائد الثلاث المتقدمة ، حتى انّ تلك القصائد لجلاء صورها و خيالها تنقل القارئ الى عالمها ، و لقد أشرنا مرارا ان نقل القارئ للعيش في النص هو من أهم انجازات القصيدة السردية و هي من عوامل عذوبتها و نفوذها في النفس.

الرمزية القريبة

بالبناء الجملي المتواصل و وضوح الافكار و سلاسة البيان ، تتحقق ألفة و قرب بين النص و المتلقي ، و هنا يستطيع الشاعر ان يحمّل عباراته طاقات رمزية هائلة دون ان تضر بعذوبة و ألفة النص ، انّ هذه الحرية في التعبير و تلك السعة في القصيدة السردية لا يمكن ان تتوفر في غيرها من اشكال الشعر ، فان اي محاولة رمزية في غيرها يحقق اغترابا و تجافيا و تعاليا نصيا ، و يسبب في جفاف و جفاء النص ، بينما في القصيدة السردية مهما حملت من طاقات رمزية

فانها تبقى قريبة . انّ من الواضح جدا ان القصيدة السردية (المابعد حداثية) تبقى على قربها و عذوبتها و ان حُمّلت بطاقات رمزية كبيرة ، بينما القصيدة الحداثية تفقد ألفتها و قربها بتحميل رمزي أصغر بكثير من ذلك ، و هذه الطاقة و السعة هي ما يمكن ان نسميه (حرية التعبير) التي توفرها القصيدة السردية للشاعر . بل يمكننا القول انّ الاتجاه نحو الرمزية احيانا مع السرد التعبيري يكسب القصيدة لمعانا و توهجا و سحرا لا يتوفر في القصيدة الحداثية . ان هذه الصفة التي يصبح فيها الايحاء و الرمز من عوامل الألفة و القرب بدل الجفاء و الاغتراب هو من غرائب و عجائب القصيدة السردية و التي يدركها الجميع كظاهرة لكن لا يعرف حقيقتها الا من يمارسها بعمق . و خير مثال هذه القصائد الثلاث فانها واضحة الرمزية بل و عالية في رمزيتها و ايحائيتها الا انها قريبة و مألوفة و عذبة.

الطاقات الشعورية للغة

من مميزات كتابات عادل قاسم انه يتعامل مع الكلمات كالالوان ، لذلك فهو يستخدمها ببعد التأثيري الجمالي قبل بعدها المعنوي التوصيلي ، و لذلك ايضا تجد عباراته و مفرداته محملة بطاقات شعورية و مشاعرية استثنائية . نجد هذا الزخم الشعوري الذي يصل المتلقي قبل المعاني في مقاطع النصوص و منها ممثلا:

))حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ، يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ. ((

نحن هنا لا نتحدث عن شعرية الصورة و الخيال الجميل و الابهار التصويري ، و انما نتحدث بالضبط عن الزخم الشعوري الذي حملت به المفردات ، و الذي يعني بالضبط ان الشعور الموصل بتلك العبارات و المفردات يكون اكثر جلاء من الوصف و الحكي و يكون غير مستطاع

الا بما قد كتب . وهذا الاسلوب وهو من التجريدية في الكتابة هو المسؤول الاساس عن الموسيقى الفكرية في النص النثري ، و مع خفوت التجريدية في النص فانه يكون ضعيفا في موسيقاه الداخلية . فنجد هنا (غفوة و ضحكة و رشاقة و نحول و استفاقة و لمعان و اشراقة ،) و اضافة الى حركة النص و مفرداته فانها ايضا تتناغم و تخلق مزاجا تعبيريا لدى القارئ و تنقله الى عالم شعوري بسبب التناغم و التجانس و الموسيقى المصنوعة بالافكار و المعاني و ليس بالاصوات و العوامل البصرية . هنا بالضبط تكمن فنية الشعر النثري ، انها تتلخص في كيفية اطرابك و أسرك القارئ بالمعاني و الافكار من دون موسيقى شكلية و لا تفنن بصري كتابي . فينما تأشر القصيدة الموزونة او النثرية الحرّة القارئ من خلال الموسيقى الشكلية سمعية كانت او بصرية فان قصيدة النثر النموذجية السردية فانها تأسر القارئ بموسيقى الافكار و المعاني.

الشعور العميق باللغة

نقصد بالشعور العميق باللغة هو ما نشير اليه دوما بالاحساس الشعوري بالمعاني وهو القاعدة و المقدمة للكتابة التجريدية ، بحيث تكون الكلمات ليست دوالا و لا وسائط معنوية توصيلية فقط بل تكون كيانات شعورية لها تاريخ جنالي و زخم شعوري يدركه الشاعر و يوظفه . ان هذا الفهم و هذا الادراك سواء من الكاتب او القارئ او الناقد يعني بالضبط هزّة بل و اسقاطا لفكرة ارتكاز الوظيفة الادبية و جمالياتها على الدال و المدلول ، بل التجربة الحقيقية ليس في

توصيل الرسالة عن طريق المعاني بل توصيلها عن طريق الشعور ، و عادل قاسم من امهر من يدركون الثقل المشاعري و الجمالي للمفردات ، و القدرة التأثيرية لها . فخذ مثلا عبارته:

))ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى ، وأنا أرى جَمهرَةَ من الرّعاعِ مُدَجَّجينَ بسيوفِهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم((.

ان الشاعر هنا يتحدث بشكل صادق و أمين عن مأساة ، لكنها لم يرتض الا ان يحملها أقصى ما يمكن من زخم شعوري ، بتطعيم كلمات و مفردات مؤثرة فعلا في خلق الزخم الشعوري ، فلدينا (ليلة شتائية) و لدينا (مدججين بالسيوف) و لدينا (بيوت الطين) و لدينا (كهوف النائية) و لدينا (كهولتي) هذه العناصر التخيلية و الخيالية ، لو رفعناها للنص لما اختلفت رسالة النص و لا جوهره الخطابي التوصلي ، الا ان الزخم الشعور و الطاقات التعبيري ستهبط و سيتغير النص كليا و يصبح نصا آخر ، هذا التطعيم و هذا البعد الشعوري ثنائي في تحققه من جهة التجربة العميقة للشاعر و ادراكه العميق بالكلمات و اللغة و الوعي الانساني بها ، و من جهة آخرى ما توفره السردية من حرية و مساحة لتوجيه المعاني و الطاقات الشعورية.

الصورة الشعرية في الشعر السردي عند رياض الفتلاوي

للشاعر العراقي رياض الفتلاوي قصائد منشورة في مجلة تجديد الادبية المتخصصة بقصيدة النثر النموذجية المكتوبة باسلوب السرد التعبيري و بالنثروشعرية التي تظهر بشكل جمل و فقرات . وفي هذه الشكل من الكتابة تتخلى الايقاعية عن مركزيتها التي تظهر بها في الشعر النثري الحر و القصيدة الحرة لتحل محلها اللاايقاعية النثرية ، كما ان الصورة الشعرية تنتقل من منطقة الحامل

للنص و الممثل لشعريته و لغته لتكون محمولا فيه وجزء من ابهاره و شعريته، و هذه القضية من دقائق الامور التي تميز قصيدة النثر عن القصيدة الحرة.

البحث في تجليات و وجودات الصورة الشعرية في الشعر السردي و السردية التعبيرية يقع ضمن مجال العوامل التعبيرية العميقة ، و لا ريب ان كثيرا من الفرضيات قد سقطت و كثير من المسلمات قد اهتزت و الان صار توهج اللغة المتمثل بايحائتها الاستثنائية و رمزيتها الاستثنائية و كثافة العبارة و تشظي النص هي الصفة الاهم و المميز الاهم للشعر كما انه صار من المتسالم عالميا ان الشعر السردي هو المميز الاهم لقصيدة النثر ، وهو ما يميزها فعلا عن القصيدة الحرة و ان كتبت بغير وزن.

ان الصورة الشعرية في الشعر الصوري و القصيدة الايقاعية ليست فقط مركزية و انما ايضا هي التي تدلل على شعرية النص و هي المعرّفة له ، لكن الصورة الشعرية في الشعر السردي و قصيدة النثر تكون موجودة بوضع مختلف بحيث تكون جزء من شعريته . و بعبارة ثانية بينما تكون الصورة الشعرية و الايقاع هي شعرية القصيدة الحرة فانهما جزء من شعرية قصيدة النثر . فتحافظ قصيدة النثر على توهج لغتها و على ايحائتها و رمزيتها و على صورتها الشعرية و ايقاعية عميقة من دون ظهور نصي لكل ذلك ، و انما النصية تكون للنثروشعرية و للسردية التعبيرية و الشعر السردي.

هنا سنتناول قصيدة لرياض الفتوي منشورة في مجلة تجديد كتبت بالشعر السردي و النثروشعرية العاليةهي قصيدة (لغز)

)لغز(

دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة. دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من

معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر . لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة حفظت منها ثلاثة نجوم كبيرة تناسلت منها أحد عشر كوكبا تمسك مجرتنا وما زلت أسير على فك الالغاز المتبقية في نهاية الغروب ، هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟.ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟

- مجلة تجديد 2016\2\26

ان الصورة الشعرية كعامل تعبيري عميق و مبهر ليست شيئا جديدا بالكامل عن تجربة الانسانية و وعيها و انما هي حالة توهج و ابراز لما هو موجود فعلا ، و الابهار الذي يحققه النص الشعري ليس بالابتكار الصوري فحسب لان ذلك سيزول مع الوقت ،و انما يكمن فعلا في التذكير بجوانب من الوعي عميقة . ان من القوانين الثابتة في الاستجابة و التلقي العقلي الواعي للاشياء و المشاهد و المعارف انها تبهر و تدهش بالامور العميقة و كلما ازداد عمق المشهد او المعرفة المتلقاة ازداد مقدار الانبهار و استمر اكثر طويلا (الموسوي ؛ ميكانزما الاستجابة الجمالية 2015).

في شعر رياض الفتلاوي ابحار عميق و فذ ، يلتقط الدرر و يقتنص الجمال العميق في بحار الوعي و الانسانية . و سنتتبع دلائل و صور تلك الالتقاطات و الاقتناصات العميقة الماوراء نصية . و سنعتمد هنا لغة واقعية و موضوعية و لا نعتمد الا الاشارات و الدلائل الواقعية ،

و ذلك ليس فقط للابتعاد عن النقد الادعائي و الانطباعي ،و انما ذلك يقع في طريق سعينا لتكامل نظرية النقد التعبيري و التقدم نحو النقد العلمي.

لقد اوضحنا في كتابنا التعبير الادبي (الموسوي2016) ان في النص ثنائية بارزة هي المعادل التعبيري النصي و العامل التعبيري العميق و بالقدر الذي تبرز فيه الشعرية في التوظيفات و التفنن الاسلوبي في المعادلات التعبيرية كالسرد التعبيري و وقعنة للخيال و تعدد الاصوات فان روح الشعرية و جوهرها الخام في العوامل التعبيرية العميق . ان ما يفعله الشاعر ليس فقط رؤية مختلفة للاشياء و لا تلاعب بالكلمات كما ادعى اهل الحداثة و انما هو الاطلاع العميق على حقائق الامور و التعرف على الاشياء في عوالم عميقة ثم يقتنص النظام و العلاقة الاستثنائية بينها و يطرحها و يبرزها لنا بمعادل نصي . هنا سنتناول الصور الشعرية باعتبارها عوامل شعرية عميقة قد اطلع عليها و تعرف على ملامحها و ابرزها لنا الشاعر رياض الفتلاوي . تلك العوامل التي تختلف من حيث الكيف كما انها تختلف من حيث العمق و كلما ازدادت عمقا في الوعي الانساني فانها تكون اكثر توهجا و اكثر ابهارا .

في قصيدة (لعز) نجد هذا المقطع النثروشعري بالسرد التعبيري:

)دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

ان تعبئة العبارات بطاقات ايحائية و رمزية و جعلها عاكسة لرسائل متعددة من الامور الظاهرة هنا، فأول ما يصدم الوعي هو تلك الدعوة الواعية و الجدية و الناضجة الى ماذا ؟ الى (اللعب) ، هنا يحصل كسر للمنطقية و ينتقل الذهن الى مجال الايحاء و الدلالة غير المباشرة ، و يتحول خط الرسالة الى مجال اخر . من المهم جدا و كما اوضحنا في مناسبة سبقة ان ما يحفز و يثير الاستجابة الشعورية و الاقرار بالعمل الادبي او الفني هو (التنقل السريع و

اللامنطقي) بين مجالات المعنى و تواجد الكيانات الذهنية ، حيث ان المحادثة العادية قائمة على تداولية و تعاونية ، و حينما يحصل قفز و تنقل غير منطقي تختل تلك التداولية ، وهذا الامر كما يحصل بالانزياح المفرداتي فانه يحصل في النظام الكلامي او التجاورات البيانية . ما حصل هنا قفز و كسر لمنطقية النضج و الجدية و التحول الى مجال اللعب ، و هو امر مع تأجيل البوح يحقق نظاما دلاليا مفتوحا و يحقق نظاما تأويليا يعتمد على خلفية القارئ الاجتماعية و السياسية .

من خلال القراءة الاكثر عمقا للنص نجد ان كلمة او مفهوم او حقيقة (لعبة) كان لها بعدان او تأريخان تأريخ خارجي اراد الشاعر الاشارة اليه وهو ما يجري في الواقع و ما يحركه في حياة و بيئة و امة الشاعر ، و التأريخ الثاني التأريخ النصي وهو في قبال التأريخ الخارجي ، وهذا ما اسميناه (الرمزية النصية) في قبال الرمزية الخارجية لذلك الرمز.

لقد هيمنة اللعبية و اللغزية على النص و صارت جميع وحداته و مفرداته تتلون بمزاجها و اشيائها (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم \ نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم \ زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية \ حقل البراءة. \ ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . \ دعنا نفك الرموز \ قصر الساحرة \ ركوب البحار \ حورية في وادي العجب \ بألغاز مبهمة \ فك الالغاز المتبقية \ يتبعثر في اللغز \ نمارس لعبة الحمام \حتى ينتهي اللغز)

و من الواضح و كما هو معهود في كتابات رياض الفتلاوي فانه يعتمد الرمزية القريبة و يهتم بالقارئ و لا يجعل نصه مغلقا او يغرقه بالرمزية العالية كما عند البعض مع الاسف ، و تكون رسالته واضحة مع توهج اللغة و عبارات النص وهذا ادب فذ ، اذ تبرز رسالة النص في اكثر من موضع فيه لكنها تتجلى في (عبارة (ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر) . و عبارة (هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟) و عبارة (ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟))

تتميز الصورة الشعرية في الشعر السردي المكتوب باسلوب السرد التعبيري بالعذوبة ، و نقصد بالعذوبة هو تقريب الصورة و عدم التحليق بها كما في الشعر الايقاعي الحر . حيث ان الشاعر يعمد الى وقعنة الخيال ، اي انه يظهر الصورة و كأنها واقع ، وهذه الحالة تحتاج الى (لغة متموجة) و التي لا تتوفر بسهولة الا في السرد التعبيري.

ففي مقطع (دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) نجد العبارة بدأت بلغة واقعية و يومية (دعنا نمارس انا و انت) ثم ادخلت الخيال فيها (لعبة الفضاء) ثم عادت الى الواقعبة (اجلي اعد) ثم رجعت الى المجاز و الخال (اعد زقزقة العصافير) ، هكذا طرحت الصورة الشعرية و خصوصا صورة (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) في نظام و سياق سردي قريب ، فصار قريبا و عذبا.

و هكذا نجد الصورة تتصف بالعذوبة و القرب بفعل اللغة المتموجة في عبارة

)نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

اذ نلاحظ ان التركيب و الجمل تنتقل من مقطع شديد الواقعية الى مقطع مجازي و خيالي وهكذا بالتناوب محققا لغة متموجة من حيث القرب و البعد و المنطقية و اللمنطقية و الواقعية و الخيال.

و ايضا لغة متموجة عذبة في عبارة

)لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة(

اننا نجزم بعد استقراء و فحص و تجريب متكرر انّ اللغة المتموجة بين المطنقية و الرمزية و الواقعية و الخيالية تنتج نصا عذبا . و هذه التجريبية و التوقعية و الثبوت من سمات المعرفة العلمية و يمكننا ان نعد هذه الحقيقة احد القواعد العلمية في الأدب و من عناصر الأدب العلمي .

و في اسلوب او اطلاع شعري لرياض الفتوي نجد الشعور القوي بالاشياء ، فتأتي صوره الشعرية مفعمة بالصدق و الاخلاص و نافذة عميقا قي التجربة الانسانية.

يقول الشاعر

)دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

في هذا المقطع تتجلى لغة الخلاص بالاتجاه نحو الحلم و عالم البراءة و الذكرى ، و طلب ذلك العالم و لو بصيغة لعبة و تخيل و افتراض و جاءت المفردات التعبيرية الانثيالية المتوافقة مع هذا الجو النصي بعبارة (زقزقة العصافير \ و عد الغيوم \ و صندوق) ان الشعور العميق بالاشياء و دمجها في لغة البيان و الصور المركبة ليس امرا سهلا ، و لطالما يكون فيه اخلال من جهة عدم المناسبة سواء بالابتعاد عنه الى الاعلى او الاسفل فلا تكون انسيابية و تناسقية انثيالية و تجليات اللاوعي ، وهذا الذي نتكلم عنه يفهمه الكتاب و يحس به القراء ، اذ لا بد من شبَه و محاكاة في العبارات و المفردات التي تتكون منها الصور و الرسالة و الخطاب المضمن و الواقع خلقها و المحمول في داخلها الرمزي .

ثم يتجه الشاعر الى رسالة انسانية و كونية تتجاوز الاختلافات كافة و الرجوع الى الوحدة و الجوهر فيقول:

)دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر(.

و لقد نجح ايضا الشاعر هنا في توظيفاته حيث ان المناسبة عالية بين الرسالة و الخطاب الخلفي و المختارات الصورية (فنسير بعيدا عن الطقوس \ ما تبقى في الدروب من معابد \ نترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر \ أرسمك على لوحة أجدادي \ وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك \ رف الجهل \ دعنا نفك الرموز \ غلقت الأبواب في قصر الساحرة \ علمتنا طقوس الكفر)

من الواضح طغيان صوت التقارب و صوت الرفض لكل اسباب الاختلاف و البحث عن طريف الخلاص و الخروج من مستنقع الموت و جاءت مفردات النص و اسناداته و جمله متناسقة و معبرة عن المزاج العام للنص و رسالته و خطابه.

هكذا تتمظهر الصور الشعرية العميقة في النص السردي التعبيري و في الشعر السردي ، رقيقة عذبة و في ذات الوقت متوهجة و حية ، وهذا ما نجده في باقي نصوص رياض الفتلاوي و نصوص شعراء الشرع السردي و السردية التعبيرية في مجموعة تجديد و مجلة تجديد ما يعكس اهمية هذا الشكل و تلك التجربة.

البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله

قصيدة النثر هي شعر بشكل نثر ، اي ان الشكل شكل نثر و منه ينبثق الشعر . وهذا الفهم هو جوهر قضية قصيدة النثر ، و ليس ما يعتقد من تحرر الشعر من الوزن و القافية ، ان طموح

كاتب قصيدة النثر هو أن يكتب شعراً لكن بشكل نثر وهنا تظهر القدرة الابداعية و تتجلى التجربة .

لقد ساد مفهوم خاطئ انّ قصيدة النثر تحتاج الى تعبيرية بصرية من خلال التشطير او التوزيع او الفراغات ، حتى انّي يوما ارسلت قصيدة افقية بشكل مقطوعة نثرية الى مجلة فعمدوا الى تشطيرها و جعلها بشكل عمود ، وهذا ناتج من الوعي المكتسب الطاغي بانّ الشعر لا بدّ ان يختلف عن النثر بالشكل ، و بعد التخلي عن الوزن و القافية لم يبق الا التوزيع البصري على الورقة و الايقاعية البصرية ، لكن كاتب قصيدة النثر ، الساعي نحو النثروشعرية ، اي الشعر الكامل في النثر الكامل ، يجاهد و يكافح في أن يعطي صورة حقيقية لقصيدة النثر ، و انّها تكتب بشكل نثر و باسلوب النثر و بتقنيات النثر ، لكن منها ينبثق الشعر.

و هذا التوجه عالمي ايضا فانهم لا يطلقون اسم قصيدة نثر على كل شعر نثري ، بل هي مختصة بالمقطوعة النثرية ذات البناء الجملي المتواصل .

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل و قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)المنشورة في مجلة تجديد الادبية من تجليات هذا الاسلوب . انّ ما يطوّر الأدب ليس الموضوعات لانّها عامة و ملك الجميع ، و انّما يطوّر الأدب هو الاسلوب ، لانّه فردي و خاص و ملكا لصاحبه . و من المفيد ايراد النص اولا.

التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها

ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ

مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى , المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسقّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان , التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّ تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها , المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ.

العنوان (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها) و هو مقطوعة متواصلة البناء ، وهذه فردية اذ عادة ما يكون العنوان مختزلا بكلمة او كلمتين ، لكن كريم عبد الله عادة ما تكون عناوينه جمل متواصل البناء .

ثمّ يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

)ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى(

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية.

ثمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

)المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان(

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء.

)التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها(

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

ثمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا.

)المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلّ حينٍ(.

لقد ركزنا هنا على اسلوب البناء الجملي المتواصل ، مع انّ النص ثري و متعدد الجهات الابداعية ، لكن اسلوبنا الثيمي في تناول الظاهرة الأدبية و دون التشظي و المسح الكلي للنصوص هو الطريقة المثلي التي تخدم المقالة النص و الادب عموما . و لا ريب ان تلك الوحدات الكتابية التي اشرنا اليها هي اكبر من الجمل و هي جمل متداخلة ، الا انها متداخلة بطريقة متوحدة ، فهي تقع بين الفقرة و الجملة و هذا وضع كتابي متفرد . انّ تحقيق نص بحجم صفحة و اكثر باربع مقاطع ذات بناء تركيبي متواصل بلا توقف ، هو تجل واضح و ظاهر للبناء الجملي المتواصل ، بل انّ الشكل النثري هنا يتحلى باقوى صوره ، و منه ينبثق الشعر . انّ هذا الشكل من الكتابة يحقق قصيدة نثر متطورة و بنفس جديد.

طبقات النثروشعرية عند صدام غازي

غالبا من نستخدم في تناولاتنا النقدية كلمة اشكال او اساليب او صور ، لكن هنا في هذه المقالة استخدمنا طبقات لغرض بياني سيتضح بجلاء.

ان النثروشعرية و ان كانت مصطلحا ابتدعناه ابتداعا من دون سابق مرجعية لا عربيا و لا عالميا ، الا انه في الواقع هو غاية كل كاتب قصيدة نثر ، و لقد اشار رواد كتاب قصيدة النثر العالميين بحلم كتابة شعر بصورة نثر و كان ذلك همهم الاكبر.

النثروشعرية تعني و ببساطة كتابة الشعر بصورة نثر . اي ان ماتراه على الورقة هو نثر ، و التوزيع المكاني للجمل و الفقرات هو بشكل النثر . حيث الفارزة و النقطة و السرد و تكسير الموسيقى و الابتعاد عن كل التوظيفات الشعرية الشكلية . وهذا هو التجلي الاكمل للنثر ، لكن من خلال المعاني و الترميزات يتحقق الشعر.

ان رسالة مؤسسة تجديد هو ترسيخ مفهوم قصيدة النثر المكتوبة النثروشعرية الكاملة حيث الشعر الكامل ينبثق من النثر الكامل.

صدام غازي من الكتاب المميزين لقصيد ة النثر الافقية و بالنثروشعرية الكاملة ، و كل متابع و قارئ له يدرك ذلك تماما ، بل لو انّا اردنا ان نعطي مثالا نموذجيا للنثروشعرية فان قصائد صدام غازي ستكون في مقدمتها.

هنا سنتناول الاشكال الفنية و الصور الموضوعية للنثروشعرية ، و مميزاتها و اختلافاتها التي تجعل منها مستويات مختلفة و طبقات كتابية و تأليفية مختلفة . و من الواضح انا نتحدث عن اسلوب

كتابة و ليس عن عالم دلالات و لا عالم الروح و لا الذات و الفكر الكوني ، و انما نتحدث عن اسلوب بلاغي شكلي.

سنورد هنا نماذج من شعر صدام غازي و نتبين الاختلافات الاسلوبية في طريقة تجلي و تكوين النثروشعرية اي كيفية انبثاق الشعر من النثر.

في قصيدة (خدعة أم ...) يقول الشاعر

))لم تكن تلك عينه , حين نظر أول مرة . أتى يصهل كالخيل , فرس جامح له ضياء يشبه القمر . لم ينكسر شيء سوى نظرة عينه , وبلا استفسار جمع شظايا نظرة عينيه المتساقطة ومضى . لم تثبت بوصلته بعدها , كأنما أصيبت بوصلته بالتمغنط . أستنتاج هو كل ما في الأمر . الحتمية مفقودة . أشعل شمعة في الظلام كي ترى , فديوجين لم ير في النهار شيئا , حين أوقد الشمعة , و حين رفض ظل الأسكندر , لم تستح الشمس وتتركه رأفة به .

كل ما أنت به وحولك مجرد ميتافيزيقا أنت البطل فيها . لا يوجد عدو فلا تشهر مسدسك الكولت , واغمده أفضل , فالصراخ في الفراغ لا يولد من رحمه سوى طفل الصدى ولو صرخت الف عام . فأنا لست في عيد الهالووين عندما عرضت علي الخدعة أم الحلوى ، فأرتديت رأس اليقطين ولم أعلم((.

لقد عمد الشاعر الى اساليب متعددة لكسر الشعرية الشكلية و لكي يتجلى النثر و يبرز نقيا و كاملا على الورقة .

اول تلك الاساليب وهو الشرط الذي من دونه لن تكون هناك نثروشعرية اصلا هو استخدام الجمل و الفقرات ، و استخدام الفارزة و النقطة ، بدل الكتابة الحرة ، و لقد بينا مرارا ان االمفهوم العالمي المعاصر لقصيدة النثر كصنف شعري و كشكل ادبي استقر على ان تكون

مقطوعة مكتوبة بشكل جمل و فقرات و بالفارزة و النقطة ، و ان غير ذلك لا يعد قصيدة نثر ، و انْ كان شعريا نثريا ، و الشعر النثري اي غير الموزون الذي لا يحقق شروط قصيدة النثر يسمى (القصيدة الحرة او الشعر الحر).

الاسلوب الثاني هو (البناء الجملي المتواصل) اي الكتابة النثرية السلسة المتواصلة كما تكتب القصة ، من دون فراغات و لا سكتات و لا توقفات ، كما نجده متجاليا عند انور غني و عادل قاسم ، وهو ايضا من شروط النثرية وقد تحدثنا عنه مستفيضا في مناسبة سابقة .

الاسلوب الثالث هو السردية الشديدة التي تحوم حول القص لكن بـ (السردية التعبيرية) تنقل تلك السردية من مجال القص الى مجال الشعر .

الاسلوب الرابع طبيعة الافكار ، و صدام غازي غالبا ما يختار افكار كونية لكنها منطلقة من الجو الخاص وهذه هي (التعبيرية) اي تقديم رؤية ذاتية للكون ، و هذا الاسلوب حاضر و جلي في كتابات صدام غازي و ليس في هذا النص فقط.

الاسلوب الخامس هو تعمد كسر الشعر شكليا ، مع ابقاء الروح و البعد الخلفي شعريا ، وهو ما يسمى عالميا (الشعر ضد الشعر) وهو استخدام الفاظ غير شعرية في الشعر و افكار غير شعرية في الشعر و عبارات غير شعرية فيه ، وهو من الكتابات الصعبة و انا اعتبرها من المستويات العالية للنثروشعرية و نجد هذا الاسلوب ايضا عند فريد غانم و كريم عبد الله . فانا نلاحظ و كل متتبع لصدام غازي يلاحظ انه يستخدم الفاظ غير شعرية ، فمثلا هنا يستخدم (بوصلة ، استنتاج ، ديوجين ، التمغنط ، ميتافيزيقيا ، مسدسك الكولت ، عيد الهولووين ، خدعة ام حلوى)

من الواضح ان الاسلوب الاول اي اسلوب (الجمل و الفقرات و الفارزة و النقطة) و الثاني وهو (البناء الجملي المتواصل) هما من شروط النثروشعرية و قصيدة النثر ، فمن دونهما لن يكون هناك نثروشعرية و لن يكون هتاك قصيدة نثر . وهذه هي الطبقة الاولى للنثروشعرية . و باقي الاساليب التي اشرنا اليها هي طبقات اخرى تكمليلة و متى اجتمعت تحقق النثر الكامل الذي ينبثق منه الشعر الكامل.

ان قصيدة النثر و بالاساليب التي ذكرناها هي الان المفهوم التصنيفي الادبي عالميا ، و هي المستقبل للكتابة الادبية كما ارى لذلك فانا ارى ان الكتابة بالقصيدة الحرة على انها قصيدة نثر لا يتوافق مع الواقع . و هنا طرحنا نموذجا للنثورشعرية و اساليبها و يمكن تتبع تلك الاساليب في كتابات صدام غازي السردية الافقية و كتابات باقي شعراء تجديد في قصائدهم السردية الافقية.

النثروشعرية عند باسم عبد الكريم الفضلي

باسم عبد الكريم الفضلي ، صاحب اللغة الحرّة و النص التشكيلي ، و التعبيرية البصرية المجسدة للمعنى و المغزى ، و أحد كتّاب مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر السردية ، و سفير السردية التعبيرية الذي ملأ الصحف و المجلات بنصوص (السردية التعبيرية) ، حتى انّه استحق بحق لقب (سفير السردية التعبيرية) .الذي بنصوصه مع شعراء آخرين قد رسّخوا هذا الشكل من الكتابة بعد أن كان مجهولا و غريبا و غير مألوف ، و فتحوا الباب واسعا لشكل كتابي متميزة لقصيدة النثر.

من المعلوم أنّ باسم الفضلي من أمهر من يكتبون قصيدة النثر الافقية المكتوبة بالفقرات ، و المتخلية عن العامودية و التشطير المعهود ، الا انّه اوجد ايقاعية خاصة معتمدة على التجلي الشكلي و التوظيفات الشكلية في النص مع رمزية عالية و متشظية مفعمة بالحداثة و التجريب . بجانب هذا النص التشكيلي و الحرّ و التجريبي ، كتب باسم الفضلي قصيدة نثر سردية نموذجية ، بجمل و فقرات و بسرد تعبيري نموذجي محققا حالة (النثروشعرية).

النثروشعرية هي حالة الكتابة التي ينبثق فيها الشعر من النثر ، اي ان الشكل شكل نثر ، الا ان الروح روح شعر ، وهذه الحالة هي قمة التضاد و النموذجية التي تسعى نحوها قصيدة النثر ، فبنثر جملي و فقراتي لاايقاعي خال من كل فراغ او تشكيل او تشطير ، بل بالبناء الجملي المتواصل و سرع بنائية و تركيبية نثرية ، كما هو الكلام العادي ، من هذا البناء و النسق و التركيب ينبثق عالم شعري خلفي مواز لتلك النثرية الكاملة.

من الواضحة ان القصيدة الحرة وان كانت مكتوبة بشعر نثري لا يمكنها تحقيق النثروشعرية بسبب الايقاعية و التشطير و كسر البناء المتواصل و ابطاء سرعة التركيب الجملي بالسكتات و الفراغات و التشطيرات . و ما لم تكن هناك كتابة انسايبية غير مفصلة و لا مقطعة و بجمل متواصلة فانه لا يكون هناك نثروشعرية.

من نماذج النثروشعرية الناضجة التي ابدع بها باسم الفضلي قصيدة (بصقة صفراء)

بصقةٌ صفراااااااااااااااااء

)سرد تعبيري(

باسم عبد الكريم الفضلي

الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن . سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير . خروقاتُ الخُطَبِ العصماء لا تلهي قناصي الائتلافات الضوئية عن عَدِّ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلَةِ ضحكاتُ طفولتها

. تصفيييييييييييييييييييييق حار للجنائز المتسخة الجلابيب ، يسدُّ عينَ شمس الولاءاتِ المجافيةِ مضاجعَها قسراً ، فقد صادروا وسائدَ الحدودِ الممحية الجبين . سيدون التاريخُ : أنَّ المساميرَ الصُّلبانيةَ الخدمات ، تم تسعيرُها بالعملة الصعبة ، وتباعُ على أرصفةِ المؤتمراتِ الكحيلةِ الطرف . هلموا ..هلموا . ، لم يتبقَ الا ... مسمارٌ واحد ، فمن يفوز به ..؟؟ شبق العيونِ البرررررررررررريئة الافاق ، لاتشمله الهدنة ، فهو محرم الجلد ، موبوء النشيد ، ممنوع الصدى ، عليه ان يتسلل من تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم المتفق عليها ، بين فخذي ملائكة الرحمة . الهدنة تمصمصُ شفاهَ الغد الغاافي على صدري!!...

مجلة تجديد 28 فبراير, 2016

انّ افضل تشبيه يمكن ان نشبه به النثروشعرية هي انها نار تحت الرماد ، فما تراه رماد بارد لكن تحته جمر حارق ، و في وصف آخر للاديب القدير فريد غانم انها هادئة الشكل الا ان في باطنها و خلفها اعصار عاصف.

من ملامح و مميزات بل وشروط النثروشعرية هو البناء الجملي المتواصل ، فتكون الكتابة في انسيابيتها و بنائها جملا نثرية عادية و تكون بشكل عبارات و ليس مقاطع او تشطيرات . ففي عبارة

(الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن . سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير) و ايضا نجد بناء جمليا متواصلا جليا في عبارة:

)سيدون التاريخُ : أنَّ المساميرَ الصُّلبانيةَ الخدمات ، تم تسعيرُها بالعملة الصعبة ، وتباعُ على أرصفةِ المؤتمراتِ الكحيلةِ الطرف (

اضافة الى الجملية المتواصلة ففي النص عوامل أخرى تقوية النثرية منها العبارات شديدة النثرية الكاسرة للإيقاع , مثل-:

عبارة (حتى الآن) فإنها لفظة نثرية بحتة ، و عبارة (سأخرجُ لأبحثَ) فإنها ايضا تتميز بنثرية قوية . كما انّ عبارة (تم تسعيرُها بالعملة الصعبة) و عبارة (أرصفةِ المؤتمراتِ) فيها نثرية و كسر للإيقاع واضح جدا . و عبارات النص كلها نماذج للبناء الجملي المتواصل كما هو ظاهر .

و اضافة الى السردية ، و التخلي عن الايقاعية فان الشكل النثري او الجزء النثري من النثروشعرية قد تحقق بشكل ناضج ، و اما التعبيرات الشكلية و تمثيل الصوت و مدّه ، فانه لا يخل بالنثرية فان النثر ايضا يشتمل على تمثيلي كتابي للصوت فشكل المدّ في (صفراااااااااااااااء \ تصفييييييييييييييييق \ البرررررررررررريئة (اي الربيييييئة)\ الغاااااااااااااااااااااااااااااااااافي) لا يخل بنثرية العبارات.

و أما الشعرية اي الجزء الشعري من مركب النثروشعرية فانه يتجلّى بتوظيفات نصية و عناصر اسلوبية . منها-:

اللغة المتموجة و وقعنة الخيال ، اي دمج الخيال في التعبير الواقعي كما في عبارة

(خروقاتُ الخُطَبِ العصماء لا تلهي قناصي الائتلافات الضوئية عن عَدِّ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها .) فان صدر العبارة الواقعية الذي ليس فيه الا مجاز قريب و استعارة قريبة فانه ينتهي بانزياح كبير و تصوير خيالي (انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها) وهذا الشكل من التركيب هو أحد أدوات ممانعة السرد ، و بجانب الرمزية و الايحائية تتحقق السردية التعبيرية .

و في عبارة أخرى تتجلى اللغة المتموجة و وقعنة الخيال كما في

(تصفيييييييييييييييق حار للجنائز المتسخة الجلابيب) فاضافة الى عنصر الصدمة في التصفيق للجنائز ، فان واقعية التصفيق الحار و يوميته يصطدم بخيالية (الجنائز المتسخة الجلابيب)

و من العبارة الاخرى التي تتجلى فيها اللغة المتموجة و وقعنة الخيال عبارة:

(عليه ان يتسلل من تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم المتفق عليها) فان صورة التسلل و الايجاب بذلك بلفظ (عليه) يصطدم بنظام استعاري في (تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم)

و من عناصر الشعرية الاخرى هو السرد الممانع للسرد ، و القفز السردي و اللامنطقية و عدم تنامي الحدث و غياب الحكائية و القصصية كلها تحقق السرد الممانع للسرد.

و من عناصر الشعر هنا هو الايحائية ، و تختلف حالها في الشعر السردي و السرد التعبيري عن السرد القصصي الحكائي بانها في الشعر تنطلق من مناطق موحية متشظية و تنتهي الى مناطق ايحائية متشظية ، فتكون الايحائية غاية العبارة و لا تكون موظفة لاجل التوصيل ، وهنا الاختلاف الجوهري بين الايحاء في السرد التعبيري الشعري و السرد القصصي بان الايحاء في الاول هو الغاية و السرد يكون لاجله بينما في القص يكون الايحاء موظفا لأدل القص و التوصيل .

فعبارات (سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير \ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها \ للجنائز المتسخة الجلابيب ، \ صادروا وسائدَ الحدودِ الممحية الجبين \ عليه ان يتسلل من تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم المتفق عليها) وهكذا غيرها ، عبارات شعرية ايحائية تنطلق من مجالات معنوية مختلفة و توحي و تسعى نحو مجالات ايحائية مختلفة ايضا ، وهذا ما يميز الايحائية الشعرية.

و من عناصر الشعر و المحقق للجزء الشعري من النثروشعرية هو الصور الشعرية و الانزياحات المعنوية ، و لقد بينا في مناسبة سابقة ان الصورة الشعرية في الشعر السردي تكون مذابة و قريبة و غير محلقة محققة عذوبة وهنا نجد هذه الحالة كما في-:

(الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن . سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير .) فاننا نلاحظ ان الصورة الشعرية (سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير) قد قربت و اتسمت بالعذوبة بسبب السرد السابق عليها (الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن).

و كذلك صورة (عَدِّ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها .) فانها قربت بما سبقها من سرد (خروقاتُ الخُطَبِ العصماء لا تلهي قناصي الائتلافات الضوئية)

و كذلك عبارتي (المؤتمراتِ الكحيلةِ الطرف) و (المساميرَ الصُّلبانيةَ الخدمات) فانها لم تحلق و انما بقيت قريبة بسبب السرد المحيط بها (سيدون التاريخُ : أنَّ) و (تم تسعيرُها بالعملة الصعبة) و (وتباعُ على أرصفةِ.)

و بهذا النظام و التوظيف تحقق صور شعرية عالية المجازية الا انها عذبة قريبة و غير محلقة.

هذا اضافة الى الرمزية و التوظيفات الرمزية الظاهرة و الى صوت المؤلف و تعبيريته و اعتراضه وهي ظاهر في اكثر من مظهر (لأبحثَ عن كومةِ عصافير \ خروقاتُ الخُطَبِ العصماء \ قناصي الائتلافات الضوئية \ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها \ تصفيييييييييييييييييق حار للجنائز المتسخة الجلابيب \ تسعيرُها بالعملة الصعبة \و محرم الجلد ، موبوء النشيد ، ممنوع الصدى \ الارقام الفلكية لفتاوى الرجم)

هكذا تتجلى طاقة اللغة و عبقريتها ، و هكذا ينبثق الشعر الكامل و الناضج و المثالي من النثر الكامل و النموذجي ، فتتحق النثروشعرية النموذجية في لغة باسم عبد الكريم الفضلي ، و تتحقق قصيدة النثر النموذجية بالتضاد المثالي بين النثر الكامل و الشعر الكامل . فكلما تجلى

ذلك التضاد و تكامل النثر و تخلى عن الايقاع و تكامل الشعر وتجلّى تكاملت قصيدة النثر و قوي تجليها في النص .

الاساليب التعبيرية

الابهار العميق في قصيدة مماس للشاعر حسن المهدي

ربما لا نحتاج الى كثير من القول لبيان اهمية التقاط اللحظة الشعرية العميقة و التي لا تقل اهمية عن الاسلوب الشعري الجميل . وكنا في مناسبات عديدة قد بينا ان (العامل التعبيري) في الادب و الذي نقصد به عامل الابهار و الادهاش العميق المعتمد على الفكرة و المعنى العميق لا يقل اهمية عن (المعادل التعبيري) الجمالي و الذي تطرح فيه تلك الفكرة و يعبر عنها به على الورقة . ان ثنائية البناء في النص حقيقة لا يمكن انكارها ، كما ان ثنائية البعد الجمالي فيه ايضا حقيقة يجب التسليم بها . فمن الواضح ان الفكرة الجميلة اذا لم تصاغ بصورة جميلة فانها تهبط و تكون مجرد موهبة و قدرة كتابية مخزونة غير واضحة ، و هكذا العكس فانه مهما بلغ النص من توظيفات و اساليب صورية و تصويرية فانه يبقى خاويا و جافا و لا يلامس الروح ان لم يرتكز على فكرة جمالية عميقة . وهذا ما يثبت اهمية العامل التعبيري العميق بقدر اهمية المعادل التعبيري الصوري.

في قصيدة (مماس) و باسلوب السرد التعبيري و النثروشعرية بالشعر الكامل المتجلي في النثر الكامل يقدم حسن المهدي قطعة ادبية جميلة و بنكهة و روح عالمية.

))المماس

حسن المهدي

هل جربت مرة ان تمّد ذراعيك باستدارة عجلةٍ يكونُ جذعك مَمَاسَها ؟ جّرب وستجد نفسك اشبه بالة جَلوْ في حفل اوركسترا ، ما ان يلامس قوسكَ وتَرَكْ ستبدأُ تدور كمِغْزَل وتَنَدَلق عيناك في كوَّة بحجم السماء لتتكسر خطوط المسافات كورق صيني ملون قُدَّ بشفرة –حجمه سيكون بمتسع الرؤيا لديك – فتتشابك الخطوط شبكة عنكبوتية تتشكل في اللامحدود من اللّحن والذي ستحس تغيّره كلما تغّيرت النوتَةَ الموسيقية في المنعطفات التاريخية وستدرك حينها فقط : لم القسوة فاكهة الجرّاح والمجرم على حد سواء ؟

يا الله ، كم عتيق وشائخ فهرست الكوكب حتى لم يعد مجلد الزمن يطيق اكتظاظ الخطايا ، نزق البرايا وذنوب اطفال الخطيئة السريين ، طوابير المتسولين على ابواب الملوك ، .الاماء والعبيد، الاشراف والعوام والقناطير المقنطرة من ورق النقد الالزامي.

وكم مقرف لون جلده الارجواني الذي يغفو على رائحة الموت في فروة كهل بيضاء مصفرة بدات تنضح قصص الخرافة من عقابيله المجّعَدة وقد غزاها القّمال والذي ايّاك ايّاك : ان تَظُنه حبيبات سِمْسِم غير مقشر..

وفي كل هذا انتَ مرغم ان تستمر بالعزف لانك ما ان تتوقف ستَخِر كشهاب سقط من السماء وتلاشى في ظلمات الارض .. وستعزف، وتظل تعزف حتى وان كنت مغرورق العينين وجعاً او سعادة((.

انّ اهم من يلفت النظر في هذا النص هو تجلي الفكرة بقوة بحيث تطغى على الاسلوب الشكلي ، بمعنى اخر تجلي العامل التعبيري بنفسه من دون الاعتماد على جماليات المعادل التعبيري ، وهذا من اعمق انواع الشعر و من اعلاها مستوى و اقواه نفوذا في النفس.

نجد قوة العامل الجمالي العميق متجليا في اكثر مقاطع النص

فتجد التجلي في عبارة (هل جربت مرة ان تمّد ذراعيك باستدارة عجلةٍ يكونُ جذعك مَمَاسَها ؟ جّرب وستجد نفسك اشبه بالة جَلوْ في حفل اوركسترا ،) انه اعتماد كلي على الفكرة ، بعبارة نثرية خالصة تكسر قواعد الشعر الشكلي من حيث المفردات و الاسنادات و التراكيب و من حيث الفكرة نفسها ، انها ابحار حر و نقي نحو الرؤية و نحو الالم و نحو الحقيقة ، انه ابحار مجرد من كل ما يشوبه من اضافات شكلية تثقله . هذا التجريد و هذه اللغة القوية هي بحق من طراز اللغة التي تكتب بها قصيدة النثر العالمية ، و المطلع على قصيدة النثر العالمية المعاصرة سيدرك ذلك بيسر.

ثم يقول (ما ان يلامس قوسكَ وتَرَكْ ستبدأُ تدور كمِغْزَل وتنَدَلق عيناك في كوَّة بحجم السماء لتتكسر خطوط المسافات كورق صيني ملون قُدَّ بشفرة –حجمه سيكون بمتسع الرؤيا لديك – فتتشابك الخطوط شبكة عنكبوتية تتشكل في اللامحدود من اللّحن والذي ستحس تغيّره كلما تغّيرت النوتَةَ الموسيقية في المنعطفات التاريخية)

وهنا مقطوعة رغم لاتناغميتها الشكلية الا انها عالية التناغم في العمق . ان قصيدة النثر هي ذلك الكيان الذي يتخلى عن كل تناغم شكلي و و يستبدله بالتاغم العميق ، و هنا حسن المهدي يقدم نموذج لقصيدة النثر الحقيقية بتناغم عميق و البعيدة كل البعد عن الوهم و الشكلانية التي تغرق فيها القصيدة العربية المعاصرة.

ثم يقول الشاعر (وستدرك حينها فقط : لم القسوة فاكهة الجرّاح والمجرم على حد سواء ؟)

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان مدى عمق و كونية هذه الالتقاطة و التي تختصر التجربة الانسانية و تكشف عن سعة تجربة الشاعر الادبية.

و يستمر حسن المهدي بنثروشعريته الفذة ليقدم سلسة من الكتل الجمالية التي تتفرد و تحلق في سماء قصيدة النثر النموذجية.

(يا الله ، كم عتيق وشائخ فهرست الكوكب حتى لم يعد مجلد الزمن يطيق اكتظاظ الخطايا ، نزق البرايا وذنوب اطفال الخطيئة السريين ، طوابير المتسولين على ابواب الملوك، الاماء والعبيد، الاشراف والعوام والقناطير المقنطرة من ورق النقد الالزامي.) فهذا الاسترسال العذب المشحون بالرسالة و هذا الشجن و الحكاية و محادثة الذات تعكس بعدا انسانيا و تعبيريا للشاعر يتجلى بصورة عذبة و سلسة و صادقة .

ثم يقول (وكم مقرف لون جلده الارجواني الذي يغفو على رائحة الموت في فروة كهل بيضاء مصفرة بدات تنضح قصص الخرافة من عقابيله المجّعَدة وقد غزاها القّمال والذي ايّاك ايّاك : ان تَظُنه حبيبات سِمْسِم غير مقشر .. وفي كل هذا انتَ مرغم ان تستمر بالعزف لانك ما ان تتوقف ستَخِر كشهاب سقط من السماء وتلاشى في ظلمات الارض .. وستعزف، وتظل تعزف حتى وان كنت مغرورق العينين وجعاً او سعادة.)(

و يتجه النص في تموج رمزي نحو رمزية تعبيرية تنتهي الى حتميات لا ارادية هي اعتراض على واقع و طلب خلاص و نحت امل و رؤية جديدة . ان الشاعر هو الذي يقدم صورة المأساة و لا ينسى ان يقدم الخلاص ، ان الشعر طلب الخلاص ، و هنا حسن المهدي كان طالبا للخلاص بلغته و رسالته.

تجلي روح المؤلف نصوص رشا اهلال السيد احمد نموذجا

.

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد.

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها.

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و

صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ.

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها.

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروءا في الرزمان و المكان ، انها لغة السحر.

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية.

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

)ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة (

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من

الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة.

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية.

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال.

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة

بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف.

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة.

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(....... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هنااااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد.

.

.

ابعاد الصورة الشعرية عند سجال الركابي

بعد انّ بينا و بوضوح انّ النصّ الادبي ليس فقط تركيبة كلامية فنية جميلة و انما هو كيان متوهج في مجال الوعي الانساني و وسيلة ناقلة للاحساس (الموسوي ، النقد التعبيري ؛ 2016) ، فانّ الصورة الشعرية لم تعد فقط جمالا كلاميا و نصيّا على الورقة و انما لها ابعاد متعددة اهمها و اكثرها تجليا البعد الكلامي و البعد الشعوري و البعد العميق في الوعي الانساني . و من المؤكد انّ انجاز تجربة ابداعية و صورة شعرية تحقق تكاملا في هذه الجهات يحتاج اضافة الى نضج الشخصية الادبية الى تجربة ادبية و احساس عال باللغة و الشاعرة العراقية سجال الركابي حققت النص الكامل في كتاباتها كما اشرنا في مناسبة سابقة (الموسوي ؛ النص الكامل عند سجال الركابي 2015) ، فالصورة الشعرية عندها اضافة الى جمالياتها الشكلية و اللغوية النصية و الكلامية قد حققت بعدا عميقا في الوعي الانساني و طاقات تعبيرية كبيرة في نقل الاحساس.

من المهم جدا عند البحث في الصورة الشعرية او حتى قراءتها – و بشكل لاواعي – يتم تلمس و تتبع تلك الجهات الثلاثة من حيث الفنية و الجمالية النصية الشكلية و اللغوية و من حيث عمق العبارات في الوعي الانساني و تحفيزها مناطق عميقة فيه و من حيث قدرة النص على نقل الاحساس ، و بتكامل هذه الجهات يحقق النص ابهارا اكبر و رسالية اكبر.

في نص (حصاد عطر)

تحقق سجال الركابي تكاملا في تلك الابعاد الثلاثة للصورة الشعرية ، فمن حيث الجمالية و الفنية الشكلية و التركيب الصادم و نص مكثف تحقق العبارات طاقات تعبيرية و توهج من حيث الخيال و الانزياح.

(حصاد عِطر)/ سجال الركابي

من قال

ليس للملائكة عِطر...!؟

ها قد غيّبني شذاكَ

وأنا أقطف نارنجاً

زرَعتَهُ في باحتي والقلب ... يا ملاكي

سلاماً لكَ... ...

سلاماً ... ... أطيافَ أهلي

ألف سلامٍ بلادي.

فعلى مستوى الفنية النصية و الكلامية نجد طرح الخيال كحقيقة وهو الاستغراب من نفي ان يكون للملائكة عطرا ، بل انها تركد انّ لها عطرا ، و هذه التجربة ناتجة من محاكاة المثال الملائكي ، وهذه تعبيرية واضحة اذ يرى المؤلف الاشياء لا كما يراها الاخرون . ثم يحصل كسر للمنطقية و انتقال و تشظي مما يحقق الصورة الشعرية العالية المميزة للقصيدة الحرة ، و يبرز في ذلك الجو العطري الملائكي شخصيات نصيّة (انت ، الاهل ، الوطن).

و اما على مستوى العمق في الوعي الانساني ، فان التعلق و الحنين و الحب للاهل و الوطن و الاحبة يقع و بلا ريب ف المجال القريب من الوعي الانساني ، لكن الشاعر تحقق نفوذا عميقا في التجربة الانساني بنظامين تاليفيين الاول هو افتراض العطر للملائكة و الثاني بلوغ المثال المحبوب درجة الملائكية العطرة ، و كلا التجربتين تحقق اختراقا للحجب في الوعي و تحفيز نقاط عميق غير متيسرة في متناول التجربة الانسانية.

و اما على مستوى الاحساس فان الشاعرة نجحت في نقل احساسها و بقوة و بصور متعددة ، ففي (السلام) مباشرة و توصيلية ظاهرة ، كما ان الجمع بين الاهل و البلد و المحبوب كلها تحفز مناطق شعورية متقاربة و معينة ، و هذا من البوح التوصيلي ، لكن الاهم هو النقل التعبيري للاحساس كما في خلق مزاج ملائكي للنص و عطري بتلك الصورة ، و الثاني و التي تبلغ فيها القصيدة قمتها التعبيرية في تحميل العبارات المتحدثة عن المحبوب بزخم عاطفي و شعوري استثنائي حينما صورته بالملاك العطر.

و باسلوب و تصوير مقارب بل و مشابه تحقق سجال الركابي النص الكامل في قصيدة (لوذ)

لَوذْ / د. سجال الركابي

عندما اكتسحتني العُزلة بتوحّشها

طرقتُ بابك لائذةً أيُّها الملاك

حوِّطني بدفء قلبكَ

في كَفَّي حنانِك... ...

يمامةً أنعس.

اذ من اظهر ما يكون الفنية العالية في التراكيب و الانزياحات و التوظيفات و التعبيرية في النص ، اضافة الى السردية التعبيرية الموحية . كما ان النص ينفذ عميقا عوالم الوعي و التجربة الانسانية و يخترق الحجب الرؤيوية فيحفز مناطق عميقة في الوعي من جهة تجربة المتكلم و بوحه و من حيث رؤيته الى المثال و المحبوب و نظام العلاقات القائمة ، كما انّ الاحاسيس المنقولة بالنص متجلية محققة تعبيرية عميقة فيّاضة .

توسيع الدلالة و العمقُ في نصوص أحمد الحلي الشعرية.

الخلاصة

توسيع الدلالة و اضفاء عمق اكبر على المعاني بفعل الكلام و السياق غير ما هو لها بحسب الوضع من علامات الابداع . و لقد اجرينا هذه الدراسة لتبيّن حالات توسيع الدلالة و اضافة عمق اكبر للمعاني في نصوص شعرية للشاعر العراقي أحمد الحلي في مجموعته الشعرية (لي كلّ هذا) ، و تمّ بحث تلك الظواهر بمنهج البحث الظاهري الاسلوبي. و اثبت الدراسة انّ النصّ الشعري و باسلوب متفرّد كما عند الشاعر احمد الحلي يمكنه ان يوسّع دلالات الالفاظ و ان

يحقق لها عمقا اضافيا و جديدا يبلغ بالجزئي حد الكلية و الكونية ، و قد تحقّق هذا العمل الابداعي باساليب كلامية و سياقية مختلفة . و ابرزت الدراسة حقيقة انّ معنى اللفظ ليس أمرا مستقرا ساكنا ، حتى في النص الواحد بل انّه يتغير على مستويات عدة اهمها الكلام و الوعي و الفكر و الروح.

أهداف البحث

1- الهدف الاساس من الدراسة هو تبيّن حالة توسيع الدلالة و اضافة عمق اكبر لمعاني الالفاظ في نصوص احمد الحلّي الشعرية.

المقدمة

القرابة و التداخل المعنوي بين الالفاظ المتقاربة صوتيا في اللغة العربية امر ظاهر و جلي ، و نظر تلك الالفاظ المتقاربة الى جامع و مشترك معنوي كلي ايضا امر يمكن تلمسه و تبينه بيسر (1) . ان تداخل المعاني ظاهرة انزياحية بامتياز ، و على مستوى التعبير العادي التقريري فانها خلاف منطقية التوصيل (2) ، الا انها في التعبير الادبي و الكتابة التاثيرية فهي مصدر للجمالية و للابهار و توسيع للدلالة كما اشارت اليه تأويلية شلايرماخر . (3)

علاقة اللغة بالفكر من الواضحات (4) و كون اللغة وعاء للفكر و مبرز له ايضا امر لا مرية فيه (5) بل ان البعض يعد التفكير كلاما صامتا ، و ان الفكر و اللغة وجهان لشيء واحد (2) و منهم من يذهب الى اللغة هي من عوالم الروح (3) . و حالة عمق المعنى بملامحه الواضحة و تجليه في النص من مهمّات البحث الأدبي (5) . و المؤشرات النصية و اللغوي كثيرة على ان المعاني كلما كانت اكثر عمقا كانت اكثر اطلاقا و كلية و اقل جزئية و تشخيصية (6) (7). و من خلال قصد عمق اكبر لمعاني الالفاظ و توسيع معانيها يتحقق الابداع الكتابي و هنا في هذه الدراسة سنحاول تبيّن حالة توسيع الدلالة و العمق المضاف لمعاني الالفاظ في نصوص الشاعر احمد الحلي.

مادة البحث

تتمثّل مادة البحث في ثلاثة أمور-:

الاول – المعاني العميقة

الثاني – النص الشعري

الثالث – توسيع الدلالة

الاول – المعاني العميقة

المعنى العميق هو ذلك المعنى الذي له دلالة معنوية عالية مؤثرة ، يثير الانثيالات ويستدعيها إلى الذهن باختزاله قدر كبير من التجربة الإنسانية (6 . (8) (

الثاني – النص الشعري

الشعر و بحسب قواميس أدبية و مراجع معتمد هو عمل كتابي أدبي يعطى فيه اهتمام خاص بالتعبير عن المشاعر و الافكار من خلال لغة مميزة مؤثرة .(9،10،11) . و النص هو الكلمات الفعلية التي تكون الكتابة . و الكتابة هي سلسة من الرموز المقروءة بشريا. (12)

هنا مجموعة نصوص شعرية للشاعر العراقي أحمد الحلي في مجموعته الشعرية (لي كل هذا) الصادرة عن دار شمس للنشر عام 2016 ، ستكون مادة البحث باعتبارها نموذجا للنص الشعري ، و سنبحث فيها عن ظاهرة توسيع الدلالة و اضافة عمق اكبر للمعاني .

تقع المجموعة في 100 صفحة من القطع المتوسط ، و تشتمل المجموعة على (12) قصيدة ، مكتوبة بشكل المقاطع الفسيفسائية ، التي تقصد و تتجه نحو فكرة عميقة واحدة ، و تنتظم ضمن وحدة تعبيرية و موضوعية واحدة مع ظاهرة الاستقلال التعبيري الخاص بالمقطع(13)

الثالث – توسيع الدلالة .

تأثير السياق و محوريته في تكوين دلالة اللفظ من الامور الراسخة (14) (15) و الاضافة التي يحققها الكلام و سياقه بغير ما هو للفظ في الاصل و توليد معنى اضافي هو من الفصاحة عند العرب (14). .و لقد برز اخيرا شعور بالفرق بين الدلالة و المعنى ، و انّ الدلالة ما تكون بفعل الواضع و نظام اللغة اما المعنى فهو ما ينتجه الكلام و السياق (15) وهذا الفهم موافق للفهم العرفي للدلالة و المعنى كما هو ظاهر . هذا المعنى الاستخدامي الناتج عن الاستخدام و الذي يكون بفعل السياق و الكلام و الذي يحدث تغييرا في الدلالة الوضعية الاصلية للفظ (14،15) من العمل الانساني العالي المستوى ، و اضافة الى كونه فعلا تداوليا (15) فانه ايضا كاشف في الكتابة الفنية عن أدبية النص من حيث انه كتابة ابداعية (16) كما انها تكون بموجهات دلالية اختيارية في النص (14) . في تلك الاضافة المعنوية السياقية يحصل توسيع للدلالة (14) و بالاتجاه بالالفاظ الى مناطق اعمق في عوالم المعنى تحقق الاضافة الابداعية.

طريقة البحث

نعتمد هنا في دراستنا هذه منهج التعامل الظاهري الاسلوبي مع المادة الادبية باعتبار انّ الادب ظاهرة ، نتعامل معها بشكل واقعي مادي و على جميع مستوياته النصية و الماوراء نصية (17) .

في المجموعة (12) نصا ، و النصوص بشكل مقاطع فسيفسائية كما بينا ، و هنا و من خلال تبين الاختلاف بين معنى الالفاظ الاصلي و المعنى السياقي التوسيعي و من خلال العمق المضاف بالنص الى اللفظ ، نتبّين تحقّق حالة التوسيع الدلالي و العمق المضاف لمعاني الالفاظ .

في قصيدة (طلسم الحروف)

العين : عيناك الواحة الفارغة \ و انا التائه في عمق الصحراء.

الذال : ذوب من الرحيق \ ام شفتاك.

الراء : رأيت في حلمي \ ان ثمة سيفا \ يهوي على عنقي \ و ان ثمة رأسا أطوف به \ فوق رمح أحمله.

الألف : الأسى فأر \ أقفلت عليه بمحض ارادتي \ قفصي الصدري.

الهمزة .... النص(

و النص مفاتيح و رؤوس سطوره كلمة عذراء ، و مع انّ ظاهر النص هو العشق الا انّ النص يتجه نحو معان من مجال مختلف فتختلف المعاني في مستوى الكلام و النص عنها في مستويات اخرى اعمق . و لو تجاوزنا التيه في الصحراء في المقطع الاول ، ان المقطع الثالث الذي يبدأ بحرف الراء فانّ العبارة تتجه الى مجال معنوي مغاير للحبّ و الغزل ، فالحلم سيف يقطع الرأس و يحمله صاحبه ، و لولا ملاحظة العمق المقصود و التوسع في الدلالة لكان توجيه الوحدة العضوية في النص امر غير يسير ، لكن سيتبين بوضوح انّ هذا التشظي انما ينتظم في فسيفسائية

كبيرة في الوعي و الفكر ، تتجه فيها العبارات الى المعاني العميقة الكلية تتسع بسعة الروح الانسانية . ان الشاعر بهذا المقطع بالحلم المأسوي يتجه نحو الهمّ الانساني و الاجتماعي و يختلط الزمن الجميل بالزمن المر و سط عالم اختلطت فيه الاشياء ، فصار صاحب الرأس المقوع هو الذي يدور به واضعا راسه فوق رمحه، وما هذا الا انعكاس للوعي على النص و انعكاس لعوالم الروح فيه.

و تمحض الارادة و القبول بالوضع اللامقبول لدى الشاعر و وعيه الكلي في هذه التعبيرية الفذة ، يشرحه اكثر بل وبصوت صارخ في المقطع الرابع (حيث الاسى فأر من ديدنه الهروب ، لكن رفيق الاسى هو من ابقاه و حبسه في صدره بمحض ارادته ، انها الارادة الكلية الفكرية الانسانية و الكونية الروحية و الاجتماعية الواعية و اللاوعية التي رضيت بالحزن بل و حافظت عليه.

انّ هذا الصوت التعبيري الجهوري الكوني العميق النابع من دواخل الروح و من عمق الفكر و الوعي ، و سط نصّ تغزّلي جزئي ، يتنقل بين مجالات المعاني و حقولها ، يحقّق توسعا في فكرة القصيدة و النص و بالتالي توسعا في معناهما ، كما انّ التيه في الصحراء و وفق هذا السياق يحقق توسيعا في المعنى و العلاقة و اضافة عمق للالفاظ.

اضافة الى هذا الشكل من توسيع الدلالة و اضافة المعنى العميق للالفاظ وهو الاظهر و الابرز و الذي سنتتبعه في باقي النصوص ، هناك اساليب اخرى من توسيع المعنى ، منها التعبير عن العلاقة بين المحب و المحبوب الموغل في التعبيرية ، مما يمكن عدّ تلك التعبيريات التغزلية في فلسفة عدم استقلال الذات و الشعور بالانتماء الابهى و الاوسع كما يقول الشاعر في قصيدة (كوثر)

الكاف \ كنت محوا \ فرسمتني \ حرفا في ابجدية.

الواو \ وجدتك \ وجدتها.

و في قصيدة (منحنيات بيانية)

كلهم ينحنون \ البدائي لطوطمه\ سقراط للحقيقة \السنبلة للمنجل \ و انا لقوامك.

اضافة الى ما اشرنا اليه من العمق الصوفي في الانتمائية و عدم الاستقلالية ، فانّ (انحناء السنبلة للمنجل) هي من حبّ القاتل و يختلف عن باقي عبارات النص ، حيث يتجه كل من اولئك الطالبون نحو المثال و الغاية ، فانّ السنبلة هنا تتجه نحو قاتلها . وهذا ايضا اضافة عمق و توسيع للدلالة ، و تجاوز لحدود المعنى الجزئي.

في هذا القصيدة ايضا نجد توسيع المعنى في المقطع التالي

جراءك \ جسدي ثوب \ يتنازع على ارتدائه ليلا \مجانين لامرئيون \

جراءك\ عربة احزاني \ لا تقوى على جرها \كل خيول العالم.

من الواضح اعتماد الشاعر هنا على الصورة الشعرية في بوحه الاقصى ، الا انّ تلك التراكيب و تلك الصورية ايضا عكست حالة توسيع المعنى و الضرب نحو عمق اكبر للفظ ، فحالة الشوق التي تصنع تلك الحالة الشعورية الاستثنائية ، فانها ايضا تضرب في عمق التجربة الانسانية و تتمثل الشعور الانساني العميق ، و تنحو العبارات نحو الكلي ، و يكشف ذلك فان الشاعر في مقطع اخر يتكلم بصوت عميق الكلي عاكسا الوعي العام:

)لكليهما \ ذات الضرورة \ النباتات\ في عملية التركيب ضوئي\ و العشاق\ في حالات العناق(

ثمّ تتعاظم تعبيرية الشاعر و نصّه في عبارته الانسانية الرافضة للواقع و الطالبة للخلاص

)ازاء فوضى هذا العالم \ حبك\ الشيء الوحيد القادر\ على اعادة ترتيب الاشياء(

فهنا يرفض الشاعر تلك الفوضى الماساوية في العالم و التي لا حلّ لها الا الحب الاعلى الذي يتبناه و يعيش فيه الشاعر.

و في قصيدة (لو كنت) مع انّ الشاعر بقي في عالم الحبّ الا انّه يطرح كليات التلاقي و التعايش و السلام ، و كليات الخلاص ، فلا يرضى لوجوده مهما كان الا ان يكون موطن حبّ و سلام و تلاق .فيقول

)لو كنت \ خشبة \ لما سمحت لاحدهم\ ان يطرق في جوفي \ مسمارا \ ما لم يكن متيقنا\ انه سيصنع\ بالتالي\ اريكة تضم\ عاشقين(.

و في كلية طلب التلاقي و رفض التباعد يقول:

)لو كنت \ نهرا \ لتوقفت عن الجريان \ تماما\ ما لم يتم السماح\ بعد بضعة اميال اقطعها\ لضفتي بالتلاقي(

و في نص يتميز ببناء جملي متواصل و نثروشعرية واضحة تتخلل نثريته التوصيلية خالقة نصا حرّا بين الشعر و السرد متخلّيا كثيرا عن الصورة الشعرية العالية التي تماز بها باقي النصوص وهو من ميزات قصيدة النثر و النثروشعرية يقول في نهايته الشاعر:

)سعادتي فيك تكمن في اني ابصر فيك ما لا يبصره الاخرون ،كأنّ عناية السماء قد خصتني وحدي دون سائر الانام بموهبة اكتشافك ثم اعادة اكتشافك الى ما لا نهاية (

و لا ريب انّ هذه المضامين لا تخرج عن لغة الانتماء و انجذاب الذات و الوصوفية باحد ابعادها و طلب الخلاص و المثال.

و في قصيدة (لانّه منك) تختلط مشاعر الانجذاب الحاصة مع العمق الانساني للعلاقة الخالصة و تتحدّ في حقول معنوي لا يتوصّل لها عادة بالعشق وحده فتنتقل تلك العلاقة و بوضوح من الحالة الجزئية الى الكلية الروحية الاعمق و الاوسع ، فيقول الشاعر

)لانه منك

الحزن حشوت به \ وسادتي.

الجرح ، فلينزف جسدي \ اخر قطرة دم.

السيف ، تستكين له بودّ رقبتي.

الاسى ، لن ابدّل باجمل الصباحات

اقسى لياليك.

الكفن \ شرنقتي ....النص(

من الظاهر ان التداخل المعاني ليس مقتصرا فقط على الحالة الاستثنائية الشعوري و الانفعالية للمتكلم و القاصد ، بل انّ التداخل في المثال ، فانّه المحبوب الذي يفيض بالاذى من سيوف و حزن و كفن ، و رغم احتفال الشاعر بجوانب جميلة سعيدة كثير للمثال و المحبوب — للمثلة لفكر الشاعر و روحه – الا انه ايضا يحتفل بجوانب محزنة و مؤذية – عاكسة الوعي الاجتماعي و العمق الكوني الكلي و الروح الكلية– ، وهنا نجد عمق آخر للنصوص المتجه نحو تجربة نفسية بشرية . وهكذا تتكرر هذه الاسلوبيات و التوسيعات و التعمقات في باقي نصوص المجموعة .

النتائج

باسلوبيات نصية و طرق التعبيرية و توظيفات سياقية و توجيهات دلالية قد حققت نصوص الشاعر احمد الحلي في مجموعته (لي كل هذا) توسيعا للمعاني و اضفت عليها عمقا غير متوفر في معانيها الاصلية.

الاستنتاجات

لقد اثبتت الدراسة انّ النصّ الشعر و بتوظيفات سياقية و توجيهات دلالية يمكنها ان تحقق توسيعا لمعاني الالفاظ و تضفي عليها معان اخرى غير التي لها بحسب الوضع و الحقيقة ، و تجعلها اكثر عمقا و سعة و كلية . انّ نصوص احمد الحلي في مجموعته الشعرية (لي كل هذا) قد حققت بعمقها و كليتها حالة الدلالة العميقة   الواسعة بسعة الروح الانسانية . و بملاحظة القصدية و الجزئية في الكلام و الوعي الاستعمالي و الاجتماعي للغة (18) و كلية و اطلاق الفكر   ، و تعاظم هذا الاطلاق و هذه الكلية للمعاني في مجال الروح (3) فانا يمكن تبيّن اربعة مستويات للمعاني و تتجه من اكثرها ظاهرية و شخصية و جزئية الى اكثرها عمقا و كلية من مستوى الكلام ، ثم مستوى الوعي ، ثم مستوى الفكر و ثم مستوى الروح ، ليس فقط في حالات اللفظ في نصوص مختلفة بل في النصّ الواحد كما اشرنا اليه في الدراسة.

1- أحمد بن عبد الرحمن بالخير ؛ نافذة لغوية عن تداخل المعاني ؛2016

2- جليل وادي ، مظاهر خطيرة ركاكة التعبير و تشوه المعنى ؛2011

3- فتحي المسكيني ؛كيف صارت التأويلية فلسفة 2012

4- موسى ديب الخوري ؛ اللغة و المعنى . المعابر.

5- انور الموسوي ؛ المعنى العميق في النص الشعري التقليلي

6- urbandictionary.com.

7- اكرم انطاكي ؛ المطلق ؛ المعابر

8- دور اللغة العربية ؛ مقياس نقد الشعر ؛ 2011

9- dictionary , definition of poetry

10- oxforddictionaries.co, definition of poetry .

11- acaedu.net . poetry vocabulary

12- whatis.techtarget.com,text

13- انور غني الموسوي ؛ الفسيفسائية و لغة المرايا ؛ 2015

14- د عبد الوهاب حسن حمد ؛ دلالة المعنى

15- محمد الصعب ، الفرق بين الدلالة و المعنى ، 2015

16- thefreedictionary.com ,literature.

17- انور غني الموسوي ؛ التعبير الادبي ج1؛2016

18- مريم كافية ؛ الوعي الانساني بين الحقيقة والوهم ؛2005.

تقابل الحضور و الغياب كاداة تعبيرية عند وداد الواسطي

ان الانجاز المهم للمؤلف المبدع لا ينحصر فقط في ابتكار طريقة تعبيرية جديدة و انما ايضا في التكامل في الطرق التعبيرية. و توظيف صور الحضور و الغياب في التعبير عن الزخم الفكري و الشعوري معروف الا انّ المؤلف المبدع الناجح هو من يستطيع ان يتكامل في توظيف تلك الصور لأجل توصيل الرسالة الى المتلقي . انّ ثنائية الحضور و الغياب الدلالية تبحث عادة كحالة من التخفّي و تأجيل الخطاب و الايحاء البعيد مما يستدعي اثارة التساؤلات بفعل ما هو حاضر عند القراءة و الاجابة الافتراضية بفعل وعي القارئ ، الا انّ هذه النظرة النقدية و التي تتكئ على قواعد فكرية و اديولوجية لاايمانية معروفة غير نافعة في بيان جمالية الظاهرة الادبية و الابداعية و التي تتجه بالنظرية الادبية نحو الفردانية و التاويلية و التشكيكية اللاعلمية

، و هي ليست مقصودة هنا مطلقا، بل ما نقصده هو اسلوبيات نصية مادية واضحة بتجلّي خطاب المؤلف و رسالته من خلال القاموس المفرداتي الصادق و الصور الشعرية التعبيرية و التي من خلال بناء واضح و جلي تحقق دلالات و ايحاءات رمزية حقيقية لاتشكيكية مصدره الصدق و الايمان بالنص و رسالته و ليس مجرد ادعاء و افتراض وهذا ما يمهد الى نظرية ادب علمية رصينة لا تتدخل فيها الفردية و الفرضيات الشكية . فحضور الشيء هو وجوده الحاضر و قوته و تجلّيه و فاعليته و ايجابيته ، و غيابه هو انعدامه و خفاؤه و عدم فاعليته و سلبيته . و التعبير عن ذلك قد يكون على مستوى المفردات و قد يكون على مستوى الصور الشعرية ، كما انّ كلا من الحضور و الغياب قد يكون للذات او للآخر او للزمان او للمكان او لاي شيء له اثر في الوعي الانساني المحلي او العام الكوني.

في مجموعة (ما تبقى لي من كفنى)

(ما تبقى لي من كفني) مجموعة شعرية للشاعرة العراقية وداد الواسطي ، صادرة عن المركز الثقافي للطباعة و النشر (العراق- بابل) سنة 2016 ، تشتمل على قصائد حرّة متوسطة الطول بواقع ثمانين عنوانا في 134 صفحة . اشتملت على توظيفات معبّرة و فذّة لصيغ تركيبية نصية ذات دلالات تعبيرية عن الحضور و الغياب و على المستويين المفرداتي و الصورة الشعرية.

على مستوى العنوان وهو العتبة المهمة و أحد الموجهات الدلالية للقارئ بخصوص الرسالة و النص، فانّ عنوان المجموعة (ما تبقى لي من كفني) وهو عنوان احدى القصائد ، حافل بثنائية تضادية من حيث الحضور و الغياب ، او بمعنى أدق هو الحضور الغائب ، و بمطالعة النصوص و التأمل فيها فانا نجد انّ عنوان المجموعة كان عتبة دقيقة و ناجحة في ايصال و اختزال الرسالة ، انها رسالة الخراب ، و المجموعة بمجملها و بأهمّ النصوص فيها تتحدّث عن الخراب ، حيث حضور الغياب و غياب الحضور للذات و الآخر.

عناوين النصوص تتوزّع بين هذين الموضوعتين الحضور و الغياب كما انّ بعض العناوين اشتملت على الثنائية التضادية بينهما كما بينا في عنوان المجموعة (ما تبقى لي من كفني) و (خدعتني و انت ابي) و (الحب و الحزن) و(اسئلة مؤجلة) و (لعبة الهروب) و (ناصية الظلام) و (أنت تغادر) و (و أنا المغدور) . و اما عناوين الغياب فمنها (رغم الغياب) و (السقوط الحر) و (دفتر قديم) و (سنين الانتظار) و (تداعيات غريق) و (الحلم قضية) و (قد) و (لا شيء) و (لا شيء يبدو) .و اما عناوين الحضور فمنها (نحن) و (مثل فراشة) و (يا صاحب الدار) و (و رسمت كتبت) و (ساهزّ عالمك) و (نهر الحياة) و (كل هذه الوجوه) و (ثمة شيء) و (حجر في بركة) و (أنا و أنت) و (يوميات مدينة) و (مثل ظلك) .

و في الوقت الذي تتوسع دائرة الحضور و الغياب في فهمنا فتشمل السلبي الكلي للغياب و الايجابي الكلي للحضور فتنطبق هذه الثيمات و بشكل كامل على نصوص المجموعة و تحقق الوحدة المرجوة من كتاب و مؤلف واحد فلا يعدّ مجرد تجميع لنصوص متعددة الخطابات و الرسائل كما يحصل احيانا ، بل انّ نصوص هذه المجموعة على تماسك اسلوبي و رسالي و موضوعي واضح و تحقق بذلك التكامل التأليفي . أقول اضافة الى تلك العناصر التناسقية و التناسبية و التناغمية بين النصوص فانّ الشاعرة ادخلت و وظفت مفردة جعلتها محورا في نصوص كثيرة ان لم تكن القاعدة العامة لجميع النصوص لو تأملنا الخيوط البنيوية العميقة لها الا و هي مفردة (المدينة) . فانّ المدينة تحضر و بقوة في النصوص و مع انّ لغة الخراب و الفقدان و عدم تحقيق الاحلام المرجوة و الخيبة التي تتصف بها مدينة هذه المجموعة الا انّها ايضا كانت عاملا موحدا و شمس عالية لتكون هذه النصوص تجتمع تحت نورها . و من خلال التركيب الخطابي الجامع بين البوح و الشكوى بين الحلم المفقود و الغياب المخالف للامل و فقدان الحضور و بين المدينة و الاشياء ، فانّ المزاج العام للنصوص ينتج قاموسا تعبيريا عن المدينة الخراب.

في القصيدة الاولى (خدعتني و أنت أبي) التقابل بين الحضور و الامل و الحلم و بين الغياب و الخراب و الفقدان حاضر و جلي في العنوان و النص . تقول الشاعرة

)ما زلت هنا \ تحدثني عن مدينتي \ عن الوطن \عن تلك الألفة \ عن عالم ودريّ \ و اناس طيبين \ عن شوارع \ لا يشوبها التراب ..... الى ان تقول (وهنا حالة التقابل)... حدثتني حتى صدقتك \ باكية انا اليوم \ فلقد خدعتني \ شوهت ذاكرتي \ فالوطن لم يعد ملاذا \ و الناس مختلفون \لم يعد ايماني مطلقا \ انتظر القاد من الايمان \ اجل القرفصاء \ انتظر القادم \ احاول ان انهض من يأسي \ أرمم عالم الطفولة \اعيد ترتيب الماضي \ لعلي اجدك صادقا ....الى آخر النص(

هذه القصيدة الحرة المعبرة تختزل و تختصر الكثير مما تريد الشاعرة قوله و ايصاله الى الاخر بهذه المجموعة و ما اشتكلت عليه من ذكريات و امنيات و حكايات جميلة و واقع مر و مؤلم هو الصبغة العامة للنصوص التي يتقابل فيها الحضور و الغياب ، و انك لتجد في كل صورة و في كل مقطع حلم و ذاكرة جميلة مفقودة و غائبة و وواقع و عالم مر و مؤلم حاضر.

في القصيدة التي عنونت بها المجموعة (ما تبقى من كفني) يحضر التقابل بين الحضور و الغياب حيث تقول الشاعرة:

)ما تبقى من كفني \يوم سرت وحيدا \ يتبعني ظلي \ نبكيني ايامي \ تلحق بي آخر خطواتي \تشدني الى بلاد مهجورة \ يسكنها الموت\ يخطفها في ومضة \ ماتبقى من كفني \و أنا القي آخرشباكي \لاكي أصطاد حلما\ اقتنص أملا\ أحاكي نجمة\ ما تبقى من كفني \ و أنا أحذوا حذو أبي \ أردد عباراته \ يتقمصني ذات حلم \و تلك الامنية \ما تبقى من كفني \و انا احلم بعباءة امي \ و شالها الاسود و حمرة تنورها \ وهي تلفظ رائحة البخور \ نطرد عنا اشباح الفقر\ ما تبقى من كفني \ و أنا أ ودع مدينتي\ أعشق اسفلتها \ اقبل جدرانها \ أحلّق مع طيورها \ أشدّ على يد من أمنياتها \ و أنا أحلم بـ(......

النص مزيج من حلم و ذاكرة و أمل و حسرة و واقع مر و يحضر هنا التقابل بين الحضور و الغياب و تحضر المدينة كما هو الحل في جلّ نصوص المجموعة التي تنفذ عميقا الى حلم الانسانية و أملها و ما يقابله من خيبات الواقع المرّ و المدينة والعالم الخراب .

الرمزية النصية في قصيدة (يبشربحرائقهقرببوابةعشتار)

(يبشربحرائقهقرببوابةعشتار) قصيدة نثر سردية ، للشاعر العراقي رياض الغريب كتبت باسلوب البناء الجملي المتواصل مع أخذ الكتابة الافقية مساحة واسعة في النص وهو اسلوب تفرضه الحاجة الكتابية و التعبيرية ، و لرياض الغريب شعر سردي تعرضنا له في مناسبات سابقة.

انّ معيار قصيدة النثر الأهم هو النثروشعرية ، و التي من اركانها البناء الجملي المتواصل من دون سكتات او ايقاعات و لقد حافظت القصيدة عليه في كثير من حجمها فوق المتوسط نيسبا . و مفهوم القصيدة متقوم – بعد العناصر الشعرية – بالوحدة التي لها اشكال متعددة منها الوحدة الموضوعية النصية و هي الحاصلة هنا ، و هناك الوحدة الفسيفسائية و الوحدة الرمزية التجريدية تطرقنا لكل منهما في مناسبات مختلفة.

انّ الوعي المكتسب في قبال عناصر الوع العميقة ، يحققه تأريخ المفردة ، و من ذلك الوعي المكتسب تتحقق الرمزية . هذا الشكل العام لتشكل الوعي العام و التأريخ العام للمفاهيم و المفردات و الرمزية التي تنتج عن ذلك يمكن ان نصفها بالرمزية العامة في قبال الرمزية الخاصة و التي تكون بقعل تأريخ خاص و وعي خاص ، و من هذا النظام الخاص هو الوعي النصي و التأريخ النصي و ما ينتج عنهما من رمزية نصيّة . انّ تأكيد الكاتب على وعي نصي معين و على تأريخ نصي معين لمفردة ما و على رمزية نصية معينة يحقق الظاهرة التي ترتبط به و تعرف به ، وهذا واضح جدا.

بينما يحصل في النص توظيف دلالي و ايحائي للرمز العام الخارجي فانّ الرمز النصي يكون مصنوعا بفعل النص و محورا معاشا و شخصية تفاعلية وهذا هو الفرق بين الرمزية العامة الموظفة و الرمزية النصية النابعة من النص . هنا في قصيدة (يبشربحرائقهقرببوابةعشتار)حصل توظيف للرمز العام و حصل خلق للرمز النصي وهو من الاضافات و الابداعية و المعرفية.

التوظيف للرموز العامة ، الخارجية ذات التأريخ العام و المترسخة في الوعي المكتسب العام حاضر في القصيدة منها (انانا ، المعبد ، اللالهة ، انخيدوانا ، بابل ، حنطة ، بوابة عشتار ،

كلكامش) و غيرها . و الامكانات و القدرات التي توفرها التوظيفات الرمزية طرقناها في مناسبات عدة و هنا تتجلى بوضوح و تعظيم طاقات اللغة واضح بها ، وبحث ذلك مفصلا يحتاج الى دراسة خاصة ، لكنا سنركز هنا على الرمزية النصية في القصيدة باعتبارها اداة تعبيرية و اسلوبية و ابداعية و مدى قدرتها التعبيرية و طبيعة و شكل تحققها في النص.

انّ الميزة الأهم للسردية في الشعر ، انها تحقق مجال التطور النصي للمفردات الرمزية الشعرية فتصبح كشخوص متطورة ، لها تأريخ و تخلق وعيا مكتسبا نصيا ، هذا اضافة الى كثير من العناصر الجمالية و التأليفية التي تحققها القصيدة السردية ، بل و الحضارية من حيث تمثيلها روح العصر و مزاجه ، فانها تحقق مجالا خصبا لتفجير طاقات اللغة و عبقريتها ربما يصعب ان لم يكن متعذرا توفير ذلك في القصيدة الحرة الصورية ، المعتمدة على التشظي و الصورة الشعرية .

التطور النصي للمفردة ، و الاضافات النصية عليها ، و علاقاتها مع باقي مفردات النص بالحركة الزمانية و المكانية الداخلية تتحقق للمفردات المتطورة فيه تأريخا و رمزية خاصة في النص و في وعي القارئ ، و ترتدي ثوبا و معنى و تأريخا و رمزية اخرى غير التي لها خارجه و هذا هو (الرمزية النصية) . و الرمزية النصية و التأريخ النصي لمفردات متعددة يتجلى بوضوح في قصيدة (يبشربحرائقهقرببوابةعشتار) منها (الحرائق ، الجدران ، الشجر) و غيرها سنتتبع الحياة و التأريخ النصي لمفردة (الحرائق) كنموذج ، و تفاعلاتها و و وجوداتها و احوالها في القصيدة . و باعتبار النص تأريخا نجد الوقفات التالية في حياة مفردة (الحرائق النصية)

-1(في اللحظة \ التي اغمضت انانا عين الباب المطل على المعبد القديم \اشتعلت الحرائق في قلبها) وهنا اشارة الى البعد و الأثر المأساوي العميق للحرائق في جسد هذي الارض و وجود هذا الشعب . فهنا الحرائق في وجود لها وجه دمار لتاريخ و وجود أمّة .

2- (قالت انانا لاخندوانا دعينا نكتب القصائد التي تمجد بابل وهولاء العشاق للعقائد والفقر الذي سور الجدران واعتلاها كعشب لاتقترب منه سوى الحرائق.) و هنا تحضر الحرائق كظل و رفيق تأريخي لتلك الجدران و التي أيضا لها حياة و تأريخ نصي و لها بعدها الرمزي النصي في القصيدة.

3-(قالت سيولد لنا من هذا الحريق طفل ندعوه الخلاص من محنة الحرائق ساحمله بيدي واسير به في شوارع ارواحكم فلا تنتبهوا لضحكته وجمال اصابعه وهي تشير.) هنا يحضر فكر الديالكتيك و انه من وسط الخراب و الماساة يولد الخلاص و النجاة لانهاء الظرف الزمكاني السبء . فالحرائق من جهة ظرف و وسط زمكاني لتولد منه الحياة و في نظرة اخرى ظرف و وسط زمكاني مأساوي و بغيض جاثم و مشتمل على مصير الذات (نا) المتكلمين . و في الحقيقة في تقابل صوت الخلاص مع صوت الخراب بخصوص عنصر واحد هو الحرائق تتحقق حالة تعدد الاصوات (البوليفونية) في هذا المقطع . و هكذا نجد ملامح البوليفونية وتعددّ الاصوات في مقاطع اخرى في القصيدة بادنى تأمل.

4- (الاثر الوحيد لها وهي تشرق كل صباح في وجه انثى تتمايل من وهج طفولتها الكامنة تحت ظلال بوحها بالسر لحبيب ينظم الحياة قرب بوابة عشتار يبشر بحرائق قادمة دون ان يحترس الالهة من هدم الجدار وانهيار الصور القديمة) هنا تحضر الحرائق بوجه آخر و انها نبوءة لراء و صوت ، و بملاحظة ما هو موجود من حاضر حرائقي فانّ تلك النبوءة تعني تعاظم تلك الحرائق ، و نظرة تشاؤمية للمستقبل .

5- (من شدة الحريق ترسم وجهها شجرة تراقب نبضنا.) هنا الحرائق عنصر فاعل في رسم وجه و وجود شجرة لها حياتها النصية و تأريخها النصي و بعدها الرمزي النصي كما هو ظاهر في القصيدة.

6-(لنزيل طعم الحريق من افواهنا اكتشفنا عشبة نمضغها ونمضي لمحنتنا مبتسمين) هنا للحرائق وضع تعبيري أشدّ تكثيفا و رمزية ، بل يمكن أن نقول أنّ هنا بدأت حالة توالد الدلالة الرمزية النصيّة فالحرائق التي لها طعم في الفم ، انما صح هذا التعبير نتيجة التراكم التأريخي النصي و نتيجة الوعي المكتسب النصي الذي حققه النص ، و بذلك صار ظاهرا انّ الحرائق بكل ما تقدم تمسّ حياتنا اليومية و كلماتنا و اصواتنا و تمتد الى كل ما هو تفصيلي في وجودنا ، و هذا المقطع قد حققت فيه السردية التعبيرية قدرة تعبيرية كبير و حصل تراكم معنوي و احضار لمعاني سابقة . و هذه الظاهرة الابداعية و التي نجح الشاعر في تحقيقها هي ما اشرنا اليه في احدى المناسبات (باللغة ثلاثية الابعاد) أي التركيب اللفظي الذي يستطيع ان يستحضر اضافة الى معناه المنطوقي و الدلالي القريب ، معان و دلالات قد حققتها مفرداته المركزية و المتمثلة بالحرائق هنا . فهذا النص يفتح الباب لأحدى الطرق النصية الاسلوبية في تحقيق لغة ثلاثية الابعاد من خلال توظيف الرمز النصي . وهذه الخاصية أكثر تجليا كفعل نصي و عطاء نصي من توظيف الرمز العام الخارجي .

7-(هل حان الوقت لنراقب الحريق وتلك التي نحلم بها على اسوار بابل تنتظرنا وتكتب القصائد من اجلنا تقول مالكم تنتظرون استخدموا قصائدكم لاخماد الحريق.) في ما تقدّم من بيان و حديث كانت (الحرائق) هي السائد ، و هي المسيطر ، لكن هنا في هذا المقطع او في هذه الحقبة التأريخية النصية ، تظهر الارادة و الامكانية و الطريقة للخلاص و التخلص من الحرائق ، أي ظهر صوت آخر مخلص و واضع للحرائق في موضع الضعيف . و بهذه الانتقالة التعبيرية أي انتقال (الحرائق) من وضع وجودي الى آخر تتحقق حركة داخلية في النص ، و لا بدّ من الاشارة ايضا انّ الرمزية النصية و حياة المفردات التطورية في النص تحقق حركة قهرية داخلية في النص وهذا ما يحقق (النص المستقبلي) المعتمد على الحركة .

8-(هكذا نحن وقفنا تحت كومة الحريق لم نركب زورقا لينجينا) هنا عودة و نزول من حالة الانتفاضة و الثورة الى الخمود و تحضر الحرائق هنا الى وضع سائد و مسيطر ، مع اشارة تضادية

دقيقة بتعبير (كومة الحرائق) حيث تشمل من جهة الى كثرة الحرائق و من جهة انها فعل لفاعل ، حيث ان الكومة عادة ما تكون لشيء جامد و بفعل فاعل الذي يجمع الكومة . وهو ايضا الى انّ الوضع المأساوي و البقاء تحت ظل الحرائق ليس بفعل الحرائق و انما بفعل ضعف الارادة للخلاص ، وهو شير الى انّ استمرار الحرائق ليس لانها قوية و انما لانّ الراضخ لها ضعيف ، كعلاقة الشيطان بالانسان ، فالشيطان ليس قويا و انما الانسان هو الضعيف فيتمكن منه الشيطان . و يؤكد هذا المعنى المقطع التعبيري التالي:

10-(لكننا فضلنا ان نسمع موسيقى الحريق وهي تلوكنا الواحد تلو الاخر) حيث من الظاهر وظوح ارادة الرضوخ و البقاء في عالم الحرائق مع اشارة الى تناغمية و تناسقية و انجذاب . وهذا اقسى درجات التماهي و التلاشي في الوجود غير الطبيعي الشاذ وهو ان يتناغم الانسان و يتعايش مع الوضع الشاذ فيكون وضعه الطبيعي ، وهو يشير الى خلل كبير في داخل الانسان . حتى يتوج هذا الصوت و هذا التعبير بلفظة (ابناء الحرائق) في المقطع التالي:

11-(حتى اقتربنا منه وهو يدمدم وحيدا لااحد يراه ولايقترب من وحدته سوانا نحن ابناء الحرائق المتتالية في الملاعب والطرقات الواسعة والمفتوحة للمتربص باحلامنا.) هنا يصل النص ذروته التطورية بخصوص مفردة (الحرائق) و حياته النصية ، فبعد تلك التسلسلات و الوجودات الثنائية بين الذات (نا) المتكلمين و الحرائق ، ثم الرضا ثم التعايش ، ثم التناغم حتى تصل النوبة الى ان التوالد ، ثم تنتهي بان التوحد و تكون الحرائق هي الوجود الوحيد لهذا الشعب كما في المقطع التالي:

11-(تعطلت ساعاتنا ونحن ننظر الى الوقت بعين مثقوبة ورأس يدور في ساحة فارغة الا من الحريق) هنا لا وجود الا للحرائق و لا شيء سوى الحرائق ، و توحد كامل بين الذات.

لقد كان تجلّي الحياة النصية لمفردة (الحرائق) ظاهرا جدا في القصيدة ، و كان ها تأريخا نصيا و تنقلات احوالية و ظرفية و فعلية و تفاعلية ، كما انّ لها تشكلا واضحا في الوعي النصي و

ما يترسب في نفس القارئ ، حتى تصل عتبة (الرمز النصي) الذي يوظف تعبيريا في النص ، مع ما حققه من أدوات تعبيرية اسلوبية من خلال هذا التوظيف.

النص

.

)يبشربحرائقهقرببوابةعشتار(

في اللحظة

التي اغمضت انانا عين الباب المطل على المعبد القديم

اشتعلت الحرائق في قلبها هي الوحيدة التي انسلت من تلك العين لترى ماحدث

دون جدوى صفقت بيدها وتنفست رائحة قريبة لاجساد تحترق

دون جدوى تلك النوافذ التي فتحت للالهة المنشغلين بترتيب الاسماء والمعاني واستقبال الاضاحي

دون جدوى قالت انانا لاخندوانا دعينا نكتب القصائد التي تمجد بابل وهولاء العشاق للعقائد والفقر الذي سور الجدران واعتلاها كعشب لاتقترب منه سوى الحرائق.

خلعت ثوبها وتمشت في حديقة المعبد كانت الالهة تتلصص على عجلة مسرعة تقترب من السور اشارت بثوبها لبياض اللحظة وراء الابواب نساء يلطمن على صدورهن وايقاع متسارع لقلوب تجوب شارع المعبد بينما الريح تنسل خلسة من تحت ضلوع تتكسر بصمت.

تلوذ الاشجار بعصافير مهاجرة ونوح حمام بلا اجنحة يحط على ابواب المعبد ويشير لحبة حنطة نبتت زهرة في وسط النواح قالت سيولد لنا من هذا الحريق طفل ندعوه الخلاص من محنة الحرائق ساحمله بيدي واسير به في شوارع ارواحكم فلا تنتبهوا لضحكته وجمال اصابعه وهي تشير.

الولد الصغير

الذي قطعت يده في الانفجار

لم يفكر بيده

ولا بالجحيم الذي يحدث

فكر بابريق الشاي

الذي ظل معلقا بيده المقطوعة

وتذكر

انه لم يبع منه

قدحا واحدا

حتى لحظة الحريق

لم تكتب وصيتها وتعلقها على ابواب المدينة مزقت الالواح بصوتها وهي تصيح عليه ان اقترب من صدري لارضعك الامان لم يلتفت لها وظل يركض في طرقات بابل يبحث عن يده التي حملتها سيارة اسعاف مسرعة واختفت.

الاثر الوحيد لها وهي تشرق كل صباح في وجه انثى تتمايل من وهج طفولتها الكامنة تحت ظلال بوحها بالسر لحبيب ينظم الحياة قرب بوابة عشتار يبشر بحرائق قادمة دون ان يحترس الالهة من هدم الجدار وانهيار الصور القديمة لاحزان كلكامش وهو ينظر للجدار ويقول يكفيني هذا.

زور خطوته وراح يقترب من النار رآى الاجساد تلتف ببعضها وهي وحيدة بين السماء والارض وحيدة بلا مودعين او اقدام تركض في ربيع ايامها الذي لم تصل اليه بعد اوشك ان يبكي لكنه تذكر الافعى ومضى يعاشر الوهم وينظر لاستراحة المعبد الفارغة الا من ظله وهو منكسر.

صباحا وقفت الشجرة على مفترق تنظر قوافل الراحلين صوب مقبرة قديمة يجبها السيارة والنائمون الحالمون بصبية تلعب قرب جدار المعبد وتخط على طينه القديم احلامهم فيما بعد قالوا انها تعنينا تلك التي عبثت برؤوسنا وسكرنا بخمرة قصائدها لكننا ميتون وتلك امانينا فوق شراشف الشوارع المعبدة بدمنا الاسود

من شدة الحريق ترسم وجهها شجرة تراقب نبضنا.

لنتزيل طعم الحريق من افواهنا اكتشفنا عشبة نمضغها ونمضي لمحنتنا مبتسمين دون ادنى ريبة بما سيأتي تحدثنا كثيرا للاثر الذي يتبعنا مثل ظل يلتصق في المرايا قالت انا قرب الجدار انظر لكم وانتم تبتسمون لمنتصف اللحظة لسيارة الاسعاف وهي تحملكم مجانا من الطريق.

ايها الاله لماذا تركتنا وحدنا في الحريق

كنا نمنحك الوقت ونضحك حين تغفل لحظة عنا ونقول انه طيب وسيمنحنا براءة مما نحن فيه .

هؤلاء السفلة كل مالدينا

هؤلاء هم من اقتربت منهم ايها الرب الذي جعلناك عادلا ومقسما للموت بيننا بالتساوي حين وضعتنا في قفص وقلت سيروا انها امامكم تلك ارضي وهذا انا اراقبكم من بعيد.

هل حان الوقت لنراقب الحريق وتلك التي نحلم بها على اسوار بابل تنتظرنا وتكتب القصائد من اجلنا تقول مالكم تنتظرون استخدموا قصائدكم لاخماد الحريق.

(أذا رأيتم الرايات السود فالزموا الأرض ولا تحركوا أيديكم ولا أرجلكم) هكذا نحن وقفنا تحت كومة الحريق لم نركب زورقا لينجينا اقدامنا تسمرت قرب جدران المعبد تمر الرايات في المدن المجاورة حتى بيوتنا التي تفخخت به وانتفخت رئة التاريخ وانت تمسكين النواميس لتشيري لنا انخدوانا اقتربي من لوعة هذا الطريق.

هل تمتعت بوجوهنا وهي تلوذ بحائط المعبد تتلمس المتعة وهي تتسرب من جسد انخدوانا لتلقي بها خارج معبد البوح الذي اقترب من ظلي وانا أقود أصابعي لقطيع فرح غائب في طرقات بابل ,, أقفلنا باب ليلنا ونظرنا للشجر الذي تكلم مع ظل الحارس الوحيد الذي أبقته الحكمة لنا ,, الحكمة التي جمعتنا ذات يوم وأكلت أعمارنا .. تضحك منا وعلينا حين ننبه من نام وحيدا يفترش أحلامه وما تبقى من أسوار المعبد .. طين وماء وحنين قديم يعلما كيف نمر بأصابعنا خلسة فوق ضلع الجسر الوحيد.

الم نترك لك الباحة الخلفية لتكفر بنا وتلقي بأجسادنا في فوضاك أيها الحكيم الذي تبعناه مثل قطيع لنعبر صوب ضفة الحريق.. صوتك نسمعه على الجدار معلق كصورة لنا ونحن نرقص من وجع الرحيل

شعرنا بالبرد

شعرنا بوخز الندى نحن

شعرنا بك وانت تلقي لسمك المتعة المفترضة.. فوق أوراقك ترسم لنا طريق الذهاب ونحن نفكر بالرجوع لدفء قديم قرب جسدها

أنت تفكر بالذهاب

ونحن نفكر بالرجوع

ذهبت أنت

وعدنا نتلفت

خشية أن تجمعنا البلاد التي تتنفس رائحة انخدوانا وهي ترش عطر معبدها فوق جسد الحديقة

ظل

يفكر

كثيرا بالكرة

وهي تذهب وحيدة الى منزله

ظل يفكر باللعبة

والهدف الاخير

هو يلهث وحيدا في الساحة

يركض يلم بقاياه

وماتناثر من احلامه

حلم هناك

واغنية تتحدث عن الفوز

تعثرت خطواته بصورة سلفي

هي صورتهم الاخيرة

قبل الكأس

وصفارة الحكم العجول

لماذا انهيت لعبتنا

لماذا لم تمنحنا وقتا مضافا

شوطين اخرين

لماذا

تركتنا

في الساحة

نلم بقايانا

لماذا توقفت في بداية اللحظة

واشرت لنا

ان نتجمع قرب موتنا بانتظام

هدايانا بسيطة جدا

كأس صغير

وكرة ملونة بدمنا

كل ماكنا نركض وراءه

وقت المباراة

هكذا

انت اوقفت اللعبة

بفوز الجميع

انتشرت على طرقات المعبد صورنا ونحن نلهث خلف عربة تقودنا اليه ذلك الذي نجهله لكننا كنا نخافه حين نقترب من اسواره كم كنا اطفالا في الاسئلة.

المتفرجون يصفقون لنا بينما هو ينظر من شرفته التي زينتها ادعية الامهات بعودتنا مبكرا لكننا فضلنا ان نسمع موسيقى الحريق وهي تلوكنا الواحد تلو الاخر حتى اقتربنا منه وهو يدمدم وحيدا لااحد يراه ولايقترب من وحدته سوانا نحن ابناء الحرائق المتتالية في الملاعب والطرقات الواسعة والمفتوحة للمتربص باحلامنا.

تعطلت ساعاتنا ونحن ننظر الى الوقت بعين مثقوبة ورأس يدور في ساحة فارغة الا من الحريق يركض خلف امنية وحيدة ظلت مختبأة تحت قميص ملون لاحدنا قبل ان نبدأ تركها لعله حين يعود يعثر على وردة هكذا قلنا لبواب فتح لنا باب العالم السفلي لترانا انانا نحمل كرة ملونة واحلام صبية اخطأ الوقت بهم.

(انانا) تلطم على وجهها وتصيح ...ابتسمنا لها وقلنا كنا نمرن انفسنا على الموت امام بوابة عشتار لم نكن ندرك انه كان معنا وحين التفتنا لنركض وجدنا انفسنا نبحث عن امنية خبأها احدنا.

من يعيد لنا ركضنا في حقول فرحنا.. السهر ونحن نطارد الحبيبات المفترضات في رؤوسنا هو الان هناك يتفرج علينا ونحن نلح بالسؤال ونلج حقولا جديدة من الاسئلة تقول انخدوانا تعالوا نتعلم من جديد كيف نخط السهر على جدران المعبد ونحن نصيح لامعابد هنا هو الذي يمنحنا انفاسنا ويكتب القصائد على وجوهنا المفزوعة والهاربة من مرايا ماحدث.

بلا امل عيوننا تغزل للامهات صورا جديدة تعلق على جدران صبرهن.

....

التعبيرية العميقة عند أحلام البياتي

لقد بيّنا في كتابنا (التعبير الأدبي) أنّ التعبيرية و رؤية الاشياء برؤية ذاتية خاصة و تعريف العالم تعريفا فرديا لها شكلان مميزان ، التعبيرية اللفظية و التعبيرية المفهومية ، فبينما تستعمل الأولى – اي التعبيرية اللفظية – لأجل ايصال اكبر قدر من الاحساس و البوح بواسطة الفردية و الذاتية التي يلوّن بها المؤلف تعابيره و الفاظه ، فانّ التعبيرية المفهومية العميقة اضافة الى ذلك

فانّه يعمل على اعطاء تعريف و فهم جديد للاشياء . و بينما تكون التعبيرية اللفظية شكل من اشكال الرمزية ، فانّ التعبيرية المفهومية العميقة هي توسيع للغة و الوعي بها . و في حين تكون التعبيرية اللفظية توظيفا للعلاقات الموجودة بين المعاني فانّ التعبيرية العميقة هي خلق لعلاقات جديدة.

نجد التعبيرية العميقة حاضرة في كتابات الشاعرة أحلام البياتي ، فانّها اضافة الى البوح و تعظيم طاقات اللغة بتعابيرها اللفظية و تراكيبها النصيّة ، فانّها تعمد دوما الى اعطاء فهم و معنى جديد للمفردة المركزية في نصوصها و المفردة العنوانية في غالب النصوص.

في نص جعلت المفردة المركزية و العنوانية في نهاية النص وهو أسلوب من تأجيل البوح ، و المتمثلة في مفردة (صرخة) ، فانّها أعطت تلك المفردة تعريفا شعريا و عمقا معنويا جديدا.

)تجمّعت \ حروف الاختناق \ والقهر \ زفَر بصدى \ هزّ أركان الجسد ... (صرخة)(

انّ حالة الالتقاط هذه للمعنى العميق للصرخة و تعريفها شعريا هو شكل من اشكال خلق العامل التعبيري ، وهو الكيان الجمالي العميق الذي يحاكيه النص ، وهذه تجربة تمميزية ، حيث أن اغلب الكتابات الشعرية تحاول ان تصف و تحاكي العوامل التعبيرية و الكيانات الجمالية العميقة ، اما ما حصل هنا فهو خلق للعامل التعبيرية و الكيان الجمالي و ابرازه . عملية الخلق هذه و التعبير عنه بنظام لغوي واضح و مألف حقّق نظام الابتكار اللغوي و الاضافة المعنوية ، مما يحقّق التعبيرية العميقة.

و بهذا الأسلوب التعبيري العميق ترسم احلام البياتي لوحة للوطن بفرديانتها و ذاتيتها

)إناء ازدحم بمن فيه فتناثر بأقصى بعد ....(الوطن)(

هذا التعبير وهذه الرؤية الخاصة التي تلبس لباس الفردية و تسقط على الخارج الوان الذاتية ، مع تقديم فهم و تصور خاص بالوطن يحقق التعبيرية العميق بصورتها النموذجية.

و أيضا نجد هذا الاسلوب و التعبيرية العميقة في تعريف شعري

للخيانة

)ثرثرة كلام، \ قلب معتم ،\ سلسلة علاقات.\ (خيانة)(

و كذلك تلتقط الشاعرة المعنى الشعري العميق و العامل التعبيري المحدث و المبتكر لتعريف الحق في قصيدتها

)دخان \ يتهيكل \ يرفع اصبعين \ علامة نصر . (الحق (

انّ هذه الاسلوبية المتميزة و السعي الشعري و التخيّلي لتعريف المفردات و اعطائها معنى جديد مبتكر ، و توظيف ذلك لأجل القضية و االبوح و ايصال التعبير الى اقصى درجات البوح ، يجعل هذه الكتابات في مصاف الكتابات التعبيرية العربية النموذجية ، التي تتجاوز الرمزية و التوظيف و تتجه نحو الابتكار المفهومي و صنعة المعنى الجديد.

التأريخ النصّيّ و الزخم التعبيري عند جواد زيني

بينما تعمد الرمزية المعهودة الى توظيف التأريخ الخارجي للمفردة و الاعتماد على ذلك التأريخ ، فانّ في القصيدة السردية يتحقّق للمفردات تاريخا نصّيا مبتكرا من قبل المؤلف و بفعل النص ، و بفعل هذا التأريخ النص يصبح للمفردات الوصفية في النص ثقلا تعبيريا غير مسبوق محققا لزخم تعبيري لا تمتلكه تلك المفردات خارج النص ، حيث الجمع بين الرمزية و التوصيلية في المفردة الواحدة . بعبارة أخرى بينما المفردات في النص عادة ما تكون توصيلية او رمزية بالاساس ، فانّ المفردات في السرد التعبيري و اللغة المتوهجة تجمع بينهما في وقت واحد ، وهذا من الاساليب الصعبة و المتقدمة للكتابة الشعرية.

التوهّج و اللغة القوية تحتاج الى تموّج تعبيري ، اي انّ النص و تراكيبيه تتموّج بين اللغة التوصيلية و اللغة الرمزية و بفعل هذا التموج تتراكم التواريخ و الزخم النصي للمفردات مما يحقّق التوهّج ، و ينتج عن هذا التموج التعبيري و ما يكون عنه من توهج و نظام رمزي-توصيلي احالات و دلالات غائبة و حاضرة في وقت واحد مقصودة او غر مقصودة واعية او غير واعية ، وهذا ما يحقق نظام غيابي متجلّ في النص يمثل المسكوت عنه فيه الا انه يمكن تتبعه و ادراكه و الشعور به من خلال وحدات النص الحاضرة.

سنتناول هنا تجربة الشاعر جواد زيني في قصائد نثر حقّقت درجات عالية من تجلّي التأريخ النصّي و الزخم الشعوري.

في قصيدة أوّل الهذي المنشورة في مجلة تجديد الادبية(9\5\2016)

نجد الصور الموضوعية للتوهّج بلغة متموجة تصنع تأريخا نصيّا و تنتج زخما تعبيريا للمفردات و ثقلا فكريا و ذهنيا جديدا لها.

)في أوّلِ رحلةِ امتطاء غمامةٍ من هذي شيخوختي المباغتة حدثَ الاصطدام بنورس غِرٍّ أغفل ربط حزام الأمان !...تداخلت عظامي الهشَّةُ وعظام النورس وها أجنحته عندي لكنّه فقد ريشَ ذيلِهِ إلا بعضَ زَغَب . أنا و هو ألآن كيانٌ واحدٌ نحلّقُ باتجاه واحد برؤيتين اثنتين هو مغامري عتمدُ حِسَّه الفطري وأنا أمحّص الخيارات المتاحة لتلك اللحظة الهاربة من بعض يقظة، ليقظة كاملة، مازال صراعنا قائما لاختيار بقعة افضل لهبوط آمن .كيفَ يريدُ هبوطاً امناً منزوعُ الذيل إلا من بعض زغب ؟!.....كانَ الإرتطامُ(.

تتميّز نصوص جواد زيني بالتركيز العالي على الفكرة ، و الدخول الفوري و المباغت في الرسالة و الخطاب الجوهري للنص ، وهذا يمثل شكلا من اشكال الكتابة المعاصرة البعيدة عن التشتيت و التطويل و الترهّل . و هنا يدخل المؤلف في عمق تجربته من دون مقدمات بحيث يفاجئنا الاصطدام و شخوص النص من نورس غرّ و شيخوخة مباغتة ، وهذه كلها اصوات متعددة في النص و مع عظام المؤلف و عظام الطير و الانا و الهو و اللحظة الهاربة من اليقظة و ارادة الهبوط الامن مع الارتطام ، هذه التقابلات و الكم الكبير من الارادات و الرغبات مع ما يقابلها من واقعيات و حالات ممانعة و ممتنعة ، تخلق نصّا بوليفونيا متعدد الاصوات ، و تخلق تأريخا نصيّا للشخوص الرئيسية في النص وهم (الرحلة ، و انا ، و النورس) و تخلق لغة متموجة تتناوب فيها التوصيلية و الرمزية ، و تخلق لغة قوة متوهّجة تجمع مفرداتها في وقت واحد بين التوصيل و الرمز.

و مع أنّ الرحلة الاولى كشخصية نصية قد تجلّت في النص بشكل محسوس و منطقي ، و بصدق عميق ، فانها أيضا اكتسبت بعدا نصيّا من خلال ذلك البوح ، و في الواقع لو قلنا أنّ ذلك هو غاية الكتابة الجميلة لكان حقّا ، وهو التعبير عن اللحظة الشعورية بأدق و أصدق تعبير و الذي يتجلّى بوضوح و من دون أيّ غموض يتعب القارئ و الذهن ، و الذي اضافة الى كشفه الحالة الانسانية في الكتابة فانّه يخلق مجالا معنويا و تعبيريا جديدا يوسّع طاقات اللغة و مفرداتها التعبيرية.

لقد كان الشاعر واضحا و واسعا في بيان رحلته الأولى بحيث يمكن أن نعدّ هذا البيان للتجربة الاولى التي عانها المؤلف بيانا تعبيريا يعطي للاشياء معنى آخر مختلفا ، هو أعمق و أوسع من الفهم العادي لها ، و بما يحقّق الصدمة و الابهار ، ليس من خلال المجاز العالي و التشظي التعبيري بل من خلال التأريخ النصّي و الزخم التعبيري للنص ، و يتجّلى ثقل التأريخ الذي صنعه النص و الزخم التعبيري له من خلال تجمّع كتل التجربة و المعاناة في نهاية الارتطام حيث ينتصر صوت التساؤلات و الترددات على صوت التسليم و المماشاة.

انّ التأريخ النصّي الذي يبتدعه خيال المؤلّف و الزخم التعبيري للنصّ الذي يوسّع المدارك باللغة و مفرداتها هو المجال الخصب و الساحة الواسعة التي تنتج لنا أدبنا عذبا و عميقا يجمع بين الوضوح و السلاسة و بين الابهار و الدهشة ، وهذه هي غايات الادب عموما و الشعر و قصيدة النثر خصوصا.

و في قصيدة اخرى بعنوان (باب السراب) المنشورة في مجلة تجديد في 2016\4\20

نجد ثقل التأريخ النصي و الزخم التعبيري حاضرا ايضا

)بابٌ بِلا صَريرْ، موصَدةٌ على أُفْقٍ غائمٍ حَيثُ اللّاشمس، يطرقها حالمٌ هاربٌ من جحيم اليقظةِ يراوحُ في كسرةٍ من يابسة على لجّةِ فَراغٍ مُحدقٍ بالطّفْوِ، ليس خلف الباب سوى الغياب....من يفتحُ باباً لطارقٍ لا يجيدُ عبورَ سِياج الوهم ؟(!!

و يحضر هنا أيضا التكثيف و التركيز و سرعة بيان الرسالة و الخطاب و الصدق و الوضوح من دون تشظي و لا تشتيت ، و من خلال التركيز على الحالة الشعورية و وصفها و انبعاثها من العمق و اطلالتها من الذات يحقق النص التعبيرية النموذجية ، و من خلال ما يتحقق لمفردات من زخم تعبيري و ثقل شعوري و قدرات و طاقات عالية في نقل الاحساس الذي يسابق الفهم يتحقق شكل من اشكال التعبيرية التجريدية.

تأريخ الباب في هذا النص يتصاعد باعتبارها شخصية نصيّة و تتكاثر انظمة العلاقات و توصيفاتها فهي بلا صرير و موصدة على أفق غائم حيث اللاشمس ، و يطرقها حالم هارب من جحيم اليقظة ، و ليس خلفها الا الغياب ، و ليس هناك من يفتح الباب .

انّ ما ذكرنا من شعر جواد زيني و غيره مثله يمكن ان نسميه بالشعر التعريفي ، و الذي يحاول ان يعطي للاشياء تعريفا شعوريا جديدا فبينما في (اول الهذي) قدم النص تعريفا شعوريا خاصا للرحلة الاولى و الارتطام ، فهنا في (باب السراب) يقدّم تعريفا شعوريا خاصا لباب من وهم و طارق واهم.

و في سردية تعبيرية نموذجية محققة للصورة النموذجية لقصيدة النثر المعاصرة يتجلّى التأريخ النصّي و الزخم التعبيري في قصيدة (ظمأ) المنشورة في مجلة تجديد في 11\3\2016

)أَلجَدْولُ الصَغير اعتادَ عبورَ قطعان الظباء بينَ ضفتّيه ،لم يكُن عميقاً ليثيرَ فيهّن الخوفَ . قاعةُ قريبةٌ من رقابهنَ، لكنَّهُ لا يطربُ لرنينِ أجراسهّن الراقص على عموده الفقري ، يُنصِتُ لنبضاتِ خافقِه حينَ تعبُرُ ظبيةٌ مع القطيع دون أن تبتلَّ ! إحدودبَ ظَهرُ الجدول ومازالَ يبحثُ عنها في سَقْفِه بينَ الغيوم يجمَعُ ريشَها المتهاوي بأحلامِه لوسادةِ نَومه الوثيرةِ . ما أشقى الجدول الظمآن(!

و كالعادة يدخل المؤلف في صلب القضية و الحكاية ، و يبدأ من حيث النهاية ، فالجدول في البداية هو الجدول الضمآن في النهاية ، هو الذي يرى كل هذا الفضاء و تلك الانغام و تلك

الاجواء الساحرة ، وهو الذي يدع الاشياء تجري حسب رغباتها و يتحمل كلّ المعاناة و النظرات ، و الحلم و البحث ، في جوّ من الصدق و العذوبة . و يحمّل المؤلف بصدقه المعهود و بسرده العذب و وصفه العالي جدوله تأريخا نصيا و زخما تعبيرا غير مسبوقا.

و يتجلّى التأريخ النصّي و الزخم التعبيري في قصيدة في منتهى العذوبة و البيان حيث (ربيع القذى) نترك للقارئ التأمل في ما اضفاه النص و المؤلف على وحداتها و مفرداتها من طاقات تعبيرية و البس شخصياتها تواريخ نصيّة و زخم شعوري باهر

)ربيع القذى(

) كلَّما فتَحْتُ عيَنَ القذى بكأسكَ تتسلّقُ أَجفاني حبَّةُ رَمْل . أَكتَنِزُ الكثيرَ من اللؤلؤ في أصدافي، يرُجُّ الكأسَ خُطَبٌ وشِعاراتٌ ومسيرُ خُطى الوَراء .مُخيفٌ الربيعُ * ألربيعُ لا يحتاجُ الهامشَ والمتْنُ خَراب(!

لقد نجح الشاعر بسرده العذب و وصفه الهادئ الرقيق و الدقيق تحقيق غايات اللغة المتوهّجة الجامعة بين البوح و الابهار بتواريخ نصيّة جليّة و زخم شعوري تعبيري للمفردات مؤثر ، و من الواضح أنّ في النصوص أبعادا ابداعية فنيّة و جمالية و انساقا تعبيرية كثيرة الا أننا و كما هو معروف نتناول و نركز على جانب واحد لأنّا وجدنا أنّ هذا هو الاسلوب هو الامثل لأجل تطوير النظرية الأدبية و تعميق فكرتنا عن أسلوب المؤلف و الظاهرة الأدبية.

فنّ التطعيم في القصيدة المعاصرة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس

النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في المفردات النصية.

هنا ثلاثة نماذج للتطعيم القاموسي متمثلة بثلاث قصائد نثر : قصيدة (اوطان حافية)بقلم فريد غانم يطغى على النصّ التطعيم بالمفردات السريالية و الثقافية ، و (نبيذُ الحروبِ الغائمة) بقلم كريم عبد الله يطغى عليها التطعيم باللمفردات اليومية و الحياتية ، و قصيدة (زمن الصفر) بقلم صادم غازي يطغى عليها التطعيم بالمفردات الاغترابية و التعبيرية الذاتية.

أوطانٌ حافِية

فريد غانم

فوقَ الأرصفةِ المرصوفةِ بالنّعال والغبارِ المحروق، في الزّحام المزدحمِ بالوَحدة والضّياع والسُّخام، ما يزالُ الملكُ يتبخترُ عاريًا.

وها هو يأتي بعُرْيِهِ المنسوجِ من الحرير والدّيباجِ والقُطنِ السّماويّ وريشِ النّعام، يأتي من جبالِ الثّلجِ والقسوةِ النّاصعة، من المروجِ المزروعةِ بالخيولِ اللانهائية، من البحارِ التي ما زالت تلعق شفةَ الأرض، من المراكبِ التي تتمسّك بفساتينِ الرّيح يأتي. من الأتربة المشبعةِ بالمعادنِ ورُفاتِ العيون البرّاقة، من عظامِ الموتى والأسنان المنخورة، من لهبِ البراكين المرجأة، من حبرِ الآلهةِ المهدورِ على دخان المصانع، من دفاتر الأنبياءِ التي مزّقها الأولياءُ بخناجرِهم. من اصطكاك الصوّان بالصوّان يأتي. من عرقِ العبيدِ والمحاريثِ اليدويّة، من الأرديّة الكُحليّة، من عاج الفيلةِ

وقرنِ الكركدنِّ وحساءِ السّلاحف قليلة الكلامِ يأتي. ويأتي من دموعِ الحيتان الصّغيرة، من حدائق الكافيار الرّضيع، والجزمات المصنوعة من غُرّةِ نمرٍ سيبيريّ، ومن أجداثِ غابات الأمازون.

وما زالَ يأتي من الخزائن المصنوعة من لحمِ الفقراء، من الألعابِ النّاريّة التي تتفجّرُ من دموعِ الثّكالى، من الحكاياتِ التي تتناسلُ على الأنصالِ وثغور القادفات، يأتي بعُرْيِهِ الكاملِ المكسوّ بالعُري الكاملِ، ويمشي فوق الأرصفةِ المرصوفةِ بالعمى والعتم.

يأتي بأقنعةٍ مجدولةٍ بالوهم الملوّن بألوان الجهل السَّبعين، يدوسُ على دُميةٍ فقدَت طفلَها وجديلةٍ فقدَت نسيمَها، ويمشي وسط الزّحامِ الخاوي، فتصفّق له محاصيلُ الرّاحاتِ الفارغة فوقَ ما تبقّى من ساحات الأوطانِ الحافية.

نلاحظ الحضور القوي و المركزي لمفردات مباينة للقاموس النصي (القطن الساموي ، جبال الثلج ، الخيول اللانهائية ، ، حبر الالهة ، دفاتر الانبياء ، قرن الكركدن ، الكافيار الرضيع ، نمر سيبيري ، غابات الامازون ، الاوطان الحافية) فنجد هنا مفردات فوقية و سريالية و ثقافية وُظفت في النص و اعطت زخما دلاليا وجه البعد الدلالي لمفردات النص ككل.

نبيذُ الحروبِ الغائمة

كريم عبد الله

أسكريني حدَّ التماهي في نبيذِكِ الطافح رعشةً تتجمّهرُ حولَ زوارقِ الوحشةِ ..../ وتسرّبي منْ حكاياتِ الحروبِ الغائمةِ التي عكّرتْ قدومَ أفراحنا ..../ عمّدي مدنَ الشمسِ ببقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ..../ وطهّري الشوارعَ الهاربةِ منَ (الهاوناتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول !.........

للآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ....../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ..../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً.............................

ما لوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلّاطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بالسيوفِ ..../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ للأمس ..../ و مصيرنا معلّقٌ كـ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذولاً شاهداً كيفَ تتساقطُ الخيبات! ....

وحدكِ منسيّةٌ وأيد كثيرة تتزاحمُ على أبوابكِ تحشُّ عرائشَ العنبِ مِنْ على غيماتكِ ..../ و القلنسوات الصدئة عادتْ تنزرعُ مِنْ جديدٍ تنطبعُ في لغةِ الخراب ..../ وأنتِ تمطرينَ تنهداتٍ تلهثُ مرعوبةً في هذا المدى المزكومَ بصهيلِ الحرائق! ....

حاصرتْ حدقاتكِ الهاوية وغرقتْ بالدموعِ حتى القناطر البعيدة ..../كلٌّ يدلو دلوهُ يرسمُ أقاليماً مطعونةً في خاصرةِ عرشكِ ..../ والقرابين تنتظمُ متراصةً تنتظرُ دورها في الطبِّ العدلي مكتومة الرغبات!.....................................

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (العاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة.

الزمن صفر

صدام غازي

عند أول الشفق . حين جلست الشمس خلف تلك التلة , تمشط شعرها . لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم.

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهرالخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر.

فنجد حضورا لمفردات خاصة و ذاتية مغايرة و مجانبة للقاموس النصي مثل (التقينا في الزمن صفر ، اعمى يلبس نظارة سوداء ، القمر النحاسي ، صرة خيبة الامل ، قوت ذكرياتنا ، اهل

التناسخ ، زمن خيانتي ، الزمن الصفري ، ظهر الخفافيش ، التوقيت صفر) . تلك المفردات التي تمتاز بالاغترابية و بالذاتية التعبيرية كانت محورية و وجهت دلالات النص بعيدا عن حقول قاموسه النصي.

الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله

إنّ وطأة الأحداث و ما تمرّ به شعوب الأرض عموما و العربية و الاسلامية خصوصا ، لا يترك مجالا للكتابة الرومانسية و الذاتية ، بل يدفع و بشكل واع و غيرواع نحو تصوير المأساة و ندب الواقع المرّ لهذا العالم الأعمى . و بخلاف الواقعية القديمة التي ازدهرت في القرن التاسع عشر المعتمدة على محاكاة الطبيعة و التصوير المطابق للخارج ، فإنّ تناول الواقع و المأساة الخارجية في الكتابات المعاصرة إنّما يعتمد التصوير التعبيري و طرح الموضوعات بصبغة ذاتية و داخلية (1) ، وهذا جمع فذّ و متقدّم بين الواقعية بتناول الخارج و الموضوعي و التعبيرية بطرح الموضوعي بصيغ و اشكال داخلية و ذاتية . و من هنا صح أن نسمّي الكتابة الجديدة التي تناول الواقع بأنها واقعية جديدة لإختلافها تقنيا عن الواقعية القديمة و صحّ أيضا أن نصفها بالواقعية التعبيرية لهذا المزج بين ما هو ذاتي و ما هو موضوعي.

لقد أشرنا في مناسبات كثير و في مواضع عدّة من كتابنا (التعبير الأدبية)(2) أنّ الكتابة ذات الملامح الإنتمائية و المرتبطة بالواقع و الخارج تمثل شكلا من أشكال الأدب الرسالي . و أنّ هذه النصوص الرسالية و بمحافظتها على المستوى الفني العالي الذي وصلته الكتابة المعاصرة

و ما صاحبها من تغيّر في الوعي تجاه اللغة عموما و الكتابة خصوصا و الأدب بشكل أخصّ ، تحقّق أدبا رفيعا عذبا يضرب بعيدا في جهات عدّة أهمها تجاوز اخفاقات الحداثة و عزلة الأدب عن الناس ، بالأقتراب منهم و الكتابة بلغة قريبة بعيدة عن التحليق و التحصينات الرمزية العالية ، و من جهة أخرى أنّها تقدّم أدبا عذبا مبهرا و بنكهة عالمية يمثّل المرحلة و يواكب عصر العوالمة و تداخل الثقافات و من جهة ثالثة مهمّة أنّها في الشعر خاصة تقدّم نموذجا عالميا لقصيدة النثر ، يعتمد النثروشعرية (3) و البناء الجمالي المتواصل بكتابة شعر سردي على شكل المقطوعة النثرية بعيدا عن التحسينات الشكلية المعتادة للشعر ، و إنّما الاعتماد الكلي على توهّج اللغة و عمق نفوذها و موسيقها الداخلية و عذوبتها الظاهرة.

كريم عبد الله ، الحائز على جائزة القصيدة الجديدة السنوية لعام 2016 (4) ، يكتب نصوصا تتسم بالرسالية و تحافظ على الفنيّة و الشروط المطلوبة لكتابة قصيدة النثر ، ببناء جملي متواصل و سردية تعبيرية (5) ظاهرة و نثروشعرية جليّة . فالهمّ الوطني و الانساني حاضر دوما في كتابات كريم عبد الله ، كما أنّ الهمّ الأدبي و الجمالي حاضر أيضا بكتابة النص المواكب للقصيدة العالمية المعاصرة ، و تحضر أيضا تلك العناصر المميزة للسرد التعبيري.

لقد تناولنا كثيرا من هذه المظاهر و المضامين الرسالية و الفنية و الجمالية في كتايات كريم عبد الله في كتابنا (التعبير الأدبي) و في غيره لأهمية هذا الشاعر ، هنا سنعمد الى بحث أسلوبي في تجلّ تلك المظاهر الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله ، و بالضبط نظام و حالة المزج بين ما هو واقعي و ما هو تعبيري في الوحدات الكلامية من النصوص ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (6) أن الواقعية الجديدة في الشعر ، لها أشكال منها النص البسيط كما عند أنور غني و منها القصيدة السريالية كما عند فريد غانم و منها السرد التعبيري كما عند كريم عبد الله ، و أشرنا هناك أنّ الجامع لذلك هو اللغة المتموجة التي تتنقل بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي.

و من المهمّ الأشارة هنا أنّ تلك التصنيفات و التسميات التي نعتمدها إنما هي وليدة الحاجة و الضرورة لأجل مواكبة النص المعاصر و القصيدة المعاصرة ، حيث أنّا في كتبتنا و بحثنا – و كما يعلم الكثيرون – نتجه من النص الى النظرية و ليس العكس كما يفعل البعض بالنزول من النظرية الى النص بأحكأم مسبقّة و ممارسة وصاية فنية و جمالية ، لأنّ وظيفة النقد و البحث الأدبي هي متابعة النص و ملاحقته و النظر اليه كظاهرة انسانية بتجرد و بحريّة من دون اسقاطات و لا تكلفات ، وهذا ما نسميه النقد الصادق الذي لا يرى في النص الا ما فيه و لا يحاول أبدا تطبيق نظرية جاهرة على النص كما في المدارس البنوية و ما بعدها من تفكيكية و أسلوبية و التي لا يمكنها الصمود أمام سعة تجربة و ثراء القصيدة المعاصرة ، بل لا بدّ من اعتماد نقد منفتح و حرّ و مرن و أمين و مؤمن بالنص ، يضعه في المقدمة ليس فقط باعتباره مادة بحث فقط بل باعتباره منجماً للعطاء و الاضافة مع اعتماد السهولة و الوضح في الافكار و التعابير . وهذا ما يمكن أن نصفه (بمابعد الأسلوبية) في النقد و البحث الأدبي .هنا سنتناول مقاطع من مجموعة قصائد للشاعر كريم عبد الله نشير فيها الى ملامح الواقعية التعبيرية (الواقعية الجديدة) في الشعر كنماذج أسلوبية و أشكال كتابية . و هذه القصائد كلّها منشورة في مجلة تجديد الأدبية المكرّسة بالكامل لقصيدة النثر السردية الأفقية. (7)

من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن.

في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

)شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح يسرقُ الأمانَ لا

يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../ كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طويييييييل(..

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرج للشمس السوداء وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و واقعية) وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيغفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ.

و تحضر الواقعية التعبيرية بصور الحزن و الأسى و الخواء و الخراب في قصيدة (قيامةُ الأدغالِ المرتجفة

) تفقّدَ أضلاعَ أيامهِ ../ كانَ ضلعٌ أعوج يتمطّى ../ تركَ القفص مهجوراً ../ بلا جدوى .... غاباته الغارقة بأسى الشفق ../ أمطرتْ بعشراتِ الحكايات ../ فشبَّ في النهاراتِ حريق ../ .... / لكنَّ مساحات الندم ../ إفترشتْ لوعةَ القنوط ...

المواعيدُ على غيمةِ الرحيل .../ التذاكر مسرقةٌ في كفِّ العطش .. حقولُ القمحِ فوقَ الصدرِ تحلمُ بنيّسان ـ المناجلُ جرّحتْ أخاديدَ جوعِ الينابيع ... على هاويةِ الحزنِ الساكت ../ شربوا الملذّات بكأسِ التشفّي(...

و هنا أيضا و بسرد تعبيري و نثروشعرية ظاهرة و لغة متموجة تتنقل بين الواقعي و الخيالي و التوصيلي و الرمزي ، يوثق لنا كريم عبد الله الواقع المر و الخارج الموضوعي السقيم ، فالقاموس اللفظي لهذا االمقطع – وحده فقط – ينقل القارئ الى الحقول المعنوية المرتبطة بالخواء و الخراب و الحزن و الأسى ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (7) أنّ القاموس النصي يمكن أن يوظف كمعادل تعبيري (9) دون الحاجة الى التراكيب الجملية المعنوية ، بمعنى عدم انحصار التعبير بالجمل المفيدة بل ان مزاج النص و فضاؤه العالم و العالم الذي سيعيش فيه القارئ يعتمد كثيرا على قاموس الألفاظ التي يختارها المؤلف ، و أنّ من خلال العلاقة بين القاموس النصي و معاني الجمل و رسالة النص يمكن استخراج عدد من اشكال الانظمة التعبيرية المركبة و المعقد و التي تؤثر في وعي القارئ وهذا ما سنتناوله في مقالات قادمة ان شاء الله.

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار عيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار.

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

)الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرَتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيٍّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها مركونة الى أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ(.

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ ، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ

افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات(

انّ كريم عبد الله هنا كشف عن قدرة تعبيرية مهولة ، حيث انه لم يترك اية امكانية للغة الا و وظفها لأجل بيان رسالته ، فالالفاظ مختارة بشكل يمكن من القول ان الشاعر كان يعيش اللحظة الشعرية الغارقة التي تفيض بالتعابير ، فما من مفردة الا وهي معبأة بالألم و معبرة عن الخواء و العمى باكبر قدر من طاقاتها بحيث انه لا يمكن أداء تلك المعاني بغير تلك الالفاظ . كما انّه قدّم هنا مقطوعة تعبيرية لم تدع شيئا ذكرته الى و وجهته توجيها ذاتيها و تطرفت في وصفه و بالغت في نعته و حاله وهذه من معالم التعبيرية الحقّة ، و لو أنّا اردنا تقديم نموذج للتعبيرية في الشعر فانّ هذا سيكون أحدها ليس على مستوى الشعر العربي بل العربي أيضا.

كما أنّ هنا أساوبا آخر استخدمه المؤلف وهو تعدد الاصوات . حيث نجد تعدد الرؤى واضحا ، و لكريم عبد الله قصائد بوليفونية متعدد الاصوات كثيرة (10) . و نجد الرؤى و الاصوات المتعددة المحققة للبوليفونية

الصوت الاول : الحظوظ الشعثاء : (((الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ،) فالتحريك و النقل افعال فاعلة تعبر عن تبئر خارجي و محايد للمؤلف و يتجلى صت الفاعل.

الصوت الثاني : المنشار : (خَبَرَتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ،) فحاذق و مقتنص للمغانم و مبتسم كلها تعبر عن جهة و رؤية الفاعل و الشخصية النصية و ليس المؤلف بالطبع.

الصوت الثالث : النحس : (ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ) فالنحس يذرق مبتهجا و يحلم ان يكون متأقنا مرفوع الرمح ، وهذه كلها من بؤرة الشخص الثالث الذي لا يتدخل و يحايد بينما عبارة (

تعلوه فضيحة الدسائس) هي من انطباع و رؤية المؤلف . و هكذا في باقي النص . و من الواضح أن البوليفونية و تعدد الاصوات و الذي هو من سمات الرواية اساسا ، غالبا ما يكن في الشعر ملتصقا بالرسالة و الانتماء و بيان الواقع و اداة تعبيرية للتعبير عن الخارج و الموضوعي و يختلف جدا عن التعبيري الغنائي و الرمانسي الغارق في الذاتية.

1- https://en.wikipedia.org/wiki/Literary_realism

2- أنور الموسوي التعبير الأدبي الجزء الاول و الثاني https://ar.scribd.com/user/292534301/Dr-Anwer-Ghani

3- النثرشعرية تعني تكامل النص شعرا و نثرا ، بأن تكتب القصيدة بشكل النثر و بتقنيات النثر من بناء جملي متواصل و جمل و فقرات و فوارز و نقاط و من هذا النثر ينبثق الشعر بالتوهج و الإيحاء و التصوير و الخيالي و السرد التعبيري و النثروشعرية من مقومات قصيدة النثر العالمية . لمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search/label/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1%D9%88%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9

4- جائزة القصيدة الجديدة هي جائزة سنوية تمنحها مؤسسة تجديد الأدبية عن قصيدة النثر السردية الأفقية ، و كانت جائزة السنة الاولى عام 2015 للشاعر الفلسطيني فريد غانم و جائزة هذه السنة للشاعر كريم عبد الله ، و أهمّ مميزات الجائز اضافة الى أمور اعتبارية كثيرة أنّها تشتمل على كتاب نقدي عن تجربة الشاعر . لمزيد من القراءة https://tajdedliteraryinstitute.wordpress.com/2016/04/22/جوائز-مؤسسة-تجديد/

5- السردية التعبيرية هي كتابة النص بلغة و اسلوب سردي لكن ليس بقصد الحكاية و القص و محاكاة الموضوعي و إنّما بقصد الرمزية و الايحاء و التوهّج و التأثير ، بسرد ممانع للسرد يخلو من الحبكة و يكسر الحدثية و يمنع مركزية الشخوص السردية . و السردية التعبيرية أهم أدوات قصيدة النثر التي يكتبها شعراء مجموعة تجديد الأدبية .للمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF%D9%8A%D8%A9+%

D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%A9

6- أنور غني الموسوي ؛ الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرٍ ما بعدَ الحداثة (قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا) http://aladebalarabai.blogspot.com/2016/06/blog-post_8.html

7- مجلة تجديد ؛ كتّاب المجلة : كريم عبد الله https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/كريم-عبد-الله/

8- القاموس النصي في قصيدة (اميرة من ضوء) للشاعر شلال عنوز بوصفه معادلا تعبيريا-http://anwerganiblog.blogspot.com/2016/05/blog-post_9.html

9- المعادلات التعبيرية هي الانظمة النصيّة من مواد و اساليب التي يستخدمهتا المرلف للكشف و التعبير عن العوامل التعبيرية اي الانظمة الجمالية العمليقة لمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D9%84%D8%A7%D8%AA

10- البوليفونية هي تعدد الرؤى و الاصوات في النص بحيث يكون المؤلف محايدا و يتكلم من يؤرة الشخص الثالث كما في الرواية احيانا لمزيد من القراءة http://aladebalarabai.blogspot.com/search/label/البوليفونية

الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرٍ ما بعدَ الحدااتة ، قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا .

في خِضمِّ كلِّ هذا الزَّخم المعرفِيّ والضَّغط المادّيِّ والسَّطوة العلميَّة والتَّداخل الثَّقافِيّ في عصر العولمة، ما عاد كافيًا ولا مُستساغًا الاعتماد على المجاز والاستعارة كمركزٍ للصُّورة الشِّعريَّة، واتَّخذ النَّصُّ الشِّعريُّ منحىً جديدًا ومميّزًا بتوظيف الصُّورة الواقعيَّة البعيدة عن المجاز المحلّق والاستعارة الشَّاعرية الحالمة.

إنَّ القصيدةَ العالميَّة المعاصرة، بقدر محافظتها على الإبهار والإدهاش، فإنَّها تُحقّق ذلك من خلال توظيف تعبيريٍّ وأسلوبي للُغة واقعيّة، تحملُ في جوفها الصَّدمة والإيحاء. إنَّه أُسلوبُ الجَمع بين واقعية الصُّورة وعُمق الإيحاء ولا تناهيه. هذا النِّظام التَّعبيريُّ التَّوهّجيُّ الجامع بين تناهي الصُّورة وبين لا تناهي الإيحاء، يختلف تمامًا عن الشَّكل المعهود، بل يعاكسُهُ حيث إنّ المجاز والاستعارةَ والتشظّي التَّركيبيَّ يحقّق لاتناهيًا صُوريًّا مع تناهٍ في الإيحاء، وهذا معروفٌ للجميع. ومن هنا تمثّل هذا الظاهرة التَّوهُّجيَّةُ أو ما نُسمِّيه أدب (الواقعيّة الجديدة) شكلًا مُتميِّزًا ومختلفًا عن السَّائد من الكتابات الشِّعريَّة المعتمِدةِ على الاستعارة المحلِّقة والمجاز العالي.

ما عادت القصيدةُ المعاصرة تستسيغُ اللُّغةَ المحلِّقةَ ولا المجاز العالي، بسبب وطأةِ الزَّمن والأحداث التي تضربُ عميقًا في نفس الإنسان وسط كمٍّ هائلٍ من التَّحكُّم والتَّسلُّط العلمي والسِّياسي والاقتصادي، مما يُحتِّم ظهور أدبٍ واقعيٍّ في موضوعاته وتعبيراته. إنَّه زمنُ الواقعية الجديدة، وهو ما يميّز قصيدةَ نثرِ ما بعد الحداثة.

للواقعيّةِ الجديدة صُوَرٌ وأشكال، منها التَّعبير العميق البسيط كما في كتابات أنور غني ومنها السَّرديّةُ التَّعبيريّةُ كما عند كريم عبد الله، ومن صُوَرها هو السِّرياليَّة الواقعيَّة كما عند فريد غانم. والجامع لكل تلك الأساليب هو اللُّغة المتموِّجةُ التي تجمع بين التَّشويق والعذوبة والإبهار وسعة الدلالة.

في قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم ("حرب" ؛ فريد غانم ؛ مجلة تجديد)، تبرز ملامحُ قصيدة نثرِ ما بعد الحداثة بالشَّاعرية الواقعية، واللّغة المتموِّجة وسرياليَّة موظَّفة لأجل خلق النِّظام الشِّعري من الوحدات التَّعبيريّة الواقعية، بما يُحقِّقُ شاعريَّةً واقعيّةً في أحد أساليبها. تتحقَّقُ اللُّغة المتموِّجةُ في السِّرياليّة الواقعيَّة من خلال الجَمع بين ذوات واقعيَّة ويوميَّةٍ في نظامٍ سرياليٍّ حالمٍ مُوظَّفٍ لأجل الإيحاء والتَّعبير، حيث إنّ القارئ يتنقلُ من وحدة واقعيَّةٍ توصيليَّةٍ إلى وحدة خياليَّةٍ تعبيريَّةٍ، فتكون القراءة موحيةً، يتنقل الذهن فيها بين الواقعيَّةِ والخياليَّة. إنّ المجاز الذي تشتمل

عليه السِّريالية الواقعية واللُّغة المتموِّجة بشكل عام يختلف عن المجاز الصُّوَريِّ المحلِّق للاختلاف في الوظيفة. فبينما المجاز المعهود يُصار إليه لأجل بيان خصائص الذَّات والمعنى المشبَّه، فإنّ وظيفة المجاز التَّعبيريّ في اللُّغة المتموِّجة هو لأجل تعظيم طاقات اللُّغة والإيحاء إلى الفكرة العميقة دون النظر إلى والتوقُّف كثيرًا عند ما صار إليه نظام التَّشبيه، وهو استخدامٌ متطوِّرٌ للمجاز يعطيهِ صبغةً واقعيَّةً رغم خياليَّتِه، بينما لا تتوفَّرُ هذه الواقعيَّةُ في المجاز المعهود.

في مقطعٍ مُتموِّجٍ توصيليٍّ يتبادل الخيالُ مع الواقعيَّة في نظامٍ سرياليّ:

"يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ".

يمكن ملاحظة ثلاثةَ مقاطعَ في هذه العبارة: (يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأَسوَدِ) وهي صورة واقعية، ثمّ (يطيرُ بياضُها من رأسي) وهي صورة خياليَّة، ثمّ (كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ) وهي مجاز قريب يقترب من الواقعيَّة. فلدينا نظامٌ سرياليٌّ مُركَّبٌ من ثلاثيَّةٍ تعبيريَّة: (واقعية — خيالية — واقعية)

هذا النِّظام من التَّعبير هو شكلٌ من أشكال الوحدات الأساسيَّة للُّغة المتموِّجة.

في نظام آخر تموُّجيٌّ، لكنَّه رمزيٌّ:

"صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع."

نجد عبارةً خياليَّةً (صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في) ثمّ عبارةً مجازيَّةً قريبة من الواقعيَّة (الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ) ثمَّ عبارةً مجازيَّةً قريبةً من الواقعية (وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع)، فيتكون لدينا نظامٌ ثُلاثيٌّ أيضًا لكن بالشكل التالي: (واقعيّة — خياليّة — خياليّة).

وهذا شكلٌ آخر للُّغة المتموِّجة. وهناك أشكالٌ أخرة لها نواتها في التّبادل بين الواقعيّ والخياليّ والرَّمزيّ التّوصيلي.

من خلال هذين المقطعّيْن، نلاحظ أنّ التَّموّجَ التّعبيريَّ تحقَّقَ على مستويَيْن: مستوى العبارات بتناوُبِ التَّوصيليَّة والرَّمزيّة، ومستوى الجُمل الجزئيَّة داخل كُلِّ عبارة بتناوُبِ الخيال والواقعيّة.

هذا التَّموُّجُ التَّعبيريُّ، إضافةً إلى عذوبته وإبهاره، وبيانه وكشفه عن المقصود بطريق قريب من دون إغلاق أو إبهام، فإنّه يحقّقُ أحد أهمّ أنطمة الشّعر في قصيدة النَّثرِ، ألا وهو التَّوهُّج وبكفاءة عالية. ومن هُنا يمكن أن نلاحظَ أنّ التَّموُّجَ التَّعبيريَّ الذي حققّتْهُ الشَّاعريَّةُ الواقعيّة هو أحد تقنيَّات قصيدة ما بعد الحداثة، لإحداث التَّوهُّج في المفردات وتعظيم طاقات اللُّغة. وهكذا نجد هذا الأسلوبَ حاضرًا في باقي فقرات القصيدة التي نترك للقارئ متعةَ تتبُّعِ تلك الأنظمة السِّرياليّة واللُّغة المتموّجِة والشَّاعرية الواقعية في قصيدة "حرب" لفريد غانم، باعتبارها نموذجًا لقصيدة ما بعد الحداثة.

حَرْبٌ//

بقلم فريد غانم

****

يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ؛

صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع. صدأٌ يتعمشَقُ على أشجارِ حَديقةٍ راحَت تُرخي شَعْرَها وتدلقُ أصباغَها وتبيعُ ماءَها وهواءَها على قارعةِ الطّريق. شتلَةُ نعناعٍ تسيلُ لُعابًا أخضرَ في البالوعةِ. جِمَالٌ تحمِلُ ماءً ومِلْحًا وحماسةً قبليَّةً وتنفُقُ في آخر الصّحراء، من شدَّةِ العطَشِ والجَعير. حُزَمُ أوراقِ النّقدِ المقدّسةِ تصعدُ بلا رائحةٍ نحوَ الحَلَقةِ الديجيتاليّة، في لولَبةٍ عمرُها في عُمْرِ خنجرِ قابيل. ملائكةٌ يوزّعونَ الرَّسائلَ في سوقِ البُورصا. وحِمَارٌ لا مُبَالٍ ينهشُ كُتُبَ التّاريخِ التي يحملُها، منذُ جفَّ الطّوفانُ، فوقَ رَسْمِ الصَّليب.

ثمَّ، فيما يواصلُ النّهْرُ الجُحُودَ ونسيانَ الظِّلالِ الّتي مرَّتْ بِهِ، ويضَعُ الصَّدَأُ لمستَهُ الأخيرةَ على خارطةِ العَودَةِ إلى العَدَمِ، يخرجُ طفلٌ من جِلدِهِ المحروقِ ويلملمُ بسمتَهُ التي وقعَت سهْوًا تحت الأحذيةِ المستعجلةِ في آخرِ حربٍ. فتحطُّ الحمامةُ المبرقشةُ وتبِيضُ في ماسورةِ مدفَعٍ معطُوب.

ثمَّ تفيقُ الحربُ، مرَّةً أخرى.

القاموس النصي في قصيدة (أميرة من ضوء) للشاعر شلال عنوز بوصفه معادلا تعبيريا.

خلاصة البحث

انّ القصيدة و بواسطة وحداتها الكتابية التركيبية من اسنادات و جمل و فقرات لها تأثير في توجيه مجال المعنى وصناعة طبيعة المزاج العام للنص و رسالته . و لقد أجريت هذه الدراسة على قصيدة (أميرة من ضوء) للشاعرالعراقي شلال عنوز ، لأجل بيان مدى قدرة القاموس النصي في تحقيق تلك الغايات . و لقد بينت الدراسة ان للقاموس النصي تاثيرا كبيرا في تجلي و تحقق انظمة تعبيرية مهمة في النص الشعري و اهمها المزاج العام و الفضاء العام . و انّ القاموس النصي يلعب دورا مهما في مجال المعنى الذي يتجلى في النص . له دور في تحقيق و بيان الرسالة في النص من خلال الصيغ الفعلية و من خلال مجال الرسالة المعنوي . ان هذه الدراسة ببيانها انّ القاموس النصي معادل تعبيري مؤثر فانّ اهميتها تكمن في انها تكشف عن اداة تعبيرية غير تركيبية اي انها لا تعتمد الافادة الجملية ، و هذا فهم و تطور في التعبير الادبي و في القراءة.

المقدمة

النص دوما يشتمل على رسالة و يتحدث عن قضية و مهما كان النص موغلا في التجريد او حاول المؤلف الابتعاد عن الافصاح فان النص و بفعل غاية التجلي فانه سيحتوي على عناصر تدلّ على تلك الرسالة و على تلك القضية ،و من تلك العناصر الكاشفة عن رسالة النص و قضيته هو القاموس النصي اي قاموس المفردات في النص.

ان لكل نص مزاجا و فضاء و مجالا معنويا و تلك الجهات و خصوصا المجال المعنوي تتجلي في احدى صورها بقاموس المفردات في النص . القاموس النصي كمعادل تعبيري و المجال المعنوي كمعامل تعبير هما وجهان لنظام واحد متكفل بخلق الجو العام و المزاج العام للنص و الفضاء الذي يبحر فيه القارئ و يعيش اثناء عملية القراءة.

اهداف البحث

هذه الدراسة اعدت لأجل بيان قدرة و كفاءة القاموس النصي كاداة تعبيرية و معادل تعبيري تتجلى بواسطته و من خلاله ثلاثة انظمة تعبيرية الاول مجال المعنى (و هو وحدة تعبيرية قبلية عميقة من نظام اللغة و احدى صور تجليها في النص وهي عامل تعبيري)

الثاني رسالة النص (وهو وحدة تعبيرية تأليفية من نظام التأليف و احدى صور تجلي المؤلف في النص وهي عامل تعبيري)

الثالث فضاء النص و مزاجه العام(وهو وحدة تعبيرية نصية و احدى صور تجلي النص و هي معادل تعبيري)

فريضة الدراسة تفترض ان لقاموس المفردات تأثيرا في خلق كل تلك الانظمة التعبيرية و انّ الامر ليس مقتصرا على التركيب . فاختيار الالفاظ بالقدر الذي يكون من جهة المؤلف فانّه ايضا

يكون بفعل النص من خلال رسالته و تناسق فضاءه و مزاجه و بفعل اللغة من خلال انثيالاتها و عناصر مجالها.

مادة البحث

البحث أجري على قصيدة للشاعر العراقي شلال عنوز عنوانها (أميرة من ضوء)

القصيدة

*

أميرة من ضوء

شلال عنوز

أيّتها الممهورة بسناء النّدى

الرّاقصة كما فراشات الزيزفون

دعينا نحلّق في فضاءات الحلم

نكردس كلّ أمانينا

في موانئ الغناء

فمازالت الأرصفة

تلمّ رقص الخطى

تعانق حنوّ هسيس الخزامى

وعبق شفيف الهمس

على أوتار عزف القلوب

دعينا نتوسّد

شطآن اجتياحات الرّبيع

نلثم دفق النّسيم

عند بوّابات احتدام الشّروق

نمسّد انثيالات أحلامنا

على ضفائر موج البحر

نبعث للعاشقين

كركرات الماء

في صباحات الانبهار

دعينا نغنّي

فما زال لحن التراتيل

يبشّر بيوم ماطر بالقُبل

خذيني خبزا ...ساقية ...هديل يمام

لأملك نغماً يتهجّد

في ناي قصائدي

فقد مللت الحبوَ

في الدروب الأفعوانات

أشعلي قنديلك المعلّق

في ركن الرّوح

لتنهمر على شُرفات بوّاباتنا

زخّات عسل الدفء

وتعلن مدائن العشق

انطلاق العناق

دعيني أكتبك لحناً ...قصيدة

لتلتحفيني حناناً

يورق بالتوق

لا تقولي صبّاً أنت ؟

أنا كلّ يوم يوغل بي

اضطهاد الحنين

فأفتح لك قلاع مدائني

لتتسلطنين في أفيائها

أميرة من ضوء

*

طريقة البحث

البحث اجري وفق الية الاستقراء ، و التجريب

الاستقراء كان من خلال تتبع مدى تأثير المفردات التي تفترض النظرية تحقيقها للغايات الثلاث المذكورة (مجال المعنى و رسالة النص و فضاء النص و مزاجه)) ككتل لفظية معنوية خارجية و و النتائج حققت بالتجريب العملي من خلال تبين ثقل تلك الالفاظ في النص أي موضعها الكتابي. .

و القاموس النصي هنا هو مجموعة الالفاظ المركزية التي كوّنت الوحدات الكتابية . و مجال المعنى كمعادل تعبيري هو المجال المعنوي الذي ينقل النص القارئ اليه اثناء القراءة . اما رسالة النص و مزاجه العام فامور فامور عرفية واضحة.

المقارنة ستكون بين ما يتحقق من تلك المظاهر التعبيرية الثلاث (مجال المعنى و رسالة النص و مزاجه العام) بواسطة النص كوحدة كتابية و بين تحققها بواسطة القاموس النصي.

من الواضح ان مجال النص ينتمي الى معاني الذات و الحب و المثال و تماهي الذات فيه ، و من الواضح انّ رسالة النصّ رسالة نداء و تقرّب و قصد للمثال و ان المزاج العام يتسم بالبوح و الاحتفاء و البهجة و السؤال و الانبهار و التعلّق بالمثال و الذوبان في المحبوب.

القاموس النصي للقصيدة

)الممهورة \ بسناء \ النّدى \ الرّاقصة \ فراشات \ الزيزفون \ دعينا \ نحلّق \ فضاءات \ الحلم \ نكردس \ أمانينا \ الغناء \ رقص \ الخطى \ تعانق \ هسيس \ الخزامى \ عبق \ شفيف \ الهمس \ أوتار \ عزف \ القلوب \ دعينا \ نتوسّد \ شطآن \ اجتياحات \ الرّبيع \ نلثم \ دفق \ النّسيم \ بوّابات \ احتدام \ الشّروق \ نمسّد \ انثيالات \ أحلامنا\ ضفائر \ موج \ البحر\ نبعث \ للعاشقين \ كركرات \ الماء \ صباحات \ الانبهار \ نغنّي \ لحن \ التراتيل\ يبشّر \ ماطر \ بالقُبل \ خذيني \ خبزا \ ساقية \ هديل \ يمام \ نغماً \ يتهجّد \ ناي \قصائدي \ قد مللت \ في الدروب \ الأفعوانات \ أشعلي \ قنديلك \المعلّق \ الرّوح \ لتنهمر \ شُرفات \ بوّاباتنا \ زخّات \ عسل \ الدفء \ مدائن \ العشق \ انطلاق \ العناق \ أكتبك \ لحناً \قصيدة \ لتلتحفيني \ حناناً \ يورق \بالتوق \ يوغل بي \ اضطهاد \ الحنين \ فأفتح لك \ قلاع \ مدائني \ لتتسلطنين\ أفيائها \ أميرة \ ضوء(.

من الواضح ان تلك النهايات و الغايات التعبيرية التي استفدنها من النص بوحدته التركيبية و انشاءاته القصيدة تتجلى بوضوح في طبيعة مفردات النص و كمها . فنجد ان تكل المظاهر من مجال المعنى و رسالة النص و مزاجه و فصاءه العام يتجلى بمفردات النص مستقلة من دون الحاجة الى التركيب و البناء الكتابي.

ان طبيعة الافعال (دعينا \ تتسلطين \ يتهجد\ خذيني \ لتلتحفيني \ تعانق \يوغل بي\ يورق\ اشعلي)كلها تؤسس لمجال الذات و المصال و تماهي الذات في المثال و رسالة النداء و القصد و الاحتياج.

و فضاء الابتهاج و السرور و الاحتفاء يتجلى في مجموعة كبيرة من مفردات النص ((الرّاقصة \ الغناء \ رقص \ الخطى \ تعانق \ هسيس \ أوتار \ عزف \ دفق \ موج \

\ نغنّي \ لحن \ التراتيل \ هديل \ يمام \ نغماً \ يتهجّد \ ناي \قصائدي \ لحناً \قصيدة(

و مجال مثالية المثال و المحبوبة و تعالي مكانها في النص يتجلى بالفاظ قوية في القصيدة ((الممهورة \ بسناء \ النّدى \ الزيزفون \ نحلّق \ فضاءات \ الشّروق \ انثيالات \ البحر\ صباحات \ الانبهار \ التراتيل\ يتهجّد \ قنديلك \المعلّق \ الرّوح \ لتنهمر \ شُرفات \ أميرة \ ضوء(.

و رسالة القصد و السؤال و تماهي الذات في المثال و الاحتياج يتجلى في الفاظ مركزية في النص (دعينا \ نحلّق \ الحلم \ نكردس \ أمانينا \ الهمس \ القلوب \ دعينا \ نتوسّد \ اجتياحات \ انثيالات \ أحلامنا\ للعاشقين \ يتهجّد \ لتلتحفيني \ حناناً \ يوغل بي \ اضطهاد \ الحنين \ لتتسلطنين\ أفيائها \ أميرة \ )

النتائج

اظهر البحث انّ قاموس المفردات في القصيدة (القاموس النصي) يشكل تجليا لمجال المعنى وبقوة حيث استطاعت المفردات المتقاربة معنويا و الواقع في مجالات معنوية معينة ان تبرز و تظهر و تكشف عن المجال المعنوي و ان توجه النص الى ذلك المجال بفاعلية.

كما انه قد اظهر البحث ان رسالة النص تتجلى بقوة بواسطة القاموس النصي ،حيث انه اضافة الى الوحدات التركيبية اي الاسنادات و الجمل و الفقرات و النص ،فان لقاموس المفردات

كشف عن مجال الرسالة النصية . كما انه قد اظهر البحث ان المزاج العام للنص و فضاءه الكلي الاجمالي يتحدد و بشكل كبير بواسطة القاموس النصي.

الاستنتاجات

لقد بينت الدراسة ان للقاموس النصي تاثيرا كبيرا في تجلي و تحقق انظمة تعبيرية مهمة في النص الشعري و اهمها المزاج العام و الفضاء العام الذي يعيش فيه القارئ اثناء القراءة . كما ان القاموس النصي يلعب دورا مهما في مجال المعنى الذي يتجلى في النص و الي ينقل النص القارئ اليه اثناء القراءة . و اما بخصوص رسالة النص فان القاموس النصي ايضا له دور في تحقيق و بيان الرسالة في النص من خلال الصيغ الفعلية و من خلال مجال الرسالة المعنوي بان رسالة النص تقع في المجال المعنوي المعين وايضا من خلال المزاج العام و الفضاء العام الذي يخلقه القاموس النصي. و بهذا يتبين ان القاموس النصي معادل تعبير قوي و مهم و مؤثر في النص و طاقاته و غاياته التعبيرية.

ان هذه الدراسة تكمن اهميتها فيانها تكشف عن اداة تعبيرية غير تركيبية اي انها لا تعتمد الافادة الجملية ،و هذا فهم و تطور في التعبير الادبي و في القراءة . و الذي قد يساعد في فهم الكتابة التجريدية وهذا ما يجب بحثه مستقبلا لأجل هذا الشأن.

قصيدة النثر المعاصرة و اساليبها ؛ كتابات كريم عبد الله نموذجا

الورقة التي القيت في احتفالية جائزة القصيدة الجديدة في 2\9\2016(

فصل : مفهوم قصيدة النثر

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم -- حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا) . و يقول زيمرمان (Zimmerman) (قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير ، متكونة من جمل و فقرات). و تقول مليسا دونوفان Melissa Donovan)) (النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف(

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام 2005 كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس). transgeneric narratlology))و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح. (articulation)

فصل : السردية التعبيرية

السردية التعبيرية تعني باختصار سرد ظاهري بكيانات (وحدات) شعرية في تطور حدثي شعري ليس بقصد الحكاية و القصّ بل بقصد تجلي المشاعر و الافكار و الايحاء اليها و الرمز الى الاعماق التعبيرية . ان ظهور علم السرديات (narratology) و تطوره الكبير أدى الى الاعتقاد انّ الشعر يقابله السرد و هذا أمر خاطئ جدا ، بل الشعر يقابله النثر ، و اما ما يقابل السرد فهو الغنائية او ما نسميها (الصورية) . فهناك شعر سردي و هناك شعر غنائي (صوري) و هناك نثر سردي (القصّ) و هناك نثر صوري (الخاطرة و نحوها).

فصل : النثروشعرية.

انّ قصيدة النثر قائمة على التضاد ، التضاد في طريقة الكتابة و تجلي وحداتها الاساسية ، أقصد النثر و الشعر ، انّ النص الأدبي اذا لم يشتمل على شعر فانه لا يكون قصيدة نثر ، و اذا لم يشتمل على نثر فانه لا يكون قصيدة نثر . و بالقدر الذي تطالب فيه قصيدة النثر بشعرية النص فانها ايضا تطالب بنثريته . وهذا الامر اي ضرورية نثرية قصيدة النثر امر غائب بالكلية عن اذهان كثير من الشعراء العرب ، فتجد قصائدهم – التي يصفونها انها قصيدة نثر – تكاد تخلو من كل نثرية ، و هذا يخرج القصيدة و بلا ريب من دائرة قصيدة النثر. نعم هي قد تكون قصيدة و قد تكون شعرا ، لكن مع عدم تجلي النثر فهي ليست قصيدة نثر . النص الذي لا يتجلى فيه النثر لا يصح ان يقال انه قصيدة نثر .

انّ الجوهر التضادي في قصيدة النثر الجامع بين الشعر و النثر شيء لا يمكن تصوره بسهولة و لا قبوله عند الكثيرين ، و هذا ناتج من الفهم الراسخ بان الشعر ضد النثر ، و هذا وهم ، بل يمكن ان يتكامل الشعر و النثر في النص الأدبي ، فكما ان النظامون كانوا يكتبون النثر بشكل نظم ، و القصة الشعرية كانت نثرا مكتوبا بشكل شعر . فانّ قصيدة النثر هي شعر يكتب بشكل نثر . بل حتى الغنائية (الصورية) التي هي يمكن ان تطرح بشكل سرد ، فلا تضاد

حقيقي بين السرد و الغنائية . انني اعلم ان هذا الكلام قد يعتبره الكثيرون خارج حدود الواقع و المنطق ، الا انه هو الحقيقة ، و لقد اثبتت قصيدة النثر المعاصرة و الامريكية خصوصا ذلك و هكذا نجد كتابات مجموعة تجديد التأريخية اثبتت ذلك أيضا بقصائد نثر يتكامل فيها النثر و الشعر.

تعريف بالشاعر كريم عبد الله

كريم عبد الله شاعر عراقي ، تولد بغداد – 1962 يكتب قصيدة النثر بروح معاصرة و المتجهة نحو الشعر الكامل في النثر الكامل او ما اسميناه (النثروشعرية) ، حيث ينبثق الشعر من وسط النثر . فتكتب المقطوعة الأدبية بشكل نثر ، باستخدام ادوات النثر مع التقليل من الادوات الشعرية الشكلية و الاعتماد على البنية العميقة و العالم العميق في تحقيق الشعر و الابهار و الادهاش الشعري .

صدر له : تسع مجموعات شعرية و اخرج مجموعة من المسرحيات و صور تصوير العشرات من الافلام التسجيلية والوثائقية.

فصل : السردية التعبيرية عند كريم عبد الله

مظاهر السرد التعبيري جلية في كتابات كريم عبد الله ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص

)صور تحمي الساحات(

)مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة(

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان.

فصل : البوليفونية و تعدد الأصوات

ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية).

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

.1أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

.2صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

.3وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

.4إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

.5البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

.6مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

فصل : البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله.

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل كما في قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)

يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

)ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ

مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى(

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية.

ثمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

)المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان(

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء.

)التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها(

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

ثمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا.

)المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلّ حينٍ(.

فصل : فنّ التطعيم في القصيدة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في المفردات النصية . نجد هذا الفن حاضر في كتابات كريم عبد الله و منها قصيدته (نبيذ الحروب الغائمة)

نبيذُ الحروبِ الغائمة

كريم عبد الله

عمّدي مدنَ الشمسِ ببقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ..../ وطهّري الشوارعَ الهاربة منَ (الهاوناتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول !..........

للآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ....../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ..../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً..............................

ما لوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلّاطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بالسيوفِ ..../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ للأمس ..../ و مصيرنا معلّقٌ كـــ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذول شاهدا كيفَ تتساقطُ الخيبات.

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (الهاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة.

فصل : توظيف المفردات اليومية و التطعيم

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار غيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار.

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

)الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرَتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها مركونة الى أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ(.

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ ، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينٍ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات(

فصل : اللغة التجسيدية و النص ثلاثي الابعاد

حينما يصبح للنص زمان هو مكانه و ابعاده و رؤواه و شخوصه و اصواته ، يصبح كالفضاء المكاني الممتد في العمق الذي يلاحظ فيه ابعاده الثلاثة و يتحقق النص ثلاثي الابعاد . ان النص ثلاثي الابعاد يجمع بين الرسم بالكلمات و تعدد الاصوات

صورٌ تحمي الساحات

كريم عبد الله

قصيدة بوليفونية ثلاثية الابعاد

مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع. خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطةِ ، وأنا أتعكّزُ على شيخوختي ألملمُ أوراقَ السيسبانِ أحشو بها أعشاشَ الزرازير تحتَ قبّعاتهم العريضةِ يتبسمونَ دائماً وضجيجُ المارّةِ يعلو بينما ملامحهم تبهتُ بالتدريج , حتى بائعُ اللبنِ إستظلَّ بهم

فصل : الرسالية في كتابات كريم عبد الله

الرسالية الابداعية اما ان تكون جمالية تتمثل بالابتكار و التطوير و منها الكتابة التجريدية او جماهيرية تتمثل بتمثل الامة و الانسانية ، و مقدار التمثل و الوعي به و تجليه يحقق درجة متقدمة في جانب من جوانب الابداع . تمثل تطلعات الامة و المها هو الرسالية الوطنية.

يقول كريم عبد الله

)كلّما تعزفُ السماء برذاذِ الخذلان ../ أدخلُ في زجاجةِ الصقيع ../ مقروحٌ يساورني حلم يتلصصُ ......\الأرضُ العانس تتلمسُ أجساداً تتسلّقُ واجهة الموت ../ عيونٌ زجاجيةٌ مِنْ خلفِ الصقيعِ ترنو ../ وقناصٌ أرعنٌ يتدفأُ بسيلِ رشقاتٍ على وجهِ التاريخ .(

تتجلى الرسالية هنا في ان الشاعر يتمثل العراقي الذي مسه البرد ، من نازح و مهجر و فاقد و محزون و متألم ، انها ملحمة العراق الجريح المبكي ، الم طويل

من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن.

في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

)شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح يسرقُ الأمانَ لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طويييييييل(..

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرح للشمس السوداء وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و واقعية) وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ.

فصل : النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب

فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي (أنور الموسوي 2015).

الشاعر كريم عبد الله يكتب نصوص فسيفسائية تبلغ غاياتها المعيارية و الجمالية ، بشكل الترادف التعبيري ، كما انه سبّاق في هذه التجربة الادبية المغايرة للمألوف.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما (2015)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

وحدات الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز

-1خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

-2حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

وحدات الحاضر المرّ و المأساة(

-1بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

-2ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أ

وحدات الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

-1مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

وهكذا

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

-1فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

-2فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

فصل : تموج اللغة في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير

تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام.

التقليلية

المعنى العميق في النص الشعري التقليلي

خلاصة البحث

أجري البحث على عشرة نصوص شعرية تقليلية لخمس شاعرات عربيات ، معدل كلمات النص الواحد (10) كلمة و معدل احرفه (40) حرفا . بُحث فيه عنمدى تجلّى المعنى العميق في تلك النصوص . و أثبتت الدراسة ان النص الشعري التقليلي محقق للمعنى العميق و النفوذ عميقا في الوعي و التجربة الانسانية و التقاط المعاني النفيسة المؤثرة.

أهداف البحث

أولا – مقدرة النص الشعري التقليلي على بلوغ المعاني العميقة .

ثانيا – منهجية البحث في الادب بالطريقة العلمية الصارمة هي ضمن مشروع انشاء (علم الأدب). (literolgy)

المقدمة

العمق كمقابل للسطيحة امر ثابت و قديم من زمن افلاطون   لكنّ اتجاهات حديثة قللت من اهمية العمق و تبنت الاكتفاء بالمظاهر كما عن ليوتارد و انّ الوعي ما هو الا نتاج المظاهر كما عن جيمس بالارد (1). لكنّ مفكرين عقلانيين كثر اكدو حقيقة الوعي. (2)

ان علاقة اللغة بالوعي واضحة ، بل هي من اهم مظاهره التي دعت الحاجة اليها لكشفه و بيانه (3) ، و اجتماعية و نوعية الوعي المخرج له عن الفردية امر ظاهر اشار اليه الكثيرون (2) بل ان القول بمطابقة الوعي للمعنى له مصداقية ، مع التأكيد ان الوعي سابق على المعنى و المعنى سابق على اللغة . (3)

و كما ان الابحاث النفسية و الاجتماعية قد بينت حقيقية الوعي العميق و اهميته (2) فانا نرى ان الادب و الاثارة الجمالية بفعل العمل الادبي ايضا يمكن ان يكون شاهدا على الوعي العميق ، باعتبار ان الكشف عن المعنى العميق هو احد عناصر الابهار و الادهاش الذي يحققه الادب . و النص الادبي التقليلي و الذي هو جزء من فلسفة التقليلية العامة لكل شؤون الحياة (4) و من خلال تركيزه و تمحوره حو الفكرة المكثفة المختزلة و بتعابير مختزلة و رشيفة مهذبة (5) (6) يكشف عن ذلك الوعي العميق و المعاني العميقة.

و تكمن أهميّة النص التقليلي الذي تطرح فيه الفكرة مجردة من كل تزويق لفظي او تجميلي ، بانها تركز على المعنى و المغزى و الفكرى ، وهذا الى حد ما مخالف للذائقة العربية العامة المحتفية بالشكل و الالفاظ و التفنن بها. (7)

مادة البحث

مادة البحث تتمثل في أمرين:

1- النص الشعري التقليلي

2- المعني العميق

الاول : النص الشعري التقليلي

اعتمدنا في تعريف التقليلية على دراسة (التقليلية في الشعر)(6) بانها

استعمال أقل مقدار من الكلمات للتعبير عن المراد.

و لدينا في مادة البحث عشر نصوص موافقة لشروط هذا التعريف:

1- ما بين

النور والعتمة

شيء واحد

هو التعثّر

هالا الشعار

2- بحر يلتفّ على نفسه

تسقط الشمس في مغبّ غروب

وترحل باتجاه الحريّة الناشفة

إلى حيث الكراكي

على رجل واحدة واقفة

هالا الشعار.

3- تأتيني

خلسة

تداعب حضوري

وتتخذ

مكانا قصيا

الذكرى

احلام الباتي

4-

حينما

كتب الزمن

تعرجت السطور

فولدت الحكمة.

احلام البياتي.

5-

ارى في عيني

زهرة تذبل

اتذكرك

وانت تقطفها

خديجة حراق

6-

ضجر حلمي

ايقظني

ونام

خديجة حراق

7-

لليل الطويل أحكي

حكاية نزوح القمر

على شرفة الأماني

أرقب حقل شقائق

............النعمان

و بيدي قنديل فجر

..............منتظر

خلود فوزات

8-

عالقة على ثوب

..........روحي

تداعب الحنين

.........كلماته

خلود فوزات

9-

حيث

غلقت أبوابها ابحرت في البُكاء

هدى العطار

10-

أبكم

خسر لسانه عندما ابصرت العمياء

هدى العطار

الثاني : المعني العميق

1- افضل تعريف للمعنى العميق انه ذلك المعنى الذي له دلالة معنوية عالية مؤثرة ، يثير الانثيالات ويستدعيها إلى الذهن ذهنك باختزاله قدر كبير من التجربة الإنسانية (8) . فهنا ثلاث عناصر الاول النفاسة و العلو و تسمى ايضا (شرافة المعنى) و الثاني اثارة الانثيالات و الخواطر وهذا هو العمق الفكري في واقعه و الثالث سعة التجربة باختزال التجربة الانسانية . فاذا كان المعنى الذي خلف الكلمات عاليا و شريفا و يثير الانيثالات و الخواطر و يعكس تجربة انسانية كبيرة فهو منعى عميق .

طريقة البحث

نتبع هنا منهج (البحث التعبيري) أي طريقة التعبير الأدبي و تجلي العوالم الماوراء نصيّة (العوامل التعبيرية) في النص بمعادلاته التعبيرية الاسلوبية وهو المنهج الذي بيناه بالتفصيل في كتابنا التعبير الأدبي كمنهج لمابعد الاسلوبية (9) . فنتبين مدى تجلّي و ظهور التجربة الأدبية او العامل التعبيري و المراد هنا هو (المعاني العميقة) بالبيان المتقدم في النص بمعادلاته التعبيرية و المقصود هنا اساليب الشعر التقليلي و المتمثلة بالنصوص العشر المختارة.

هذه النصوص التقليلية العشر هي لشاعرات عربيات يكتبن النص الشعر التقليلي باللغة العربية الفصحى . هنّ : هالا الشعار و خلود فوزات و خديجة حراق و هدى العطار و أحلام البياتي . و قم تمّ اختيار النصوص بشكل انتقائي و حسب الشروط المذكور للبحث من حيث التقليلية و المعنى العميق ، اضافة الى كون المولفات نساء ، حيث ان ترشيح الشاعرات و النصوص اجري حسب متطلبات جائزة (سيّدة التقليلية) التي اجرتها مؤسسة تجديد الأدبية في الخامس عشر من شهر أذار عام 2016 (10) ، فافرزت نصوص تلكم الشاعرات بالمراكز الخمس الأولى من بين مجموعة من الشاعرات في مجموعة التقليلية الأدبية التابعة للمؤسسة المذكورة . . بمعنى انّ هذه الدراسة انتقائية و ليست عشوائية ، لكنّ النصوص كانت نتجت عن مجموعة عشوائية ، و بالمعايير المبينة تمّ تقييم النصوص أي من حيث شرطي التقليلية الشعرية و عمق المعنى . الآن سنبحث مدى تجلّي الشرطين المذكورين (التقليلية و المعنى العميق) في تلك النصوص و مظاهر ذلك التجلّي . وهنا ثلاث نقاط للبحث.

اولا : الوصف العام للنصوص.

عدد النصوص المبحوثة عشرة لخمس شاعرات هنّ (هالا الشعار ، احلام البياتي ، هدى العطار ، خديجة حراق ، و خلود فوزات) ، و النصوص اختيرت من مجموعة نصوص تقليلية نسوية .و النصوص قصيرة مكتوبة باسلوب القصيدة الحرّة و بعضها شبه الهايكو .معدل عدد الكلمات النص (10) كلمات ، و معدل عدد الاحرف (40) حرفا ، و مع انه لا يتوفر لدينا تعريف للقصيدة القصيرة و الطويلة او الطويلة جدا و القصيرة جدا من حيث عدد الاحرف او الكلمات ، الا انه من الظاهر ان معظم تلك النصوص تقع ضمن تعريف القصيدة القصيرة جدا.

الثاني : تقليلية النصوص.

اضافة الى قصر اغلب النصوص و دخولها تحت عنوان (القصيدة القصير جدا) فان النصوص تعتمد اسلوب التقليلية من حيث التكثيف و استخدام اقل عدد من الكمات للتعبير عن المراد .

تقول هالا الشعار (النور والعتمة \ شيء واحد \هو التعثّر) ان التقليلية ظاهرة فانّ الشاعر لم تستخدم الا الكلمات الاساسية للتعبير

و تقول احلام البياتي (حينما \ كتب الزمن \ تعرجت السطور \فولدت الحكمة) وهذا النص ايضا استيفاؤه لشرط التقليلية ظاهرة.

و تقول خديجة حراق (ضجر حلمي \ايقظني \ ونام) وهذا اقصر نص في المجموعة و تلبيته لشرط التقليلية ظاهر.

و تقول خلود فوزات (عالقة على ثوب \.... روحي \ تداعب الحنين \..... كلماته) و التقلية ظاهرة في النص.

و تقول هدى العطار (أبكم \ خسر لسانه عندما ابصرت العمياء) و ايضا التقليلية ظاهرة في النص.

وهكذا باقي النصوص الخمسة الأخرى فان تلبيتها لشرط التقليلية واضح ، و اما الشعرية فان مقومات الشعرية الاساسية من حيث الخيال و الايحاء و التوظيف الفني للكلمات كالاستعارة متوفر فتتحق الشعرية في النصوص و يتحقق لدينا شعر تقليلي.

الثالث : المعنى العميق في النصوص.

وفق ما تقدم من مفهوم المعنى العميق (8) فان تحقق المعنى العميق يحتاج الى توفر الشروط الثلاثة المذكورة (شرافة المعنى و نقاسته ، و تأثيره و اثارته الانثيالات ، و اختزال التجربة الانسانية) وهذا محور البحث هنا.

و التقاط النصوص للمعاني البعيدة و النفيسة و ايحائتها و اثارتها للانثيالات و اختزالها للتجربة الانسانية و صوت الحكمة كل ذلك متوفر بل وظاهر في بعضها و ان كان بنسب متفاوتة من حيث القوة . و لقد بيّنا في كتابنا (التعبير الادبي) ان من خلال توفر الشرط و قوة تجليه في النص يمكننا من تحصيل تقييم كمي للنصوص (9) و هذا التقييم الكمّي سيكون احد اهم اركان علمية الادب و البحث الادبي ، لكن يحتاج اولا الى مقدمات في تعريف قوة التجلي و مداها و درجاتها وهذا ما سنشرع به مستقبلا ان شاء الله . هنا لدينا عشرة نصوص سنبحث كل نص من حيث تحقيقه المعاني العميق ، و لا ريب ان تلك الشروط الثلاثة فيها مرآتية لبعضها و تداخل من حيث الخصوص و العموم فقد يعني تجلي احدها بقوة كبيرة تجلي باقي الشروط بالالتزام.

في نص هالا الشعار (ما بين \النور والعتمة \ شيء واحد \ هو التعثّر) لا ريب في نفاسة المعنى في هذه الصورة الشعرية النموذجية ، حيث ان شرافة المعنى و نفاسته و بعده عن ذهن العادي و تناوله هو تحقيقه عجزا انجازيا لديه وهو ظاهر هنا ، كما ان تأثيرية النص و اثارته للانثيالات واضح ، و اختزاله للتجربة الانسانية و تجلي صوت الحكمة واضح ايضا ، فيحقّق النص المعنى العميق . و هكذا الحال في نصها الثاني (بحر يلتفّ على نفسه \تسقط الشمس في مغبّ غروب \وترحل باتجاه الحريّة الناشفة \ إلى حيث الكراكي \على رجل واحدة واقفة)

و في نص احلام البياتي (– تأتيني \ خلسة \ تداعب حضوري \ وتتخذ \ مكانا قصيا \الذكرى) نفاسة المعنى و بعدها عن الذهن بهذه الصورة الشعرية واضح ،كما ان اسلوب تاجيل البوح بتاخير كلمة (الذكرى) ايضا يحقق العجز الانجازي لدى القارئ ، الا ان المعالجة الفنية عالية اللاالفة قد تعارض التقليلية المعتمدة ليست على .و نجد هذه العناصر في نصها الاخر وخصوصا الكلية و المطلق صوت الحكمة (حينما \ كتب الزمن \تعرجت السطور \فولدت الحكمة .)

و في نص خديجة حراق (و ارى في عيني \ زهرة تذبل \اتذكرك \وانت تقطفها) ان الصورة هنا عالية و اختزال التجربة فيها ظاهر . و بدرجة ايحائية اكبر تقول الشاعرة ي نصها الاخر (ضجر حلمي \ايقظني \ ونام).

و في صورة عالية تقول خلود فوزات (لليل الطويل أحكي \ حكاية نزوح القمر \على شرفة الأماني \أرقب حقل شقائق \ ...... النعمان \ و بيدي قنديل فجر \ ..... منتظر) و اضافة الى الايحائية و الانثيالية و التجربة العميقة فان هذا النص يختلف عن باقي النصوص بانه يحقق مفهوم القصيدة التقليلية اللاومضية و هو ما سنتناوله في دراسات لاحقة و نبين اختلافه عن التقليلية الومضية . و في نص يختزل التجربة العميقة تقول الشاعرة (عالقة على ثوب........\. روحي \ تداعب الحنين \........ كلماته) .وهو نص من التقليلية الومضية .

و في تقليلية وامضة تقول هدى العطار (حيث \غلقت أبوابها ابحرت في البُكاء) و البعد النفسي و التجربة الانسانية واضحة كما ان التاثيرية و الانثيالية ظاهر ، و من الواضح ان هذا النص يحققق الشعرية و التاثيرية مع ان صورته غير متعالية ، و هذا ما يدخل النص في (نصوص ما بعد الحداثة) التي يتحقق الشعر فيها من دون الارتكاز على الصورة الشعرية و انما يرتكز على التاثير و العمق و التوهج و اختزال التجربة. و ترسم لنا الشاعر صورة شعرية قريبة ايضا

من النوع السابق حيث تقول (أبكم \ خسر لسانه عندما ابصرت العمياء) و ان القدرة العالية عند الشاعرة في اقتناص المعنى العميق و النفيس مع خفاء مركزية الصورة الشعرية و ارتكاز نصها على السرد و محافظة النص على التوهج و الاشراق الشعري ، يدلل على تحقيق الشاعرة تجربة شعرية استثنائية.

نتائج البحث

ان النصوص التقليلية ومضية او غير ومضية ، صورية او سردية ، تحقّق المعاني العميقة و تلتقط المعاني النفسية و البعيدة عن الاذهان ، و رغم قصرها فانها اختزلت التجربة الانسانية و اثارت الانثيالات و الخواطر في ذهن القارئ .

الاستناجات

النص الشعري التقليلي النسوي يحقق نفوذا كبيرا في الوعي العميق و التقاط المعاني العميقة.

المصادر

1- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D8%B7%D8%AD%D9%8A%D8%A9 وكيبيديا ؛ الموسوعة الحرة ؛ سطحية ؛2013.

2- مريم كافية ؛ الوعي الانساني بين الحقيقة والوهم ؛2005.

3- موسى ديب الخوري ؛ اللغة و المعنى . المعابر.

4- http://alyassen.com/blog.pl/minimalism.html علي الياسين ؛ عن التقليلية ؛ الياسين . 2014

5- https://anwergani.wordpress.com/2015/07/14/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D9%84%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D8%A9-literary-minimalism/ انور الموسوي ؛ التقليلية الادبية ؛ 2015

6- C. John Holcombe ؛ MINIMALISM IN POETRY : 2015

7- سيار الجيل ؛ سقم الالفاظ و غياب المعنى ،2016

8- دور اللغة العربية ؛ مقياس نقد الشعر ؛ 2011

9- أنور غني الموسوي ؛ التعبير الأدبي الجزء الاول 2016

10- جائزة سيدة التقليلية ؛ مجلة تجديد ؛ 2016.

الرسالية الادبية

الرسالية في الشعر السردي

الأدب رسالة انسانية ، و الرسالية مقومة لأدبية الكتابة ، و لقد بينا في مقالاتنا السابقة و خصوصا (قانون الابداع) ان الرسالية الأدبية قد تكون فنية جمالية و قد تكون اجتماعية . فاما بخصوص الرسالية الفنية الجمالية وهو الامتداد عميقا في تجربة الكتابة و الاشتمال على الاصالة و التجديد فان الكتابة باسلوب الشعر السردي و بصيغة الكتلة النثرية الواحدة مشتمل على عناصر الاصالة و التجديد و بما لا يحتاج الى مزيد كلام ، و سنتناول تلك العناصر و تقنيات كتابة قصيدة النثر باسلوب الشعر السردي في كتابنا القادم ان شاء الله (القصيدة الجديدة) و هنا سنتحدث عن الرسالية الاجتماعية ، و نقصد الاجتماعية الاعم من كل ما يكون خلف النص من رسائل و بوح.

و الرسالية الاجتماعية تعبيريا تظهر باشكال مختلفة ، منها البوح التوصيلي و منها البوح الاقصى وهو من اشكال التعبيرية و منها البوح التعبيري . فهنا ثلاثة مواضع ثيمية سنتناولها بالبحث و

الدراسة في نصوص مجموعة الشعر السردي المنشورة في مجلة (تجديد)الادبية المتخصصة بقصيدة النثر الكاملة اي المكتوبة باسلوب الشعر السردي و الجمل و الفقرات النثرية.

الموضع الاول : البوح التوصيلي

و نقصد به التوصيلية الامينة و المخلصة المحملة برسالة واضحة بغية الخلاص.

ففي مقطوعة مخلصة تجمع وصف الواقع المر و طلب الخلاصة يحكي لنا اسماعيل عزيز قصة الخواء و اليباس في قصيدته (حين يسقط وجه الماء) حيث يقول

)حين تعزف الرياح أنشودة الطرقات الخالية الا من خشخشة اليباس, ترتل الشواطي التي لا تعرف الدفء حكاية عابر مرَّ ذات يوم كي يغرس الحب . هناك ، تُدون النوارس لحن الينابيع ويصفق القصب ، في تلك اللحظة المسروقة من لوحة حزن الصحراء لهجرة الطيور ، تجدني أرسم ظلي خلف زوارق الشمس .ليتك كنت ترى كيف يُقبل البحر فم الشواطئ وتسافر حباته دون بريد(.

فهنا الطرقات الخالية ، ما فيها سوى اليباس ، عند شواطئ لا تعرف الدفء ، وهنا عابر مَرَّ يغرس الحب في تلك اللحظة المسروقة المؤجلة الحاضرة في حياة الصحراء الحزينة . هكذا ينبثق الامل و الخلاص و سط انشودة حزينة و واقع مر في نص مليء بالشاعرية و الشعرية بتجلّ منقطع النظير يثبت و بكل صدق و وضوح ان القصيدة يمكن ان تكون بشكل فقرة و ليس ضروريا ان تشطر وهذا الجمال الناطق هنا شاهد و مصدق.

و في بوح رفيع تقول نجاح زهران في قصيدتها (يحصي الغبار بكفي)

)كبرتُ وما زال كفي يُحصي الغبار المتطاير من ألسنة النجاة ، وما زلتُ أسأل الفصول الشائبة من حَمَل الالوان النيرانية الرغبة ، كفراشة ابتسمت بين يد الضوء واستسلمت للحرق ، منذ أن أفرغتُ الليل من عتمته وأنا أحتضن التراب الذي اعتلى وجهك وزين الألوان ،أخيط أهداب

الزيتون والغار والطيون ليكون عبقا في عروقك . لقد نثروا التاريخ خلف الوقت ليقتلوا وطني ، وكلما نسوا أصوات البرتقال ، ذكرتهم الريح بسحاب المطر ،كأنه نجم سالت منه الأضواء(...

من الواضح الميل الى البوح في النص ، فالعنوان رسالة كاملة بل هو نص ، حيث كف يحصي الغبار ، و يشير النص الى واقع مؤسف و مزري لاصوات النجاة و انها لا تنكشف الا عن سراب و وعود و غبار ، و على هذه الحال كبرت صاحبة الرسالة و النص ، و وسط هذا الواقع المر احترق الحلم و الوجود ، فليس من شيء سوى التراب ، و الواقع المرير ، و وسط عملية القتل للوطن لازالت الريح تذكر بعنفوان الشعب و الامة و حكايات النور.

و في مقطوعة بوح تنطوي على رؤية و فلسفة و تبن للوعي الانساني يقول جواد زيني في قصيدته (عزف ناي)

)لستُ حزيناً !!.....لدرجةِ البؤس ، فعيني مغمضةٌ على بقايا طفولةٍ اكتنزها لساعة شدةِ الفقد ، ولستُ سعيداً حين يتفقدني البعضُ ، لكن لا يسألون عن حزني المخبوء تحت وريقاتِ كفّي الجديدة ، فالبراعمُ تنبيءِ بالثمار ..والزغبُ ينبيء بالأجنحةِ ...لو طارت باتجاه حريق(!!

هنا بوح توصيلي فذ ، حيث يتجسد الخواء الانساني ، عالم مليء بالحزن ، و واقع قاصر لا يلبي الطموح و الرغبة فالشاعر او الحاكي (ليس سعيدا حين يتفقده البعض) انه واقع الانسان المعاصر ، الذي لا يمس الدواخل و لا يحقق ما هو مرجو منه من وجود و علاقات ، فهم (لا يسألون عن حزنه).

وبتساؤلات صادقة تجمع رشا اهلال السيد احمد البوح الرفيع في استذكار الزمن الرفيع و المدينة الرائعة ، حيث تقول

)تنزلق الأيام ذات قصة ، تنكشف المسافات..

تنكسر الكأس ويندلق البحر رفيفا على شواطىء الأساطير ... تشرع النوافذ .. تُفتح الأبواب وتحت فيروزه الأزرق حكايا تسرق أزهار الشاطىء ، مع سبق الإصرار والترصد

أين حقوله اللازورد .. كيف أحرقت أشجاره الفيروز ، وهو يلعب النرد على طاولة القمر..

كيف رحلت مدائن النور من مديات القصائد ، تلك التي طرزت كتبنا بالنجوم(

انها قصة الايام التي تنكشف فيها المسافات ، حيث الكأس المنكسرة ، و حقول اللازورد المفقودة ، و احتراق الاشجار الغالية . و من الواضح تجلي الرؤية و الاشراق في هذا النص و في غيره من نصوص رشا اهلال حيث تحضر المعادلات الكاشفة عن بعد عميق بحقول اللازورد و اشجار الفيروز و مدائن النور ، في بعد ملون و جمالي و فلسفي للمفردات في وجودها العميق.

الموضع الثاني : البوح الاقصى

وهو طريقة كتابية تشتمل على تعابير شديدة البوح و تحمل اقصى اشكال ابراز المكنونات النفسية بكلمات و تعابير تقع في اقصى درجات البوح .

في قصيدته (سمكة) يندب انور غني الموسوي الواقع المر برمزية قريبة حيث يقول:

)أظنُّني رأيتُ آثارَها الضَّبابيَّة، تلك السَّمكة القابعة في القاع المظلم، تتظاهر بالقناعة الكاملة في عالم صامت. إنها كشعبي الجريح، يجري في عروقها نسيمُ الفلّاحين وتأسرُ أفكارَها همجيَّةُ البرابرة السَّوداء. تخرجُ باكراً لتصطاد حُلمًا، فلا يحلُّ الغروب إلّا وحبَّةُ القمح تشاورُ لأرضها من بعيد. لقد نسيَتْ الكلماتِ ونسيَتْ ثوبَها البهيجَ(.

فالمقطوعة تعج بالفاظ المجال الاقصى للتعبير (اثار ضبابية ، قابعة في قاع مظلم ، عالم صامت ، همجية البرابرة ، حبة القمح تشاور لارضها من بعيد ، نسيت الكلمات ، نيست ثوبها البهيج) لم يترك الموسوي أي درجة من التعبير عن تلك الحال الا وضمنها هذه المقطوعة فوصلت رسالته بمفرداته و تراكيبه قبل معانيها و هذا تعبير ادبي يسبق فيه الاحساس المعنى . يصور لنا الواقع المر حيث (السمكة) الانسان و الشعب و و الوطن و العالم يعيش في ظلام و في خواء ، و يركض وراء سراب ، فلا ينتهي سعيه الا بعالم فقير (لا يجد حبة قمح) حتى انه نسي كل بهيج . كما ان قصيدة (سمكة) يشتمل على حركة داخلية ، تنتقل فيه كيانات النص بين مستويات مختلفة محققة حركة و مستقبلية في النص فمن القاع المظلم الى وسط البحر و شيء من الضوء ثم الى النور و النهار في السطح وهو تعبير ادبي اسلوب عن طلب الخلاص ايضا .

و في قصيدة (تجليات حلم) يجمع صدام غازي البوح الاقصى في الصوت الثوري و طلب التغيير الخلاص حيث يقول

)لم تعجبه الشمس ولا السماء ولا لون الليل ولا لون الصباح

خذ بفعل أمرك وارسم سماء جديدة ومزق القديمة ، بعض الورق المقوى وعدة أصباغ كي تغير الألوان كما أحببت لكن لا تنسَ بعض الغراء كي تبقى ثابتة لا تتغير(

ففي اتجاه قوي و مستقيم نحو السماء الجديدة، مطالبا بتمزيق كل ما هو قديم ، بنفس حداثوي لا تعجبه لا السماء و لا الشمس و لا الليل و لا النهار انها تعبيرية حداثوية ثورية لا ترضى الا بالوانها و سماءها الجديد ، لكن يخدش هذا الامل و الحلم الزمن القاصر و العاجز ، فلا يكون منها سوى الحلم.

و في اللغة الصانعة لعالم النص الخاص تلون سلمى حربة الارض في قصيدة (غوايات) بالحزن الاحمر و بالخريف فتصير سرابا لا رجوع فيه حيث تقول

)غوايات فرح ،غمرت اشلاء حزن رافق جسد الوقت، هوة كانت تمشي متثاقلة تجر ذوائبها، كبحر يسحب الموج حين ضجر ، لِمَ ارنو صوب السماءاسألها التوبة ....وكل عروش الارض بالاحمر مخضبة ،أنا المنذورة لورق الخريف تلمني معها اطير سرابا لا رجوع بعده(!!...

الموضع الثالث : البوح التعبيري

وهو وصف العالم و طلب الخلاص بطرح رؤية فردية عميقة للحياة والعالم و ما هو واجب و مفترض فتكون معاني الاشياء غير معانيها.

ففي مقطوعة تعبيرية عالية البوح و الرمزية تتجلى النظرة المتميزة حول الواقع و اشيائه يقول عادل قاسم في قصيدته (سلالم البحر)

)املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي ألجمت أعنتها الفياضه بسحر الف ليلة منكسرة للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ..لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ماتصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء(...

هكذا يعوم النص في قاموس مفرداتي من الشك و التيه و الخواء (فراغات ، صدئة ، مهاجرة ، الحزينة ، ألجمت ، منكسرة ،فراغ سميك ، عيون شاخصة ، تنطفئ ، طلاسم ،ضالة ، تستجدي ، السفسطة ، العمياء) . لقد نجح عادل قاسم و ببراعة بقاموس مفرداته فقط ان يحقق تعبيرا و بوحا و نقلا للقارئ الى مجال من المعنى و الرؤية و الشعور مليء بالحزن و البؤس

و التيه و الخواء . و بالرمزية العالية مع لغة متموجة توجه تلك الرمزية و تصنع مفاتيحها بمفردات مركزية مثل (مجرتنا ، الاسئلة) و بذلك اللون الذي تلون به البريد و الذكريات ، يكون ذلك اللون الحزين هو صبغة ماضي هذه المجرة و الارض و حاضرها و مستقبلها . هذا وان نص (سلالم باردة) ينشد الخلاص تعبيريا باسلوب حركة النص الداخلية المتصاعدة في سلم النور محققا حركة مستقبلية داخله.

و يحقق حسن المهدي حالة (النثروشعرية) أي الشعر الكامل في النثر الكامل في قصيدة (الامراء لا يبتسمون) و بتعبيرية فذة و رمزية قريبة حيث يقول

)انا لم ابتسم لا لشئ ياجاريتي الاخيره سوى اني نسيت فمي في جيب بنطالي الخلفي ووضعت مكانه مشط الشعر الاسود الصغير خاصتي ، ربما بحركة غير واعيه لأخيف الصقور واحمي الثغور . وانا كثيرا ما انسى اماكن وضع الاشياء والتي قد تكون اثيرة لدي في احيان عدة ، واقولها وبلا خجل ، مثلا .مثلا اني نسيت في مرة ان اعزف الرباب (للرباب) فماتت كمدا وتبخرت من بين يدي كخيوط الدخان الخارج من مبخرة(

ان النص يقرر حالة من الفقدان بسبب النسيان القهري و عجز الزمن و الواقع حتى ان الاشياء الحميمة تموت و تتبخر.

و بسرد تعبيري و رمزي يحكي لنا كريم عبد الله في قصيدته (الشاهد) قصة الصراع المرير النازل الى الواقع من الجهات البعيدة حيث يقول:

)كنتُ أنا الشاهدَ الوحيد على ما يجري تحتَ ظلالِ شجرةِ التوتِ الضخمةِ المصفرّةِ الأوراق , رجلانِ يقتتلانِ بشراسةٍ منقطعةِ النظير قتالاً مرّاً ومستمرّاً , إستعملا كلَّ ما تصل اليهِ أيديهما مِنْ حجارةٍ أو عصيٍّ كانت تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ العجوزةِ , لقد رأيتُ ذلكَ بوضوحٍ كيفَ كانتِ الجروح تنزفُ بغزارةٍ , لمْ يبد عليهما التعب أو الأجهاد , كانت الأغصان الثخينةِ

تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ الضخمةِ , رفعتُ رأسي الى أعلى الشجرةِ فرايتُ شخصاً غريباً يجلسُ على قمّتها(...

انه الشاهد الوحيد ، و هنا تتجلى الرؤية المتميزة و الفرادة التعبيرية ، حيث يرى الصراع تحت شجرة مصفرة الاوراق خاوية ، حيث الاقتتال المر و الشرس ، و حيث الايدي الغريبة تعبث بالمتقاتلين و واقعهم و وجودهم من بعيد.

و باسلوب المزاج القاموسي ذاته يصبع بوشعيب العصبي قصيدته (ربما رفعت يدي عن غير قصد) بلون البؤس و الموت و الانكسار حيث يقول

)على كرسي من قصب أجلس قبالة بحيرة ميتة وفي يدي صنارة عرجاء، في خيالي تسبح أسماك ملونة ،وفي نفسي تتكسر آلاف الموجات؛ سأخيط أحلاما على مقاسي هذا الصباح ..أحلاما تقيني صقيع الفشل وعواصف كل وسواس(..

فكرسي من قصب و بحيرة ميتة و صنارة عرجاء و في النفس تتكسر الاف الموجات ، و صقيع الفشل و عواصف الوسواس . هكذا يصنع بوشعيب لوحة مرئية لا تترك مجالا لفكر القارئ و لا نفاسه الا ان تعيش تلك الحالة التي ارادها النص و تجلت فيه بكل قوة بلوحة تعبيرية فذة تعكس الواقع المر الذي طغى عليه لون البؤس و الانكسار.

و في تعبيرية نموذجية مع صبغة حداثوية توظيفية تتجلى روح الزمن المر و الواقع المرير حيث الركام و الشظايا في قصيدة باسم عبد الكريم الفضلي (ركامُ الأنا / استجماعُ الشظايا) حيث يقول

)فوّاحةٌ رائحةُ الظُّلمةِ عندَ تقاطُعِ الخطوات (غداً) .. / ألوذ ، أخلعُ ملامحَ أنايَ ، أتنفَّسُ بعمق ، تتشبَّحُ الموجوداتُ من حولي ، أرى أنساغَها القيئيةَ فلا يخطرُ أمامي إلا ما أُشيِّؤُهُ (طفولة) .. / أُلجمُ نظراتي ، أسماءٌ غزتْ مُخيِّلتي تَغرِزُ في وجهي مخالبَ أنصابِ(

ان الرغبة الجامحة نحو مستقل افضل تتجلى بتعبير ادبي متعدد المستويات في النص من حيث المفردات قاموسيا و تركيبيا و من حيث التراكيب و الاسنادات و من حيث المضامين ، فحقق النص تعبيرية نموذجية بلغة اهل الحداثة.

و بتصوير تعبيري يحكي لنا حسين الغضبان قصة الفشل القابع على صدر هذا الزمن المر حيث يقول في قصيدته (بيت من غبار)

) مذ كانت الدروب من تراب لم استطيع فعل شيء يصدُّ الغبار عن صدر ابي الذي صرعته الشهقة اللئيمة سوى أني ارشُ الماء كي يجمد الطريق لكن المارّة مازالوا يلعقون قشرة الطين باقدامهم وحين اثقلتُ الرّشَ ضربني احدهم بعد ما تلطخ ثوبه بالطين، انتصرت الشهقة على صنعي ولم افلح بمنعها عن رئتي ابي(.

انه النظرة العميقة و رؤية الخارج بالتفرد الداخلي حيث الطريق و المارة و الزمن كلها تتآزر على الفتك بمصير الانسان و بتطلعاته و احلامه و اشياءه الحبيبة ،حتى تنتهي القصة و الصراع و المحاولة بالفشل المر.

و يحاكي حميد الساعدي سارقه في (تسرقني مني بقتامةِ ليّل) حيث يقول

)صرخاتي تشبهني ، من يشبَهُكَ الآن ، وكل الرفقة حزموا ورد حقائبهم وابتكروا لليّل وعوداً ، أنتَ الأرق الآتي برحيق أماني ، تسرقني مني بقتامةِ ليّل ، وتدسُّ خيالاً يطعنُ نوبات أنيني ،لغزاً مسموم الفكرة ، طبعُ خيالٍ في عتمةِ حائط ،لا تُدرك عبر مرايا السحر بأنكَ موءود النظرةِ ، مسروق الفطرة ، (..

فانه يشبه صرخاته و وهو ليس كالرفقة التي ارتضت لليل وعودا ، انه يتنفس رحيق الامنيات ، المسروق في قتامة الليل ، حيث الالم المر و سط الانين ، انها الفكرة التي تنبت وسط حقول الالم تبحث عن خلاص ، انه الضوء و الامنية وسط الليل و الظلام ، ولا يكون ذلك الا وسط

الالم و الانين كأية ولادة و أي فجر جديد . لكنه مصبوغ و مشوب بالوهم و الخيال و الزمن العاجز و الواقع القاصر.

و في مقطوعة تعبيرية فذة يقول رياض الفتلاوي في قصيدته (سلال)

)لم تكن سلالنا فارغة من ضحكة الفجر. الصبح يتعكز على ظل أوراق ساجدة ، وفكي النهار فاغرة تلقف ما تبقى من احلام الليل. هناك حكمة قديمة عند الغرب تنظر الى سقوط الشمس في احضان الغفوة تعد السنين وحكمتنا كصانع الفخار وسط المطر. السلال كثيرة ملأت مدينة الفراغ حين نسجت دودة القز ثوب الحرير على وجه التاريخ. لم نعد نبني السطور في قلوبنا حيث الأرضة أكلت أساس الخلود (

اضافة الى الرمزية القريبة في النص ، فان الشاعر عبر عن اشياء معهودة و معروفة لكن اعطاها وصفا و وضعا و حالة غير مألوفة و مغايرة ، بل انه اضفى عليها من رؤيته و ما في داخله من فهم ، فحقق النص بوحا تعبيريا كاملا حيث (الصبح تعكز ، اوراق ساجدة ، فكي النهار ، سقوط الشمي في احضان الغفوة ، مدينة الفراغ ، الارضة اكلت اساس الخلود)

و في نص تعبيري تحكي زكية محمد الزيف المعاصر في قصيدتها (ملامح متعثرة)

.)لا أريد أن أتذكرها ...! ترهقني كثيرا هذه الملامح. . أينما وضعت سبابتي. تبكي من وخز البثور... ولسان استشاط من لظى الجوع... ما العمل حتى الشعر الحريري وهب نفسه للسجاد الصيني.....الأنف مدمن للبودرة السوداء.... واذنان تحلقان بعيدا في القطب الجليدي....وتلك الأسنان البيضاء ....كم هي جميلة وحادة تقطع شفة الحلم أن باح يوما بهوية النسر عند الغدير. ....لا اريدني بصحبتها(..

ان النص يحكي قصة الزيف البشري في هذا العصر المزيف فكل ما فيه من جمال مصطنع هو في واقعه ، و النص برمزيته القريبة ، يحكي ذلك الخواء و هذا الزيف المر.

و في قصة تتفجر بالاسئلة بشكل حكايات و اخبار تجلى النظرة و الرؤية العميقة في قصيدة ميثاق الحلفي (رأس ليس لي) حيث يقول

)علّمتني الفصول بانّ الرأس التي احملها ليست لي وان لا اثق بصبغات البشرةِ وتجاعيد وجه الحقول ، ان احملَ بسلالي وطني احلام الضعفاء ارتب الصرائفَ حسب ابجدية القهر .

اعدّ اعقابَ سكائر رئة المساءات... ابحث عن ارجوحة بين الثكنات.. ماذا أُهديكَ؟ وانت الذي استنزفتَ سني عمري ولا عالمَ اقل قساوة منك. انقِبُ في جيب انكيدو عن رغيف. اشدُّ اوتارَ قيثارة سومرية لاسمعكَ لحناً من الرستِ.استعيرُ لسنحاريبَ سيفاً واخيطُ لعشاتروت فستانا كما تهوى. المعبدُ السفلي بلا صلاة. والمذبح بلا قربان وثمة وثيقة لاشنونا تُبيح الموت بالتساوي. ولم يَزلْ تحتَ رأسي رقماً طينياً وقصبة ودواة. وبعض من جلد الثور المجنّح وهذيان لحكواتي يخدع الاطفال بقصصِ الفصول(.

ان النص يفيض بالسؤالات و يحكي واقعا مرا لا يتناسب مع الحكايات و الامجاد فينتهي الجواب الى ان يكون ذلك الارث خداعا للفصول.

و في لوحة تعبيرية تطلب الخلاص يقول فريد قاسم غانم في قصيدته

)غدًا، أيَّتها الصَّغيرةُ، حينَما تخرجُ أنيابُ الذِّئابِ من أقنعةِ البسَماتِ الأُفعوانيّة، حينَما يتجعّدُ جذعي وينفخُ أيلولُ في أطلالِ شَعريَ القديم، وحينَما تتّكئُ الأشجارُ المرهَقةُ على الأشجارِ المرهَقةِ، سوفَ تلتفِتينَ إلى الدُّروبِ التي شربِناها قبلَ أنْ تأكلَ أقدامَنا. وقد تترجَّلينَ عن غماماتِك التي تصقُلُ الرّيحَ، وتهطُلِين(.

انه الغد الذي تتكشف فيه الحقائق ، و تتميز به الجوانب المتنكرة و التي توقع بهذا الوجود ، حينما تلتف الشعوب حول الامل و الحلم و الحقيقة و الغايات عندها سيتحقق الانتصار و تهطل الغمامات الخيرة نورا.

و برمزية عذبة تحكي لنا جميلة عطوي في قصيدتها (اشراقة) قصة الاشراقة و الخلاص حيث تقول

)ومن نافدة البصر تُطل إشراقة تبثَ الدَفء في الكائن الجليدي فيُسقط أوزاره...يستقيم هامة تلوذ بلُجَة الفجر...تكرعُ الضَياء ...تتنفَسُ رحيق الحياة ....هناك تكون الولادة بعد مخاض معسر ...هناك يُعانق الكائنُ فأسه ...يُعدَل بوصلة مساره ويلمع في العين بريقُ غد آت ...تباشيرُ أسعد الأوقات(.

حيث من بين حكايات المخاض العصير يشرق غد سعيد يبث الدفء في الواقع الجليدي البارد بفجر جديد.

هكذا تتجلى الرسالية في نصوص الشعر السردي المكتوبة بنثرية انسيابية كاملة بفقرات نثرية مع تحقيق درجات عالية من الشعرية و تفجير طاقات اللغة و عبقريتها ، و انا اكتفينا بالاشارات و التنبيهات الى تلك المضامين و المعاني تاركين للقارئ الغوص و الغور في الانساق النفسية و الفكرية و الرؤيوية للنص و كاتبه لاجل تحقيق عملية التكامل في النقد المفتوح وهو من تقنيات النقد التعبيري واسع الطيف الذي لا تنضب جوانب الكشف فيه و التحليل و المنطوي على كم هائل و غير معهود من عناصر الكشف الابداعية و هذا واضح لكل متتبع.

لمزيد من القراءة يرجى زيارة

1- مجلة تجديد الادبية

https://tajdeedadabi.wordpress.com/

2- مجموعة الشعر السردي

https://www.facebook.com/groups/856532551091601/

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الثاني

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الثاني

د. أنور غني الموسوي

دار اقواس للنشر

العراق 2020

المقدمة

هذا هو الجزء الرابع من كتابنا البحثي في فكرة الأدب و قصيدة النثر، و الذي اعتمدنا في كتابته منذ البداية على المنهج الاسلوبي في تبين العناصر الجمالية في الظاهرة الأدبية. لقد تبيّن لنا و من خلال ما تجلّى من وضوح و نقاء للمظاهر الجمالية التي تابعنها و لاحقناها في النصوص الأدبية، أنّ المنهج الأسلوبي في البحث الأدبي هو الأجد و الأقدر على تبيّن المظاهر الأدبية و الابداعية و الجمالية في النصّ الأدبي.

انّ المنهج الأسلوبي في البحث الأدبي و في نظرية الأدب ليس فقط يمكّن من تلمّس الاضافات الفردية و التميّزات الخاصة للمبدع، بل انّه يؤسس لعلم الأدب بأدوات معيارية واضحة و دقيقة و يمكّن من القدرة التقييمية و المفاضلة بين النصوص وهو أمر متعذر لمن يعتمد المناهج الوصفية و الانطباعية و ذلك لما يتسم به المنهج الأسلوبي من موضوعية و حقيقية لا تقبل الادعاء و التكلّف.

و من الاضافات المهمّة لطريقتنا في الأسلوبية و التي أحدثنا فيها تقدّما و خصوصية بتوسعّنا بالبحث لتناول التجربة العميقة و العمق الشعري في الوعي و المستويات الماورائية و الخارجة عن النصّ سواء كانت في جهة المؤلف ام القارئ و تجليات تلك الجهات في النص .

لقد مكّننا المنهج الأسلوبي بانفتاحه و سعته و مرونته من انتهاج طريقة ملاحقة النصّ بدلا من جرّه نحو افكار مسبّقة، وهذا الأمر في غاية الأهمية، حيث انّ المناهج النقدية المعاصرة تنتهج نهج القواعد المسبّقة و المعايير الجاهزة التي تسقطها على النص و تدعو النصّ الى الاستجابة اليها، و هذا له تأثير على الكتابة و خلَقَ شكلا من الوصاية و التحديد و الاشتراط لاواقعية له، بينما المنهج الأسلوبي يتعامل من النصّ كظاهرة طبيعية انسانية، وهو بذلك يشبه العلوم التطبيقية، و يجتهد في اكتشاف التميّز و التفرّد من دون فرض شيء او المطالبة بقاعدة او شرط، وهذا هو المنهج الحرّ في البحث الأدبي و الذي نسميه (المنهج المفتوح)، و الذي ينهي تماما فكرة (النقد) و يعلن موت (النقد الأدبي) و ولادة البحث الأدبي و علم الأدب، و انتهاء عصر الناقد و بداية عصر الباحث الأدبي و العالم الأدبي.

السرد التعبيري محاولة

السرد التعبير هو كاتبة أدبية تسعى لتحقيق الشعر في وسط النثر في قصيدة النثر من دون الميل الى احدهما. فكما ان الشعر يتجلى فان النثر يتجلى ايضا. الشعر يتجلى في السرد التعبيري

بالغنائية و النثر يتجلى بالكتابة الخالية من كل تفنن بصري او شكلي حيث البناء المتماسك و المنطقي بالجمل و الفقرات .

السرد التعبير كان محاولة للاجابة عن اسائلة بخصوص الشعر و القصيدة .

كان السرد التعبيري محاولة للاجابة عن تساؤل بخصوص قصيدة النثر؛ ما هي قصيدة النثر ؟ و كيف يمكن لمقطوعة نثرية ان تحقق الشعر ؟ وهل ما يكتب من شعر نثري محسّن بتفنن بصري و شكل يحقق تكامل نثرية القصيدة؟

كان السرد التعبيري محاولة للاجابة عن تساؤل بخصوص الشعر؛ ما هو الشعر؟ نحن نرى الشعرية باقية في الشعر المترجم الذي ليس فيه اي تفنن بصري او شكلي اذن ما هو الشعر واين تكمن الشعري؟

كان السرد التعبيري محاولة للاجابة عن تساؤل بخصوص النص؟ ما هو النص هل هو الكتابة التي على الورقة ام انه وجود اخر في مستوى ما وراء الكتابة و في الذهن؟

لدينا في الكلام أدب و تقرير عادي . بتصف الكلام العادي التقريري بتقريرية مباشرة و نفعية افادية بينما يتصف الادب بلامباشرية و بانتقائية و تحسيتنية.

لدينا في الادب شعر و نثر وبينما تتقوم النثرية بالمنطقية و التماسك، فان الشعرية تتميز بالانحلال و اللاتماسك اي التشظي .

في النثر لدينا السرد القصصي و لدينا النثر الفني (كالخاطرة) و في الشعر لدينا الشعر الغنائي و الشعر السردي.

في الشعر السردي لدينا الشعر السردي المعروف (الشعر السردي الغنائي) و لدينا السرد التعبيري (الشعر السردي التعبيري).

في جميع اشكال الكتابة الا السرد التعبيري هناك توافق بين البنية العميقة و البنية السطحية من حيث جنس الكتابة و تشكل النص، الا ان الواحد منها يختلف عن الاخر بخصائص بنيته ففي السرد القصصي البنية منطقية متماسكة حدثية تخيلية و في النثر الفني هناك منطقية متماسكة بيانية و في الشعر الغنائي البنية انحلالية متشظية. و كذلك في الشعر السردي الغنائي فان البنية سردية حدثية الا ان الوجود الشعري يكون بشكل وجود مصاحب و على مستوى الانثيال و التداعي و الدلالة أي ليس على مستوى البنية.

اما في الشعر السردي التعبيري (السرد التعبيري) هناك عدم توافق بين البنية التحليلية و البنية الانثيالية مع موافقة البنية التحليلية للبنية الفهمية فكلاهما سردي منطقي متماسك بينما البنية الانثيالية فانحلالية متشظية.. و اما في السر التعبيري فان عدم التوافق حاصل بين البنية الفهمية و البنية التحليلية حيث تكون البنية الفهمية سردية متماسكة منطقية الا ان البنية التحليلية فانحلالية متشظية كما هو حال البنية الانثيالية.

اما في السرد التعبيري فان البنية العميقة تختلف عن البنية السطحية ، فالبنية السطحية سردية منطقية بينما البنية العميقة فغنائية، و بهذا يختلف السرد التعبيري عن جميع اشكال الادب، و يختلف بالخصوص عن السرد الغنائي (الشعر السردي المعروف) بان غنائية السرد التعبيري في بنيته بينما غنائية السرد الغنائي في انثيالاته و تداعياته.

فالخلاصة انه في جميع اشكال الكلام الفني و غير الفني منه هناك توافق بين البنية الفهمية – القراءاتية- السطحية و البنية الاستقرارية التحليليةالعميقة، و الشكل الوحيد الذي يختلف عنها في ذلك هو السرد التعبير حيث تكون البنية الفهمية السطحية مختلفة عن البنية التحليلية العميقة.

قصيدة النثر كيف تحقق الشعر و النثر انها نثر على مستوى القراءة و الفهم و الكتابة و شعر على مستوى التحليل و الدلالة .

الشعر الذي يكون لا منطقيا في بنيته كما في الشعر الغنائي او منطقيا فيها كما في السرد الغنائي ، يمكن له ان يكون منطقيا على مستوى الكتابة و الفهم الا انه غير منطقي على مستوى التحليل و الدلالة كما في الشعر السردي.

في السرد التعبيري تتجلى القصيدة في ابهى صورها حيث التوافق النثروشعري بدل التضاد بين الشعر و النثر.

السرد التعبيري لم يكن كتابة عفوية ارتجالية و انما كان رؤية جمالية و اعتراضا على النص الموجود ، و كان محاولة لتحقيق التوافق النثروشعري في قصيدة النثر، حيث الشعر الكامل أي الغنائية الجلية في النثر الكامل أي النثر الجلي الخالي من كل تفنن بصري او شكلي.

للاطلاع على نصوص من السرد التعبيري يرجى زيارة صفحة مجلة (تجديد) و مجلة (أقواس الشعر) المتخصصتين بالسرد التعبيري.

1- مجلة تجديد

http://tjdeedblog.blogspot.com/p/blog-page.html

2- مجلة أقواس الشعر

http://narrativepoetryblog.blogspot.com/p/blog-page_42.html

مفهوم قصيدة النثر ، كتابات صدام غازي نموذجا

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي) (1) . و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم -- حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا) (2) . و تقول دانييل متشل (قصيدة النثر تكتب بالجمل انها تظهر ككتلة واحدة من دون تشطير)(3) . و تقول مليسا دونوفان Melissa Donovan) ((النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) (4) .و يقول زيمرمان(Zimmrman) (في قصيدة النثر تكون الكتابة متواصلة من دوت تشطير) (5)و في التعريف المعتمد في الويكبيديا (ان قصيدة النثر شعر يكتب بصيغة النثر بدل النظم لكنه يحافظ على الخصائص الشعرية من التصوير العالي و ترادف و التأثير العاطفي .)(6)

ان قصيدة النثر فتحت افاقا جديدة للكتابة الادبية غير مسبوقة و لذلك قد احاطها الشك يقول جالرز سيميك (Charles Simic) وهو من رواد قصيدة النثر الامريكية (قصيدة النثر لها مميز غير عادي بانها ينظر اليها بعين الشك و الريب ليس فقط من قبل الكارهين التقليديين للشعر بل من قبل الشعراء انفسهم) (7) . و تقول نيكول ماركوتك Nicole) (Markoticفي مقالها المهم (قصيدة النثر و السرد الجديد) (قصيدة النثر هي ستراتيجية

شعرية مغروسة في بنية سردية انها دعوة للمساواة ، حيث النحو النثري و التشظي الشعري ، قصيدة النثر تتحدى التشطير و ترفض الاكتفاء بالصورة المعهودة للشعر او للنثر – الى ان تقول – واهم ما يشدني الى هذا الشكل هو الجملة ؛ ما الذي يجعل الجملة سطرا شعريا بدلا ان تكون جزء من مقالة او قصة) (8).

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر، و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام 2005 كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه (9) ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس) (transgeneric) narratlology . (10) و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح. (11) (articulation)

من هنا تظهر ملامح قد ترسخت عبر تأريخ طويل لقصيدة النثر ، استطاع من خلالها ان يخرج الباحثون و الدارسون بتحديدات عامة تجنيسية لهذا الشكل الادبي و اخرجت قصيدة النثر من اللاتجنيس الى التجنيس ولكن بوجودها الواسع الحرّ و الثرّ و المتميز . من تلك الملامح التي اشير اليها كما بينا الامور التالية:

1- ان قصيدة النثر تكتب بالجمل و الفقرات.

2- انها سلسة.

3- انها كتابة متواصلة من دون تشطير.

4- انها تحافظ على الخصائص الشعرية من الزخم العاطفي و الصورة الشعرية.

5- انها شعر يكتب ببنية سردية.

لو لاحظنا الملامح المتقدمة فانا سنجدها صفات النثر و الشعر ، فقصيدة النثر هي الوجود الخارجي الذي يجمع الشعر و النثر اي هي حالة التوافق بين الشعر و النثر . سنحاول هنا تتبع تلك الملامح في كتابات الشاعر العراقي صدام غازي . الذي هو احد كتاب قصيدة النثر السردية الفقية ، بكتابتها بالجمل و الفقرات و بسلاسة و من دون تشطير او تشظي ، بسرد تعبيري رمزي ايحائي محافظ على التكثيف و الصورة الشعرية و الانزياح ، و بهذه المواصفات التي سنبحثها تطبيقيا و تفصيليا كانت كتابات صدام غازي نموذجا لقصيدة النثر حسب التعريفات السابقة.

1- النثرية (الكتابة بالجمل و الفقرات)

نثرية صدام غازي معلومة لكل متابع، و الجمل و الفقرات حاضرة فيها دوما، فجميع نصوصه السردية نماذج لتلك النثرية. و كنموذج لدينا ثلاثة نصوص تتميز بالعذوبة و النثرية الواضحة (صفصافة) و (قطار) و (الزمن الصفر).

)صفصافة(

صدام غازي

ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . عشتار أصبحت نبية ، لكنها نسيت أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . تذكر ، بفعل الأمر أن الصفصاف لن يتسعه الأسفلت ، فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور . لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، ولن يستحضر الجنّ كي يخبرك ما نوع هذه الصفصافة . الرياح كالأنهار في تدفقها . تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف. لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر. هذا أن لم تنس فعل الأمر.

)القطار(

صدام غازي

بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقصّ الحلاق أن يقصّ لك فرحة بحجم ماموث يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القطّ . خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار. يشتري الراكب رئة من البائع المتجول. رئة لأستعمال واحد . هذا ما كتب عليها ، واشترى مظلة من أجل المطر الحامضي الذي يسكبه القطار. غم أن الثلج لم ينزل . أبتاع جزرة لأنف الأمنيات ، كسكارة جدي قبل أن يخترع الفلتر. رمى بآخر أمنياته على آجرة متغير لونها وسط رصيف المحطة ، علما أن جدي لم يعرف أنه رمى بصمته الوراثية حين لصق السكارة.

)الزمن صفر(

صدام غازي

عند أول الشفق ، حين جلست الشمس خلف تلك التلة تمشط شعرها ، لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم.

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهر الخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدّي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر.

و لا نحتاج الى كلام لبيان البناء الجملي و الفقراتي لتلك النصوص ، فانها تتحدث عن نفسها .

2- السلاسة

تتميز كتابات صدام غازي بالسلاسة ، البعيد عن التعقيد النحوي ، و هذا من خصائص قصيدة النثر التي تلزم بمنطقية اللغة و نحوية الجملة ، و يمكن للمتابع لكتابات الشاعر ان يدرك هذه السلاسة و التداولية و التعاونية التي تتميز بها . و واضحة السلاسة في النصوص الثلاثة السابقة (صفصافة) و (القطار) و (الزمن الصفر)

3- البناء المتواصل (عدم التشطير)

النثرية في كتابات صدام غازي السردية الافقية تحقق تكاملها ، بجمل و فقرات و سلاسة و بناء جملي متواصل ، من دون سكتات و لا فراغات و لا تشطير و لا توظيفات بصرية . و

كتابة صدام غازي عبارة عن مقطوعة نثرية و في الغالب كتلة واحد ، و كتابة الكتلة الواحدة (one block)احدى غايات قصيدة النثر الكبرى . بالبناء الجملي المتواصل بجمل تامة و واضحة تتجلى احدى اهم خصائص النثر و تكامله عند صدام غازي ، فمثلا في قصيدة (القطار) المتقدمة يقول الشاعر:

-1)بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقصّ الحلاق أن يقصّ لك فرحة بحجم ماموث يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القطّ . 2- خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار.3- يشتري الراكب رئة من البائع المتجول. رئة لأستعمال واحد (.

لدينا هنا ثلاث جمل ببناء متواصل و بمنطقية نحوية تامة من دون اية توظيفات بصرية . كل جملة تتجاوز السطر وهذا من صفات التكامل النثري كما هو معلوم.

-4 الصورة الشعرية الزخم العاطفي

هنا تكمن مقدرة كاتب قصيدة النثر و هنا تبرز امكانياته الشعرية ، و تصور ان قصيدة النثر فن سهل تصور ساذج لا يمت الى الواقع بصلة ، و كلما كانت القصيدة اكثر نثرية كان تحقيق الشعرية فيها اكثر صعوبة . و مع هذا التجلي القوي للنثر في كتابات صدام غازي ، يكون خلق الشعر من ذلك الوسط النثري كاشف عن مقدرة لدى الشاعر . في النصوص الثلاثة ليس فقط تحقق لصور شعرية ذات زخم شعوري عال هنا و هناك ، بل متواليات من الصور الشعرية ، و عمق فكري و رؤيوية جلية ، و شعرية عميق تنبثق من اعماق النفس ، و الهم الشعري و طلب الخلاص واضح ، فليست النصوص مجرد تراكيب انزياحية و رمزيات متجاورة بل هناك تجل واضح لقضية الشعر و رسالة الشعر و العوامل الجمالية العميقة و الالتقاطات الشعرية و المعادلات التعبيرية الفذة.

ففي (صفصافة) نجد متواليات في الصور الشعرية و الصيغ التعبيرية المعبأة بالطاقات الشعورية و الزخم الاحساسي (1- ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . 2- عشتار أصبحت نبية ، لكنها نسيت أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . 3- تذكر ، بفعل الأمر أن الصفصاف لن يتسعه الأسفلت ،4- فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور .5- لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، 6- ولن يستحضر الجنّ كي يخبرك ما نوع هذه الصفصافة . 7- الرياح كالأنهار في تدفقها ، تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف .8- لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر. هذا أن لم تنس فعل الأمر .)

لدينا هنا ثمان جمل نثرية حقق الشاعر فيها ثمان صور شعرية ، من دون ان يحتاج الى نفَس تمهيدي او تهيئة للصورة التالية ، و جاءت الصور في انسيابية كبيرة و تلاحم.

و هكذا نجد الصور الشعرية و التعبيرية و الزخم الشعوري حاضرا في النصين الاخرين ، و الامر هو كذلك في باقي نصوص صدام غازي السردية الافقية.

5- البنية السردية

انّ السردية في قصيدة النثر ليست شرطا فحسب بل هي اداة لاجل اعطاء الحرية للشاعر ، و من خلال السرد التعبيري يتمكن الشاعر من التنقل بحرية غير معهودة في جميع جوانب اللغة الجمالية و التوصيلية ، و يستطيع من خلال السرد الشعري ان يستنطق اللغة و ان يستخرج عمقها الشعري و المعاني الجمالية العميقة و ان يطرحها للقارئ بصورة هادئة و عذبة من دون ارباك او تشظي او تعال.

انّ السردية في الشعر لا تكون بقصد الحكاية و القص و لذلك لا تجد تطورا حدثيا قصصيا في قصيدة النثر بخلاف القصة كما انك لا تجد حبكة و قضية قصصية و انما ما تجده تقنيات سردية لاجل نقل الاحساس الى القارئ و طرح المعنى الجمالي و الفكرة الشعرية بتلك الصيغة لاجل تحقيق التكامل النثروشعري . فالسردية في قصيدة النثر وسيلة لتحقيق التكامل بين الشعر و النثر . و لقد رأيتَ بوضوح كيف ان قصيدة (صفصافة) السردية قد تضمنت ثمان جمل اشتملت على ثمان صور شعرية . و هكذا نجد السردية و التوافق النثروشعري حاضرا في قصيدة القطار بتناسب ملحوظ بين الوحدات النثرية و الوحدات الشعرية ، و ايضا الامر كذلك في قصيدة (الزمن الصفر) التي يتجلى فيها السرد الى ابعد حد ، حيث يقول الشاعر فيها:

)عند أول الشفق ، حين جلست الشمس خلف تلك التلة تمشط شعرها ، لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم . الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهر الخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدّي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر(.

ان السردية طاغية الا انه في الوقت ذاته لاتجد حكاية و لا حبكة و انما افكار عميق موحية و مرمزة و ترمي الى ابعاد عميق في النفس ، و التطور النصي مبني على تطور تتابعي للمكونات الشعرية المجازية و الرمزية و الايحائية.

(1) https://web.njit.edu/~ronkowit/poetsonline/archive/arch_proe.htm

(2) http://writers.com/classes/poetic-prose-the-prose-poem

(3) http://diymfa.com/writing/poets-revolt-brief-guide-prose-poem

(4) https://www.writingforward.com/poetry-writing/what-is-prose-poetry

(5) http://www.baymoon.com/~ariadne/form/prosePoem.htm

(6) https://en.wikipedia.org/wiki/Prose_poetry

(7) http://diymfa.com/writing/poets-revolt-brief-guide-prose-poem

(8)

https://www.sfsu.edu/~newlit/narrativity/issue_one/markot
ic.html

(9)

https://books.google.iq/books?id=gLh0yqVbO18C&
pg=PA1&lpg=PA1&dq=narrative+analysis++lyric+poetry&s
ource=bl&ots=V4_TbWlKrO&sig=8Mxz6qYSUM37svin0
_xQ-W-
NMhg&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=narrativ
e%20analysis%20%20lyric%20poetry&f=false

http://www.zef.uni- (10)
wuppertal.de/fileadmin/zef/Download_Dateien/FLYER_p
ostclassical_narratology.pdf

http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_3977.pdf

(11)

https://books.google.iq/books?id=gLh0yqVbO18C&
pg=PA1&lpg=PA1&dq=narrative+analysis++lyric+poetry&s
ource=bl&ots=V4_TbWlKrO&sig=8Mxz6qYSUM37svin0
_xQ-W-
NMhg&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=narrativ
e%20analysis%20%20lyric%20poetry&f=false

مفهوم النص الأدبي ؛كتابات حميد الساعدي نموذجا

يعرّف النص انه الكلمات الاولية المكونة للقطعة الكتابية او الكلام (1) ، و يعرّف النص الادبي انه القطعة الكتابية التي يكون الغرض الاساسي منها جمالي و ان احتملت ابعادا اخرى فكرية وغيرها (2) . و أدبية النص هي استخدام صيغ تجعل العمل الكتابي نصا ادبيا باستخدام بعض المظاهر اللغوية الجمالية (3) . وهذا التعريف للنص ضيق ، لأن النص الادبي ليس الكتابة فقط و انما هو مجموع الانظمة المتداخلة و المترابطة ، بعضها يقع في مستوى ما قبل الكتابة في الوعي العام و الخاص و بعضها في مستوى الكتابة و المكتوب و ما يكوّنه من وحدات و بعضها في ما بعد الكتابة في مستوى القراءة (4) . و كل من هذه المستويات تتجلى و تضغط لاجل ان يكون لها حضور ، فالنص الادبي هو حالة حضور و تجل لتلك المستويات و كلما كان الكاتب ذا تجربة ادبية كبيرة و ذا رؤية ادبية عميقة كان اكثر مقدرة على تحقيق النص الأدبي النموذجي و العالي المستوى ، تتجلى التجربة في التمكن الفني و في اللمسة الخاصة و تتجلى الرؤية في الفكر الادبي و النص المثقف النقدي.

حميد الساعدي شاعر ذو تجربة و ذو رؤية أدبية ، من هنا كانت هذه المحاولة في تبين عوالم النص الادبي النموذجي ، و اتخاذ نصوص حميد الساعدي المكتملة تجربة و رؤية كنماذج للنص الادبي و تجلياته في المستويات الثلاث ، مستوى ما قبل الكتابة و مستوى الكتابة و مستوى ما بعد الكتابة .

ان هذا الادراك للوجودات المتعددة للنص و ثلاثية ما قبل الكتابة و الكتابة و ما بعدها و عدم اقتصار مفهوم النص على الكلمات ، يبطل كثيرا من النظريات بخصوص النص الادبي و اهمها ثنائية الشكل و المضمون و ثنائية الكتابة و القراءة و ثانية النص و الدلالة ، بل

واقع الامر ان النص ليس ذا وجود واحد و انما له وجودات متعددة بعضها لا يقبل تلك الثانيات مطلقا ، فما في مستوى ما قبل الكتابة و في الوعي العام لا علاقة له بالشكل و لا بالقراءة ، و ما يكون في مستوى ما بعد الكتابة و في وعي القارئ لا علاقة له بالكتابة و الشكل ، بل ان هذا الفهم يجعل من الشكل غير مؤثر ، و الاعتماد كله يكون على عمق الكتابة في الوعي، سواء الوعي التأليفي او الوعي القراءاتي.

تتجلى الكيانات الماقبل كتابية من خلال عوامل عدة اهمها البعد الفكري و الرؤية و العمق اللغوي الجمالي ، و تتجلى غايات الكتابة و المكتوب في امور اهمها الانثيال و الاختيار و المعادلات التعبيرية و هي مرتبطة بطبيعة الجنس الادبي و خصوصية الكاتب ، و في السرد التعبيري تبرز السردية التعبيرية و الرمزية و النثروشعرية و اللمسة الخصة بالمؤلف . و اما الكيانات المابعد كتابية فانها تتجلى في عالم القراءة و اهمها لاستجابة و التاثير الجمالي و التعاونية . سنتناول تلك الجهات كل على حدة في كابات الشاعر حميد الساعدي.

أ- الكيانات النصية الماقبل كتابية

1- البعد الفكري (الوعي العام و الرؤية الخاصة)

ابرز ما يتجلى فيه البعد الفكري للكاتب في نصوصه هو الوعي العام المترسخ و الرؤية التعبيرية الخاصة و الرسالية بتبني قضية الانسان و الامة.

في قصيدة فوضى (5) يقول حميد الساعدي:

)الأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل هي أجمل مما نحن في غيبوبتنا المستديرة ، والصور المعلقة على الحيطان تمائم للغياب القسري (

هنا يوغل الشاعر في الهمّ الانساني الكوني و معاناته ، فالغياب القسري و الغيبوبة هي السمة الابرز للانسان في هذا الزمن . و يستمر الشاعر في تشييد الغربة بقوله (أيتها الروح المكبلة بأفاعي الغربة . ثم يعكف على الهم الوطني حينما يقول (ونحن نوشكُ على ابتلاع موسى الصبر ، إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان ،كم أرهَقَتنا التواريخ الصفراء ونحن نرنو للأعالي حين امتزجت صرخات القهر مع ذؤابة الأُمهات ، وحين حدثَني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى) . ان الرسالية واضحة في هذا النص الطالب للخلاص .

و تبرز التعبيرية الفردية و الاضافات الخاصة على الخارج في هذا النص بعبارات بوح تعبيري جلي حيث يقول-:

(1- لأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل 2- إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان 3- وحين حدثَني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى ، 4- والشاعرُ عن قصيدته التي تنتظر دورة القمر .) فهنا اربعة مقاطع نلاحظ تدخل الرؤية التعبيرية الفردية في تمظهر الاشياء و تشكلها (الاشياء تغادر بحنو ذاهل ، و الدم لونه فاقع ز و النهر يلتوي على عكاز افعى و القصيدة تنتظر دورة القمر) ان انطلاق تلك الاصوات من اعماق الشاعر و برؤية مختلفة عما هو سائد يمثل الوعي الفردي في قبال الوعي العام و هنا تتجلى التعبيرية . و في هذه القصيدة تعدد اصوات وهو ما يسمى (البوليفونية (6. (

و تتجلى الكيانات الماوراء كتابية في اغلب نصوص حميد الساعدي و منها تجلي البعد الفكري و الرؤيوي في قصيدة قلب الظلام (7) حيث يقول

)بعيداً عن الشفق ، وقريباً من الإشراق ، تأخذني لجتكَ الساحرة ، الى حيث أُلقي عصاي على دَكّة السِحرِ ، مبهرة في راحتيكَ الرؤى ، وموغلة في الندى وجنتاك ، و مورقةٌ دهشتُكَ الساطعة (.

2- البعد الجمالي (العوامل الجمالية)

لو قلنا ان الادب هو التقاط اللحظة الجمالية العميقة لما كان خطأ و لو قلنا ان الشعر هو تلك الالتقاطة لم يكن خطأ ايضا ، و تكون باقي الامور المرافقة من ابعاد كتابية و فكرية امورا لاحقة لذلك الجوهر . فجوهر الشعر هو التقاط المعنى العميق الذي لا يتيسر لغير المبدع . تلك المعاني الجمالية العميقة الدفينة التي يلتقطها الشاعر هي (العوامل الجمالية) و التي تتسع بسعة التجربة الانسانية ، و لكن يجمعها بعدها الجمالي في الوعي الانساني (8) . و تجلي العوامل الجمالي – الذي هو اساسي للشعر- ظاهر و واضح في كتابات حميد الساعدي و خصوصا لما يمتلكه من قدرة تصويرية و ابداع في الصور الشعرية ، لكنا نجد تكثيفا للعوامل الجمالية في قصيدة (حائط الاخيلة) (9) بكم كبير من الالتقاطات المتتابعة-:

-1) أتبعُ ظِلي بعُمقِ مَساراته الحاشدة 2- نسيت أني اتكأتُ على حائط الأخيلة 3- و لليّل أغنية للعتابِ طويلٌ به الروح تشدو 4- وما انفكَ مني اشتهاء الربيع 5- أن أجعلَ الرمح أقصر من قامتي والخيمة الآن في الذاكرة 6- أُيممُ شطرَ المدى المستباح لبصمةِ حرفٍ أفاضتْ هوىً على القلب والدرب في لهوه يغني (

ب- الكيانات النصية الكتابية

1- الانثيال

ان لكل شيء غاية التجلي و الحضور ، و لا شيء يقبل بالغياب ، و انما الغياب يكون قصريا ، و بما في ذلك النص المكتوب ، فانه يسعى نحو غاية اكبر تجل له فكما ان المؤلف يتجلى في النص و القارئ يتجلى فيه فان النص ذاته ككتابة يتجلى ايضا فيه (10) و ابرز مظاهر تجلي النص بما هو كتابة في العمل الادبي هو الانثيال ، حيث تظهر المفردات و التراكيب المركزية تقاربا في الحقول المعنوية ، و لا نقصد هنا بالانثيال بتداعي الافكار بشكل لاواعي بقدر ما نعني بطغيان اللغة ككيان له غايات و تجلي اللاوعي و توجيهه للمكونات الكتابية. (11)

في قصيدة (مماحكات) (12) نجد تجليا للغة و اللاوعي بتقارب حقول الكلمات المركزية الموجهة للكتابة . يقول فيها الشاعر

-1)الجمالُ لحظة دفق ، 2- والسرورُ بعض ارتخاءٍ 3- في تلاشي العبارات ، 4- وانشغالي بالحرف 5- سيرة أيامٍ ، 6- أتجددُ في كل يومٍ كما الشجر بلحائهِ .7- تجتاحُ حروفي 8- تَسمَّرُ الكلمات 9- قامة فَلاّح بأرضٍ موجعة . 10- اللهفةُ بعض تضاريسَ 11- من أبجديات الهدوء ، 12- والمرايا انعكاسُ 13- لمن أثقل الريح بالعاصفة . 14- يا أيها الجرح الموغل بغابةِ الرماد(

اننا نلاحظ تجل لنظام اللغة و غاياته في الألفة و التقارب بعيدا عن القفز المعنوي و انما جاءت العبارات متوالية مرتبة معنويا بحقول معنوية موحدة او متقاربة (فالجمال- السرور) (العبارات – الحروف) (ايام – يوم) (حروفي – الكلمات) (فلاح ارض – التضاريس) (الهدوء – المرايا) (الريح – العاصفة- الرماد) كما ان هناك بعد اخر لتجلي اللغة و الانثيال هو القاموس

اللفظي لجميع العبارات فانا نلاحظ التقارب بين حقول (الجمال – و الكلمات – و الحروف) و في النقلة الاخر (الوجع – اللهفة- الريح – العاصفة – الجرح – الرماد) و لا نجد خروجا عن ذلك الا اعتراض (الهدوء و المرايا) وسط الهيجان و الصخب . كما ان هناك بعد ثالثا وهو تصاعدية الانتقال (فمن (الجمال و السرور و الحروف و المرايا) الى (الوجع و اللهفة و الريح و العاصفة و انتهاء بالرماد) . و بهذا الاسلوب تحقق القصيدة حركة لكياناتها داخل النص وهو مما يسمى (بالمستقبلية الادبية) (13. (

2- الاختيار

الانتقائية العالية و التحكم و الرؤيوية و الايقاعية و الرسالية من المظاهر و المميزات الواضحة على كتابات حميد الساعدي و جميع نصوصه شواهد على ذلك و منها قصيدة (احلام البنفسج) (14) التي تجمع كل ذلك ؛ حيث يقول الشاعر.

-1)أنتَ ترنو لتلكَ المسافة بين الخطى والمتاهة. توقظ جرحكَ تبتدئ الرغبة الموغلة وتطارد من أرقوك طويلا لتحلم بالقبلة القادمة .2- الأنين شجى والملامح سمراء من فرط شمس الأسى 3- أوهموكَ بأن الطريق معبدة بالورود وأن الصناديقَ فرحةَ أُمٍ ومهرُ حبيبة 4- في غمسةِ الإصبعِ صار البنفسجُ لونَ الدماء . 4- لنا كل أمنية ضائعة ولهم في الأكاذيب إرث تكدَّس .)

هذه المقاطع المختارة تكشف عن الاختيارية و الانتقائية و توجيه اتجاه الخطاب و الرسالة و بلغة متموجة (15) تجمع بين الرمزية و التوصيلية لاجل النفاذ الى النفس و تحقيق الاثر ، وتجمع هذه المقاطع معظم مظاهر الاختيار التي ذكرناها.

ان التجلي الواضح لعناصر الاختيار و الوعي و ما يقابله من عناصر اللااختيار و اللاوعي لا يبقى مجالا بان البناء الكتابي امر مشتمل على الاثنين و ان الاقتصار على احدهما تفريط واضح كما فعلت الاسلوبية باعتماد الاختيار و البنيوية باعتماد اللااختيار. (16)

3- المعادلات التعبيرية.

المعادلات التعبيرية هي الصور الكتابية التي تظهر بها العوامل الجمالية (17) ، اي هي القالب الكتابي الذي يطرح فيه الشاعر افكاره و التقاطاته الجمالية.

ت- الكيانات النصية المابعدكتابية . و اضافة الى السردية التعبيرية المقومة للشعر السردي المميز للقصائد التي اخترناها ، فانا قد اشرنا الى اسلوب تعدد الاصوات (البوليفونية) في قصيدة (فوضى) و اسلوب الحركة داخل النص (المستقبلية) في قصيدة (مماحكات) و اسلوب التنقل بين الرمزية و التوصيلية (اللغة المتموجة) في قصيدة (احلام البنفسج)

1- الاستجابة الجمالية (الانبهار) و التاثير الجمالي (الصدمة)

احدى اهم عمليات القراءة هو الانتاج ، و من الخطأ تصور ان القراءة عملية اتكالية استهلاكية ، بل هي عملية انتاجية ، و من اهم الكيانات التي تنتجها القراءة ثلاثة امور الاول توسعة المدارك و الثاني اكمال النص و الثالث الاستجابة الجمالية . من الراسخ ان للنص الادبي الابداعي تأثيرا جماليا و كل تلك المظاهر و العوامل التي تكلمنا عنها تحقق هذا التأثير ، الا ان الاستجابة الجمالية و جانب من هذا التأثير يعتمد على القارئ و على قاعدته المعرفية و الجمالية . فكما ان المؤلف يجب ان يتمتع بتجربة لكي ينتج نصا فكذلك القارئ لا بد ان يتمتع بتجربة قراءاتية لينتج قراءة ناضجة وهذا ما اسميناه (القراءة التعبيرية) (18) . و وظيفة النص هنا تكمن في كونه محفزا جماليا و فكريا و قراءاتيا ، و في الحقيقة الاستجابة الجمالية تختلف من نص لاخر و من قارئ لاخر ، فلدينا الاستجابة الظاهرية للنص التوصيلي و لدينا الاستجابة العميقة للنص الرمزي ، و لدينا الاستجابة السطحية للبوح المباشر و لدينا الاستجابة العميقة للبوح الايحائي و بينما النص الرمزي العذب يحقق استجابة واسعة نوعا و كما ، فانه بخلاف النص الرمزي غير العذب او المباشر العذب فان الاستجابة فيه لا تكون واسعة بل تكون ضيقة (19) . و لقد وفرت السردية التعبيرية من خلال تحقيقها الرمزية العذبة تلك الاثارة و الاستجابة الجمالية واسعة النطاق ، و نجد كثيرا من تجار حميد الساعدي السردية محققة لهذه الاستجابة الواسعة ، منها مثلا قصيدة (حلم الياقوت) (20) حيث يقول فيها الشاعر:

)بأغاني الحُب ، أفتتحُ الليلةَ شعري المتراكم مثل هموم العمر ، والحُب الصامت دهراً في قلب المحرومين ، وأنين الأم التعبى ، في ظلمة ليل الفقر الداجي ، أنادي للملتاعة في زمن الدهشة والمسكونة بالترحال ، تعالي : وبعمق ندائي نفتحُ أشرعةً للريح ونمضي . الأحلامُ مضَت يا وَمضةَ قدري ، والمجبول بناصية الكلمات ، أفاضَ على جرحِ اللهفةِ ملحاً وخيالٍ من إضمامةِ زهرٍ يتلوى في هامش عرش الفقراء . ... النص (

2- التعاونية.

من المعلوم ان حميد الساعدي يعتمد الرمزية القريبة ، و الخطاب الواضح ، بل يتبنى ذلك فكريا و رؤيويا ، و يرفض الرمزية المتعالية و المغلقة ، فنصوصه بذلك تدخل في تصنيف النصوص المتجاوزة للحداثة ، حيث يكتب قصائد نثر قريبة الرمزية واضحة الخطاب بفنية عالية وسرد تعبيرية وهذا مواكب لقصيدة النثر العالمية المعاصرة و كل قصائد حميد الساعدي شواهد على ذلك ، و اظهرها من حيث التعاونية قصيدة (احلام البنفسج).

1- http://www.merriam-webster.com/dictionary/text

2- https://www.reference.com/art-literature/definition-literary-text-e2c4af15a7a79714

3- https://en.wikipedia.org/wiki/Literariness

4- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

5- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/02/02/حميد-الساعدي-؛-فوضى/

6- https://en.wikipedia.org/wiki/Polyphony_(literature)

7- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/30/قلب-الظلام/

8- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?

9- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/02/حائط-الأخيلة-2/

10- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?

11- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

12- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/04/14/مُماحَكات/

13- https://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(literature)

14- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/13/أحلام-البنفسج/

15- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/Fjos6P1dce?

16- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

17- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?

18- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

19- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

20- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/14/حلم-الياقوت/

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية (1) ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية (2) التي اهم مشكلاتها الجفاف و الجفاء و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب (3) و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس عالميا تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية من دون الارتكاز على النفوذ العميق في الاشياء و النفس (4) ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية. (5)

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة .

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات

و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب (6) ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي (7) . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي .و من هنا يعلم ان التجريدية في النص ليس بالضرورة ان تعتمد الرمزية المغلقة و اللامعنى كما صورتها الحدثة ، بل يمكن تأدية ذلك بأدب قريب عذب يعتمد في رسالته على البعد التأثيري و الجمالي و الشعوري للكلمات اكثر من الافادة و البوح المعنوي التوصيلي.

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة .
ان مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، وفي البداية كان يشير إلى حركة في التصوير، تركت محاكاة الواقع الخارجي لكي تعبر عن الذات الداخلية أو عن رؤية شخصية جوهرية للعالم وكانت رد فعل على الانطباعية وفي الأدب ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، بل هناك تقنيات مثل التصميم المتجزئ (الأرض الخراب لإليوت)(8).

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات الشعوري و العاطفي و الوعي الجمالي بالاشياء نحو الخارج . وهذا

الفنان الحداثي التجريدي ماليفتش 1878-1935 تميز بفنه غير الشخصى البسيط وغير المزخرف ؛ وأراد تصوير مالا يرى. لقد عبر الفنان عن رغبته في أن تصبح الحداثة شكلاً لقوة الإنسان الذى يكرس طاقته من أجل خلق الأشكال الجديدة. (9) . و بينما في التعبيرية العادية تكون المحورية لرسم و تصوير البوح فانه في التجريدية تكون المركزية لرسم و تصوير الشعور ، فتخرج الكلمات عن مجرد وسائط تعبير معنوي بل تصبح وسائط تعبير جمالي و شعوري وهذا تطور مهم في التجريدية اللغوية وفهم جديد فعلا لها. (10)

في قصيدة (لوحة) (11) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي المحافظ على الخطاب الواضح بالتركيز العميق على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية.

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . وهنا ستملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير.

من أهم ميزات التجريدية اللغوية ان لها القدرة على رسم الشعور و الاحساس بعيدا عن افادات الجمل و نجد هذا حاضرا في عبارات النص ، تقول الشاعرة

(1- ألواني زاهية كفراشات الربيع. 2- لا أتوقف عن مغازلة الضوء.) فلدينا هنا مقاطع تصويرية ، و التعبيرية العميقة واضحة ، و مع ان الشاعرة انتهجت نهجا سرديا و وصفيا الا

انها حققت نفوذا عميقا و ادراكا شعوريا قويا بالاشياء ، فالابهام و المجانية في الالوان اعطت مساحة فكرية واسعة للتخيل و انطوت على الذات باسرها ، وهنا تبرز الرؤية و الادراك العميق بالاشياء ، انه تجريد و توحد ، و تتجه الشاعرة الى وصف احساسي اخر في (مغازلة الضوء) و ايضا الاطلاق و الكلية المعنوية و البعد ان التشخيص و التشكل ، تجعل القراءة تتكئ على البعد الشعوري و الاحساسي اكثر من المعنوي ، وهذا هو جوهر التركيبة التجريدية الشعورية .

و في مقطع رمزي قريب فيه بوح طعمته الشاعر بثقل احساسي ينحى بالادراك القراءاتي نحو المجال الشعوري و الاحساسي حيث تقول:

)أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة(.

ان من ميزات التجريدية التعبيرية هو النزوع الى ابعد نقطة احساسية و شعورية في الكلام ، او هو (التطرف التعبيري) ان صح التعبيري ، حيث يتجلى البوح الاقصى و الذي يصدم القارئ بثقل الشعور المعبأة به العبارات ، و من الواضح ان الشاعرة في هذه المقاطع قد عبأت عباراتها بكم هائل من الاحاسيس ما كان ممكان لولا الادراك العميق بالاشياء و بتأثيرها و نفوذها في النفس ، فهي تعشق الضوء ، وهذا عمق ثم يأتي توجيه شعوري اقوى و اعمق (منذ ابصرت عيناي جمال الشمس) ثم توجيه شعوي اخر (لم اشتك يوما قيظها الذي يحرق حسي) و من الواضح الثقل الاحساسي لعبارة المجازية (يحرق حسي)

و في مقطع وصفي تعبيري و ذاتي تنفذ الشاعرة الى مشكلة الذات و الارادة و الاختيار تقول الشاعرة

)أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي(.

فبوصف قريب الا انه معبأ بمشاعر و فيه نقل تعبيري يضفي على الخارج لمسة الذات حيث يكون الحلم اجمل و تكون اللوحة المطلقة الواسعة سعة النفس متجددة ، و بوجودات هي اجمل من الجميل المدرك ، وهنا تحقق التطرف التعبيري و البوح الاقصى الذي لولا هذا التراكم الشعوري و الاحساسي في النص لما حقق هذه الدرجة من البوح و التعبير . ثم تختم الشاعرة قصيدتها بعبارة بوحية تبلغ من الشدة التعبيرية درجات عالية حيث تقول:

)فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء(.

لقد نجحت الشاعرة و بتجربتها الفنية الواسعة و ادراكها العميق بالاشياء ان تحقق منظومة مشاعرية و احساسية موازية لعنصر البوح و التوصيل ، و هذه القصيدة رغم محافظتها على وضوح الخطاب و برمزية خفيفة و قريبة ، الا انها ايضا عبئت بطاقات تعبيرية اعتمدت كثيرا على الثقل الحسي و المشاعري للمفردات و الاسنادات ، و حققت لونا تجريديا مغايرا و مختلفا جدا عن التجريدية المعتمدة على الرزمية المتعالية و الانغلاق.

1- http://www.marefa.org/index.php/المدرسة_التجريدية

2- https://ar.wikipedia.org/wiki/بعد_ما_بعد_الحداثة

3- https://ar.scribd.com/document/323276173/%D8%A7%D9

%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A
-%D8%AC1

4- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

5-
https://ar.scribd.com/document/323276657/%D8%A7%D9
%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A
-%D8%AC2

6-
https://ar.scribd.com/document/323275469/%D8%A7%D9
%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A
-%D8%AC3

7- https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

8- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

9- https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

10- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

11- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/07/20/لوحة-2/

مفهوم الكتابة الابداعية ؛ كتابات عزة رجب نموذجا.

لقد استعمل مصطلح الكتابة الابداعية (Creative writing) بشكل موسع افقده واقعيته ، حتى انك تجد مواقع تضع هذا العنوان الا انها لا تشتمل جميع موادها على مواصفاته . و من جهة أخرى فان مصطلح الكتابة الادبية (Literary writing) قد ضيّق الى حد صار لا يستعمل الا في الادب الابداعي ,هذا خطأ منتشر لا مبرّر له.

لا ريب ان كل أدب أو محاولة أدبية هي تعامل غير عادي ورقيق مع اللغة ،يخرجها من العادية و الابتذال الى حالة من الانتقاء و الخصوصية ، لذلك ليس لأي احد الوصاية على أيّة كتابة تخرج من دائرة الاستعمال العادي للغة . و جمال اللغة شيء واسع أوسع بكثير مما يتصوره البعض ،الذين يجعلون انفسهم اوصياء على الأدب. ومن هنا فكل اشارة سلبية الى اية كتابة فهي تقع في خانة اللاواقعية و اللاموضوعية ، لذلك نجد مدارس النقد الحديثة تتجه نحو البحث عن الجمال في الاشياء دون التعرض الى التقييم ،بمعنى اخر يمكننا القول انّ عصر التقييم و الوصاية قد انتهى و وولّى من دون رجعة ، و الناقد الوصي قد مات دون حياة أخرى تحت أيّة ذريعة .

اذن ما هو واقعي و موضوعي هو البحث عن النموذج و المثال و المهارة و ليس التقييم و الوصاية ، و حينما نتحدث عن الابداع و المبدع فلا يعني ذلك وضع معايير للكتابة الادبية بل يعني بالضبط بيان مستويات الكتابة الادبية و بيان الحالات النموذجية و المثالية و حالات المهارة سواء من جهة ادبية الكتابة او من جهة تجنيسها . بمعنى آخر ان من وضيفة النقد و البحث الادبي ليس تقييم النصوص بل البحث عن النص الماهر و المتقدم و المضيف و المؤثر في سيرة الادب و بهذا الفهم يمكن. ازالة الضبابية عن مصطلح (الكتابة الابداعية) فيعلم انها

حالة اخرى مختلفة عن (الكتابة الادبية) .فالنص الادبي هو كلّ تعامل رقيق مع اللغة ، بينما النص الابداعي هو مستوى رفيع و مهاري من التعامل الرقيق مع اللغة.

من هنا يكون واضحا ان وظيفة النقد لها مستويان ؛المستوى الاول الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة المعينة أدبية؟ وهذا المجال يمكن ان نسميه مجال او علم (. الكتابة الادبية) ، و المستوى الثاني هو الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة الادبية ابداعية ؟ اي ذات مستوى رفيع و مهاري. وهو ما يمكن ان نسميه مجال او علم (الكتابة الابداعية). و الخطأ الشائع الذي يحصل لدى الكثيرين هو الخلط بين أدبية الكتابة و بين الابداع فيها ، فيوصف عمل أدبي بانه ليس ادبيا و المراد في حقيقة الامر انه ليس ابداعيا .

هنا في هذه المقالة سنتناول ملامح الكتابة الابداعية ، و الخصائص التي تجعل النص الادبي ابداعيا ، و ستكون كتابات الشاعرة عزة رجب نموذجا للابداع الشعري لما تتسم به كتابات هذه الشاعرة من الفنية العالية و الجمالية الواضحة .

و لتحقيق الكتابة الابداعية لابد من توافر عوامل أهمها التجربة الادبية ،و الكاتب مهما كانت ادبيته اي شعوره باللغة فانه من دون تجربة لن يتمكن من كتابة نص ادبي ابداعي .و في الحقيقة بينما نجد عنصر الادبية. اي الشعور العال باللغة و الاستعمال الرقيق لها حاضرا عند كثير من الكتاب بل و القراء ، الا ان عنصر التجربةمفقود عند الكثيرين لذلك فان كتابات صاحب الحسّ المرهف تكون ضمن الجميل منها الا انها تكون طارئة و ناتجة عن تقليد و ليس فيها اضافة .

ان الاسباب التي تكون تجربة للكاتب و رؤية متميزة له كثيرة و معقدة و ليست موضوع بحثنا الان و ربما سنتعرض لها في مناسبات اخرى بعد اكتمال المعطيات ، لكننا هنا سنتحدث عن المظاهر التي تتجلى فيها التجربة الادبية.

تتمظهر التجربة موضوعيا و خارجيا بالتمكن من التقنيات الفنية و بعمق الكتابة و سعة الادراك الجمالي . و هنا سنتناول كتابات الشاعرة المبدعة عزة رجب كنموذج للابداع الادبي لما تتصف به من سعة التجربة الفنية و عمق الرؤية الادبية و لما تشتمل عليه كتاباتها من مظاهر جلية للتجربة الادبية

١ -التقنيات الفنية في الكتابة

الكتابة الأدبية أولا و اخيرا هي محاولة ابداعية في اللغة أي هي استعمال غير عادي لها يرتكز على البعد الفني فيها ، و لأجل تحقيق هذه الغاية لا بد من توفر قدرة و امكانية في جهة ادبية الادب و تجنسيه . و في خصوص الشعر لا بدّ من امتلاك العناصر الكتابية للكتابية الشعرية ، و رغم سعة الافكار حول شعرية النص الا ان جوهر الشعر هو التقاط العامل الجمالي العميق و طرحه الى المتلقي بمعادل تعبيرية ، و اقتصار الكتابة على العنصر الاول لا تخرجها من الموهبة و اما اقتصارها على الثانية فلا تخرجها من عملية التلاعب بالالفاظ ، بل لا بد لأجل تحقيق نص شعري من التكامل بين جهة العامل الجمالي و المعادل التعبيري . و يمكن فهم العامل الجمالي الشعري انه المعنى الجمالي العميق في الوعي و ان عملية التقاطه و تحصيله هي عملية كشف ، ثم يعمد المبدع الى اظهاره و ابرازه للمتلقي بصيغة نصية كتابية هي الصورة الشعرية.

عزة رجب شاعرة متمكنة من أدواتها و نصوصها و عباراتها النصية مشتملة دوما على التكامل التعبيري بين العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية . و نجد هذا جليا في جميع نصوصها و كمثال هنا نأخذ قصيدة (ماؤك يتسرب نحوي) المنشورة في مجلة الشعر السردي (1) تقول الشاعرة:

)أقضي ليلي في لجين قدر شائك ، أستبيحُ نجوم السماء ، و أسلب منها ما قُدر لي من ضوء ، أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ، وحين أفتح جراب الزمن ، أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر(.

المقطوعة من السردية التعبيرية و انبثاق الشعر منها نظام جمالي عميق قد كشفت عنه الشاعرة ، وهذا أحد التقنيات الشعرية . و الخيال يتربع المقطع الكلامي وهو كسر لمنطقية الخطاب وهذه من تقنيات الكتابة الادبية ، من العوامل الجمالية المحورية هي النظم اللغوية التي انكشفت للمتلقي لمجموعة من الاشياء المركزية في تلك المقطوعة.

فالنجوم – وهي شيء عال متعال- يعرض لها صفتان غير عاديتين الاستباحة و الاستلاب ، و من خلال نظام المثل و الانعكاسات و الرمزية ، فان العمومية الرمزية هنا تضرب الى كل ما هو عال و متعال و نير، و تضرب الى كل ما هو قاهر و طاغ و قوي ، فيقع الكلام في خانة امتلاك النفس الانسانية و قدرتها على التحكم و امتلاك امر الامور المتعالية ، وهذا يثير كثير من البواطن ، و يحقق العجز و الابهار و الدهشة . ان الدهشة المتحققة بالعامل الجمالي هي دهشة معرفية بخلاف الدهشة المتحققة بالمعادل التعبيري فانها دهشة شعورية.

و تعود الشاعرة الى الجو المعرفي ذاته اي امتلاك القدرة على الامور المتعالية و الاخذ منها

في قولها (ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي) ،

و في نظام معرفي ثالث تبين الشاعرة النتيجة الوجودية لتلك الحالة الاقتدارية حيث تصبح ممتلكة لكل ما هو نفيس و عال ، وهو نتاج طبيعي لحالة تحصيل الوجودات العالية ، ثم تنتقل الشاعرة الى الفيض حيث انها تفيض بالنور و بالعليائيات .

)أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي (

و في نظام رابع يحصل و بفعل ما تقدم من انظمة تحول في طبيعة الذات فتنتقل الى وجود مختلف اكثر قدرة.

)و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس(

اذن هنا الشاعرة في عملية الكشف هذه و الاشراق و الاطلاع تحاكي الوعي العميق للانسان بتحصيل القدرة و تناول الامور العالية و الاستثنائية و امتلاكها باقتدار من ثم التحلي بها و التلبس بها حتى تختلط بالذات ثم الفيض و من بعد ذلك الانتقال الى وجود اكثر اقتدارا وهذا النظام المعرفي هو أحد أهم الغرائز و الدوافع الانسانية للاكتشاف و الحب للحياة و ما هو جديد و عميق و بعيد المنال.

و في جهة المعادلات التعبيرية فان الشاعرة طرحت تلك المعارف و الالتقاطات و الاشراقات و الابحارات العميقة بعبارات مجازية و شعرية و بسرد تعبيري رمزي ايحائي يتكامل فيه الشعر بالنثر مع صور شعرية نافذة في النفس تبلغ اوجها في العبارات التلية:

-1) أستبيحُ نجوم السماء ، 2- أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة 3- أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، 4- أخطفها من مُحيا القمر 5- أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ،

6- أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي 7- و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، 8- و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ،9- يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، 10- وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر(.

-2 العمق الكتابي

الكتابة من دون روح و عمق انساني لن تكون سوى ورقة ميتة و سوى تلاعب فني بالكلمات مهما كانت فنيته ،و لذلك فالكتابة المشتملة على عمق كتابي هي دوما افضل من اية كتابة لا نفوذ روحي لها ، غارقة في الذاتية و منغلقة على نفسها .و للعمق الكتابي مستويات الاول هو العمق الانساني اي حمل النص رسالة انسانية وهذا الذي اسميناه (الرسالة الاجتماعية)و المستوى الاخر وهو العمق الجمالي اي الشعور العميق باللغة ، وهذا ما اسميناه (بالرسالة الجمالية) في كتابنا التعبير الادبي . و في الحقيقة ان الادراك و الشعور العميق باللغة و مستوى ذلك الشعور و عمقه هو اهم مظهر تتجلى فيه تجربة الكاتب. و عزة رجب معروفة في الاهتمام بعمق الكلمات و رسالتها الانسانية و بالفنية العالية و رسالتها الجمالية و نصوصها شواهد على ذلك منها قصيدة (خزّافة) المنشورة في مجلة تجديد (2) حيث تقول الشاعرة:

)تسكب أمي شيئا من الطَّفَل ، وبعضا من روح الأرض ، و رائحة نواياها الحسنة ، تمزجه بطين طمث الأرض الأحمر ، وبشيء من ماء الحياة ، وقليل من الأمنيات ، تقول أنها تكفي لإرسال حياة بمذاق آخر ، ثم تضيف إليها رحلة تأمل من عينيها الفنانتين ، ومسحة من الإحساس ، ودفقة شعور بالعطاء ، و تعجن تلك الروح . تبدأ في التشكل الرحمي الأول حول رحى يديها ، تدوُرها بين أناملها ، ماضيةً في رحلة الاستدارة ، تصرع فيها كل الهموم ، ومضغة اليأس ، والحزن المقيت ، وتجعل أعشاش الفرح قريبة ، من الجرار الآخذة في التلوين ، رفيعة ،

طويلة، ملفوفة القد ، كأمي ، حين تقبل حاملة إحداهن ، وقد ملأتها بماء الحياة ، تقول لي انظري إليها ، إنها جزء منك ومني ، رفيقة الطين ، والصلصال ، وصاحبة الصوت الحزين(.

و لا نحتاج الى كلام كثير للاشارة الى الفنية العالية و الشعرية الفذة في هذا النص الذي يتكامل فيه الشعر الى ابعد حد محققا الرسالة الجمالية من حيث الابتكار بالسرد التعبيري و النثروشعرية الجلية . كما ان الرسالة الانسانية واضحة ، و رمزية الخزافة و الجرة الى العمق الانساني و الانتماء و علاقات الاتحاد بالاشياء و تحميلها الزخم الشعوري واضح ، كما ان الشاعرة نجحت هنا في خلق (التأريخ الرمزي) النصي الخاص ، الذي وسع المعارف بالام و الخزافة و الجرة ، وهو من العوامل الجمالية ايضا.

٣ –سعة الادراك الجمالي

ان طاقات اللغة لا تحد بحد و من الخطأ جدا الاعتقاد بامتلاك المعرفة الكاملة بسحر اللغة و وجودها الجمالي الامثل ، لذلك فالحل الوحيد أمام الطالب لها ان يوسع مداركه بها ، و ما كتابات المبدعين الا اكتشافات جديدة في كون اللغة الواسعة ، و لو قلنا ان اللغة يوما بعد يوم تتوسع و انها كيان غير متناه لكان صحيحا ، وهكذا جمالها ، و واضح لكل متابع و باحث ان اللغة من الاسرار الكونية العظمى التي لا تفنى عجائبها . و من هنا لا بد من الاعتراف بالعجز عن الاحاطة بجمال اللغة و الواجب هو متابعة اللغة و الابحار فيها ما امكن . و ان هذا التوسع و الابحار و العشق لجمال اللغة ينعكس في اعطاء الكاتب و قدرته على كتابة تعبيرية جمالية غير عادية و احيانا غير محدودة ، و المتابع للشاعرة عزة رجب يعلم ان عباراتها ليست من الكتابات العادية و ان نصوصها تتجاوز التجنيس ، و لو صنفت في النصوص الحرة العابرة للاجناس لكان ذلك مناسبا ، و هذه القدرة و الشعور العميق باللغة و بجمالها ناتج و

بلا ريب من تجربة كبيرة لهذه الكاتبة . في نص عابر للاجناس عنوانه (مخاض طبيعي) منشور في مجلة الشعر السردي ، تتجاوز عزة رجب التجنيس و تكتب نصا سرديا يجمع تقنيات الشعر و القصة تقول فيه :

)في المساء يتوقف نقَّار الخشب عن نقر النافذة الخشبية ، يترك المهمة للمطر ، تهطل زخَّاته المتتالية فوقها ، حتى تغتسل من أنين الغبار ، أما المدخنة التي بقيت طوال الشتاء تنفث أحزان الخشب المحترق في أحشائها ، فقد تركت لعامود الدخان فضاء مستقيماً ، يضجُّ بكلماتها ، وقصائد الأغصان المتفحمة ، تلتقط اليمامة التي بنت عشها قريبا أناشيد الأنين ، تنشدها رافعة نغمة هديلها ، لصفير الريح ، وهدير موج النهر ، وسكون الغابة .

تساءلتُ عن رائحة الحزن التي تعبق في الغابة ، كلما ضجَّ البيت بسعال المدخنة ، فعرفتُ من عصفور الدوري ، أنها كانت تهمس له بزكامها ، متى اقتطعوا جزءاً من أخشابها ، تغادرها أرانب الدهشة ، و يتزايد مواء القطط ، و يكفُّ النحل عن أزيزه ، والنمل عن دبيبه(... .

من الواضح السردية الطاغية هنا ، و من الواضح ايضا العمق الشعري الجلي ، و لقد بينا في كتابنا التعبير الادبي ان (النص الحر العابر للاجناس) هو احد اشكال قصيدة النثر و ليس جنسا مختلفا ، و انه مستقبل الكتابة التي ستنتهي اليه كلها عاجلا ام اجلا .

-1مجلة الشعر السردي

http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=عزة+رجب&max-results=20&by-date=true

-2مجلة تجديد الأدبية

https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/عزة-رجب/

مع ان شارل بالي في اسلوبيته التعبيرية ابعد التعبير الادبي عن دراسته التعبيرية للغة ، بحجة انه انحراف تعمدي عن الاسلوب العام و لعدم امكان تحقيق قواعد منه الا ان تلامذته ككريسو و ماروزو لم يرتضوا ذلك و وسعوا البحث الاسلوبي ليشمل التعبير الادبي ، بل قالوا ان النص الادبي اكثر مقدرة على الكشف عن البعد التاثيري للغة و تحصيل القوانين (1) . و مع انهم – اي تلاميذه- ابقوا البحث لغويا في المادة ادبية و النتائج تخص التاثيرية و العاطفة في اللغة ، الا انه لو نظرنا الى جوهر الاسلوبية وانها تمييز التفرد كما انه تمييز المشتركات ، فان كلا الفكرتين لا تكون نافذة الى جوهر الحقيقة ، فلا قول بالي بعدم امكان تحصيل قواعد عامة بخصوص التعبيرالادبي صحيحة ، و لا قول تلامذته بان النص الادبي اكثر كشفا للبعد التاثيري للغة ، و الصحيح انه بالامكان تحصيل قواعد و قوانين بخصوص الاسلوبيات في الكتابات الادبية ، الا ان تلك القواعد ليست لغوية و انما ادبية جمالية و لا تلحظ المقارنة مع ما هو عام بل هي

مستقلة بذاتها ، لذلك و لاجل الخروج من هذه الشائكة لا بد من توسعة البحث الاسلوبي ليشمل البعد لجمالي و الادبي للتعابير و الكتابات الادبية ، وهذا الفهم لم نجده قد طُرِق من قبل احد قبلنا، كما انا نراه تجاوزا لواقع الاسلوبية و لمقرراتها باعتبارها دراسة لغوية عامة ، لذلك امكننا ان نصف هذا الاتجاه انه يقع في خانة (ما بعد الاسلوبية).

لقد تناولنا في مناسبة سابقة مفهوم النص الأدبي و أدبية النص (2) ، و اشرنا الى ان النص حقيقة يمتد ليشمل ما قبل النص و ما بعد النص من وجودات ، و بينا اساليب تلك الوجودات . و ان النص كيان كلي تركيبي يتصف بصفات تجعل منه نظاما متميزا منغلقا الى حد ما و ان كان الانغلاق امرا ممتنعا بشكل تام ، و هذا النظام يتكون من وحدات جزيئية له هي الوحدات التعبيرية ، و ليس بالضرورة تعني تلك الوحدات الجمل ، و لا الفقرات بل و لا المعاني ، بل انا قد اشرنا في اكثر من مناسبة (3) ان الوحدات التركيبية للنص لها انواع احدها المعاني ، و ما تمسك الشعر التقليدي بالموسيقى الشكلية الا لاعتبار انها وحدة تكوينية له ، و اما في قصيدة النثر فهناك وحدات تكوينية غير المعاني وان كانت محمولة فيها منها التشكل و البعد الفكري و البعد العاطفي و البعد الجمالي . و من هنا يكون واضحا جدا ان الرمزية و التعبيرية و التجريدية ليست تخليا عن تداولية و تعاونية اللغة و نفعيتها كما هو شائع بل انها جزء من هذا النظام و ان كانت بصيغة اخرى غير ما هو معهود ، و يكون تعريف التعبير الأدبي هو التعبير عن الجمال بالجمال ، فلا هو كلام جميل يعبر عن فكرة و لا هو فكرة جميلة يعبر عنها بالكلام ، بل الامر اوسع من ذلك ، و ثنائية الشكل و المضمون لا تصمد امام التطور الهائل في النص الأدبي الحديث .و لذلك فالحل الحقيقي لتجاوز هذه العقبة هو الاقرار بتعددية الوحدات الأدبية للتجاوز فكرة المضمون و الشكل و ليتشمل كل بعد ممكن للانسان بما هو روح و عقل و جسد من ادراكه ، بمعنى آخر و كما بينا في مقالنا (علم الروح و الاسلوبية العامة) (4) ان التناغم و التناسق و اللاتناغم و اللاتناسق يمكن ان يكون للاجسام المادية و

يمكن ان يكون للعقليات الذهنية و يمكن ان يكون للمدركات الروحية من شعور و عاطفة و جمال . و على سبيل المثال فان الفنية في الكتابة على مستوى المادة تكون في الخصائص اللفظية للالفاظ ، وهذا ما اعتمد عليه الدراسات الصوتية و المرئية للادب ، و العناصر الذهنية للتعبير الادبي تتمثل بالفكرة و اما العناصر الروحية للادب فتمثل بالعاطفة و الجمال . و بالنسبة لقصيدة النثر التي ارادت بلوغ حالة التوفق بين الشعر و النثر و بحثت عن جوهرية شعرية الشعر فانها تخلت كثيرا عن شكليات الشعر كما هو ظاهر ، و اعتمدت على العنصر الروحي و الذهني ، و بالكتابة التجريدية فانها اعتمدت على العنصر الروحي اي العاطفي و الجمالي للادب. (5)

لكل جنس ادبي اساليبه الخاص و خصائصه المتميزة التي لا بد لوحداته التركيبية من الاتصاف به ، و نحن سنتحدث هنا و بشكل مكثف عن اساليب تجربة شعرية تحقق حالة التوافق بين الشعر و النثر و تسعى في الكتابة نحو الحالة الاكمل لقصيدة النثر بالتوافق النثروشعري و السردية التعبيرية التي نراها في كتابات الشاعر ميثاق الحلفي . و سنبحث تلك الخصائص و اساليبها باعتبارها وحدات جمالية مكونة للنص ، و اما الفنية و الرسالية فانها تدخل في بحث ادبية النص و ليس في بحث وحدات التعبير الادبي.

للتعبير الادبي في قصيدة النثر السردية التعبيرية الافقية مظاهر جلية تنطوي على مبدأ (التضاد) وهو الحقيقة الكبرى لقصيدة النثر. فالشعرية في قصيدة النثر (الافقية السردية) تتجلى في تضاديات كبيرة في الانزياح و اللانزياح و في الغنائية و اللاغنائية و الحرية و اللاحرية في الجمع بين اطلاق الاسلوب و نثرية النص . ان المظهر الاوسع للشعرية يتجاوز حالة الانزياح ليشمل الانزياح و اللانزياح كاداة تعبيرية في قصيدة النثر وهو مظهر من التضادية . كما التراكيب اللغوية المتشتملة على احد تلك الاساليب بشكل متجل تحقق الصورة الشعرية بمعناها الواسع وان كانت غير مقتصرة على الغنائية لتشمل الشعرية الغنائية و اللاغنائية وهذا ايضا مظهر من مظاهر التضادية في قصيدة النثر ، كما ان من مظاهر التضادية في قصيدة النثر هو جمعها بين

الحرية المطلقة في الاساليب مع قيد النثرية وهذا من اهم اسرار قصيدة النثر . فكل اسلوب من الاساليب في قصيدة النثر النموذجية (السردية الافقية) يشتمل على التضادية ابتداء من نثرية الشعر (النثروشعرية) و شعرية السرد (السردية الشعرية) الى توصيلية الرمز (الرمزية) و ايحائية الوصف (الايحائية) الى تأثيرية الكلام شعوريا و احساسا (التأثيرية الشعوري) ، الى الادراك العميق باللغة (التجريدية)

- السردية الشعرية

في القصيدة السردية و الشعر السردي بالمفهوم الذي قدمته مجموعة تجديد تنظيرا و تطبيقا يتحقق السرد اللاقصصي ، السرد الشعري بالمعنى الحقيقي ، و ليس القصة المنظومة او المطعمة بلغة شعرية ، بل في القصيدة السردية تجد نثرا و سردا ينبثق منه الشعر ، وهذا هو نظام التضاد . لا تجد قصة و لا حكاية رغم السرد ، انه السرد لا بقصد السرد ، وهذه الكتابة من اصعب انواع الكتابة و تحتاج الى تجربة و عمق حقيقيين . في سرديته الرائعة (عن الحرب احدثكم) (6) التي يحقق فيها ميثاق الحلفي النموذج لقصيدة النثر من حيث سردية الشعر و عذوبته و وضوح الرسالة حيث يقول:

)في الحربِ لا تُفتِشَ عن نهاراتِ الحظِ ، يكفي إناء من البلاستيك لتشاركَ الفئرانَ العشاء. ولا أنْ تطفوَ على وجه النهرِ عاشقاً.لا تُفكرِ مَنْ يَقلِبُ الطاولةَ آخرَ المساء . أنْ تَقبِضَ على متاريسِ الأرواحِ في موضعك. لا تحتاجُ إلاّ لجنونٍ يُدخلكَ موسوعةَ الهذيان .

عن الحربِ أُحدِثكم. تلكَ التي أكلتْ أثداءِ النساءِ.وحملَتْ صلبانِ اللعنِ الى مُتحفٍ عائمٍ على العويلِ .عن الزكامِ الذي اصابَ سواترِ الرئةِ وأنتَ تكتبُ في الظلام وصاياك على عِلبِ التبغِ الفارغة وتحلمُ في الظلام وتموتُ في الظلام(.

لا نحتاج الى كلام لبيان السردية الواضحة في النص ، كما اننا لا نحتاج الى كلام لبيان الشعرية الواضحة فيه ، هنا في هذا النص يحقق ميثاق الحلفي السردية التعبيرية ، السردية لا بقصد

الحكاية و القص ، بل بقصد الرمز و الايحاء و اثارة الاحساس و الشعور . انها حكاية التفتيش عن الجواب و عن المصير ، انها الانكفاءة الكاملة و االلون الرمادي لهذه الحياة و العشاءات المرة ، انها خسارة الحلم فلا عشق و لا اكتراث بالنفس و لا بالمصير ، انها قصة الضياع و التيه و حياة الجنون و الهذيان.

- النثروشعرية

قصيدة النثر السردية الافقية هي الحالة النموذجية لتحقق التكامل بين الشعر و النثر ، ففيها تجد الشعر الكامل في النثر الكامل وهذا هو نظام التضاد هنا . حيث من قلب النثر ينبثق الشعر. يقول الشاعر في قصيدة (رسالةٌ،عُثِرَ عليها): (7)

) تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.أُريكَ نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى. كيفَ يحفرُ القهرُ باسنانه دكات الموتى. وينامُ أطفالي وهم يحلمونَ بك. تعالَ معي نقرأ قاعَ الفنجانِ لنطالعَ حظّنا معاً.علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا. لنجربَ طعمَ الحلوى دونَ أنْ يُطاردنا الذُّباب. تعالَ نُجاري حفاري القبور أيُّنا الاسرعُ في تلقّفِ الجماجمِ.هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة. وأنْ لا يتورع الحُلُم من دخوله أقبية الرأسِ بالرماد. تعال أُريكَ كيفَ أصبح النهرُ كسولاً عن معانقتي.. وأنتَ... تسبحُ في قبركَ دونَ أنتماء (

في هذه القصيدة المتكونة من تسعة اسطر ، نجد البناء الجملي المتوصل ، فالنص كله يتكون من اربع وحدات نصية ، كل منها يتكون من ثلاث جمل متصل ، وهذا طغيان واضح للنثرية ، كما ان التراكيب درامية حكائية سردية بعيدة عن التصوير و الغنائية جدا ، وهذا ظاهر ، الا

انه وسط هذا الجو النثري ينبثق الشعر ، و تتحقق الشعرية الفذة و تنبثق الصورة الشعرية بابهى صورها (ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجر) (نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) (علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا) . كما ان الشاعر استخدم التموج اللغوي لينتقل بين الرمزية و التوصيلية مما اعطى نصه عذوبة كما سنبين في الفصل التالي.

- الرمزية العذبة

البوح الاقصى و التوصيل الجلي من خلال الرمزية العالية اعطى للرمزية عذوية في القصيدة السردية و عذوبة الرمز هي من نظام التضاد وهو انجاز لا ينكر لكتابة قصيدة النثر السردية الافقية . تميز السردية الافقية بالرمزية العذبة ، رمزية قريبة ، رمزية تتوهج وسط جو من التوصيلية في تموج لغوي و كلامي عذب فبعد توصيلية (تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ) تأتي رمزية (وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.) ثم رمزية عالية جدا (أُريكَ نْباحَ البواخرِ) وهذه تبلغ المجانية و التجريد ثم رمزية قريبة (وكيفَ تُزمجرُ الريحُ) مثل راقصة على السريرِ) ثم منطقية واقعية (يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى. (

- الايحائية

من خلال النثرية التي يراد بها الشعر و من خلال السرد الذي لا يراد به القص فان الموجهات الدلالية التي تدخل عمدا على المركبات اللغوية لا تقدم فائدة تشخيصية افهامية و انما تقدم

دلالة ايحائية شعرية ، و هذه القيدية اللاتداولية الايحائية هي من نظام التضاد و من الشعرية الواضحة في النثر الايحائي.

نجد هذه الموجهات الايحائية كثيرة في شعر ميثاق الحلفي منها مثلا قصيدة (سونار)

(هَلْ جرَّبتَ الرقصَ مثلي بلا ساقينِ) فان قصيد (بلا ساقين) نقلت النص من خانة القص و الافهام الى خانة الايحاء و الشعرية و هكذا في قيد المقبرة في عبارة (وأعَرتَ حذاءَكَ لحارسِ المقبرة،) و ايضا الايحائية ظاهرة في قيد (العجين) في عبارة (وأنْ يئنَ في كوخكِ العجينُ) و في عبارة (وتبكي بحرارةٍ إذا ما غَرَّدَ على شُرفتِكَ عصفور) هذه الموجهات الدلالية من الاساليب الشعرية المهمة التي بامكانها نقل العبارة من جهة تجنيسية الى اخرى و من مستوى دلالي الى اخر ، و من الواضح ان تلك القيود و الموجات لم تكن لبيان و توضيح و تفصيل و انما لتحقيق الايحائية و الرمزية.

- التأثيرية الشعورية

الارتكاز في توصيل الرسالة على الثقل الشعوري و الاحساسي للكلمات و الجمل هو من نتاج التجربة الشعرية ، و تحقيق ذلك بتراكيب نثرية يدل على سعة و عمق تلك التجربة و في القصيدة السردية الافقية يتحقق كل ذلك.

في المقطوعة السابقة من قصيدة (عن الحرب احدثكم) ، الشاعر يقول (عن الحرب احدثكم) لكنه في الحقيقة لم يرد ان يحكي لنا قصتها و لا حكايتها ، و انما اراد ان يحكي لنا نظاما متشابكا و متشكلا من الاحاسيس و المشاعر ، لقد نجح الشاعر في تعبئة كل عبارة من عباراته

بطاقة تعبيرية شعورية و زخم شعوري هائل ، حتى انك ما عدت تسمع الحكاية بقدر ما انك صرت ترى تلك الاحاسيس.

- التجريدية

الشعور العميق بالمعاني و الادراك بالبعد الجمالي لها و توجيهه الى القارئ و توصيل الرسالة عن طريقه هو من الاعمال الاستثنائية ، وهو من النهج التجريدي في اللغة غير المعتمد على معانيها و افكارها و انما على ثقلها الشعوري و بعدها الجمالي ، وهذا و ان لم يكن من الصفات الخاصة بالقصيدة السردية الا ان تحقيقه فيها يحتاج الى مهارة لا تخفى.

لقد اعتمد الشاعر على الزخم الشعوري و التناسب العاطفي في بعض العبارات بدل المنطقية ، حتى ان الرمزية فيها تبلغ التجريد منها مثلا ما في قصيدته ((رسالةٌ،عُثِرَ عليها(

فكما اشرنا ان الرمزية تبلغ المجانية المعنوية في عبارة (أُريكَ نُباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) فن الشاعر اعتمد في رسالته هنا على البعد الشعوري و الثقل الاحساسي لتركيب (نباح البواخر) و هكذا يرتكز النص على البعد العاطفي و الشعوري في عبارة (هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.) فان الرمزية هنا مجانية كما هو ظاهر لكنها تحقق خطابيتها عن طريق البعد العاطفي . و هكذا في عبارة (أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة.) ففي عبارة (تُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة) تحمل ثقلا شعوريا و زخما احساسيا يتناسب مع الخطاب و الجو العام للنص.

1-
https://www.scribd.com/document/168694323/orientations-in-stylistics-doc

2- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/06/مفهوم-النص-الأدبي-؛-كتابات-حميد-الساعد/

3-
http://www.4shared.com/web/preview/pdf/p62629CWba?

4- https://www.makalcloud.com/post/y5p3i01gc

5-
http://www.4shared.com/web/preview/pdf/YEjFtOPyce?

6-
http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=ميثاق+الحل في&max-results=20&by-date=true

7- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ ميثاق-الحلفي/

علم الروح و الاسلوبية العامة.

للاشياء في ادراكاتنا مستويان المستوى التكويني الخارجي و المستوى الذهني . من المستوى الخارجي التكويني الوجود الجسماني و من المستوى الذهني الوجود الاعتباري (المعنوي اللغوي) للاشياء ، وهناك وجود اخر تكويني خارجي هو الوجود الروحي (الشعوري) .

ان لاشياء اسلوب في ترتبها و التكوينية لا تعارض تلك الاسلوبية بل الكيانا الواعية يمكنها امتلاك الاختيار في التكوينيات . الاشياء حولنا تترتب في الخارج باجسامها وهذا هو الترتيب الخارجي الجسماني و تترتب في ذهننا بمعانيها وهذا هو الترتيب اللغوي الاعتباري ، وهناك ترتيب اخر لها هو الترتيب الروحي العاطفي و حسب انفعالنا بها وهذا هو الترتيب الروحي الجمالي .

من جهة المعرفة باسلوب انتظام و لا انتظام الاشياء فان العلاقات المنطقية بين الاشياء في جميع مستوياتها هي ايقاع و تناسق ، و اما العلاقة الانزياحية اللامنطقية فلها تسميات . فاذا حصلت العلاقة الانزياحية اللامنطقية في التكوينيات فانه يسمى معجزة ان كان حقيقيا او سحرا ان كان وهما ، وعلى مستوى الذهن ان كان على مستوى الكلام و الكتابة سمي مجازا و ان كان على مستوى التصور و التفكير سمي خيالا ان كان متعمدا و الا فهو ضلال .

و بخصوص اسلوب انتظام و سلوك الكيانات و المدركات الروحية و الجمالية ف هناك حقيقتان بخصوص اسلوب انتظام المدركات الروحية و منها الجمالية الاولى انا قد اشرنا ان الكيانات الروحية و الانفعال بها خارجي تكويني كما هو الجسماني الا انه ليس زمكانيا و لا جسمانيا فهو تكويني واقعي خارجي لا جسماني ، و لذلك فالانزياح فيها ليس اعتباريا كما في اللغة بل تكوينيا بمعنى انه يسلك سلوك الجسمانية ، و كما ان هناك معجزة جسمانية فهناك معجزة روحية بان يتحول الشعور بالمؤلم الى لذة من دون تغير المؤثر ، و كما ان هناك وهما جسمانيا فهناك وهما روحيا هو الشعور بلذة في المؤلم وهمية هو السحر في الشعور . و الحقيقة الثانية محدودية كيانات الانفعال بالجمال كما و نوعا فان الادراك الروحي بالاشياء

الروحانية و منها الجمالية محدود من جهة الكيف بمحدودية الكيانات العاطفية و الشعوري رغم لامحدودية الكيانات الروحانية و الجمالية المؤثرة في الروح . كما ان الادراك الروحي محدود من حيث الكم ، فان هناك مستويات من المدركات الروحانيات عالية يعجز الانسان عادة ان يدركها و تحتاج الى استعدادات عالية لادراكها ، فعالمنا هذا مليء بالمعطيات الروحانية التي نعجز عن ادراكها الا بعد ان نمتلك استعدادا لذلك . اضافة الى ان الاستجابة الروحية و ان كانت تصنف الى تصنيفات شعورية و عاطفية واسعة و محدودة الا ان لها درجات كمية و كيفية يمكن من تمييزها الا انه ليس شيئا متيسرا لكل احد ، فهذا التمييز الدقيق مفقود عند اغلب الناس ، بل ما يحصل من تمييزات انما هو عند وجود الفارق الشعوري و المؤثر اروحي الكبير ، و هذا بخلاف التمييز الجسماني او التمييز المعنوي اللغوي الذي تتميز الاشياء في ذلك عند اغلب الناس بابسط زيادة او نقص .

بمعنى اخرى ان تربيتنا الروحية بدائية بخلاف تربيتنا الجسمانية و اللغوية فانها متطورة ، و لذلك نجد الادراك بالخارج حتى بخصوص الروحانيات من غيبيات و جماليات يعتمد على الادارك الجسماني و اللغوي اكثر منه من الادراك الروحي ، ليس لان الاشياء لا تتمايز روحيا بل لان خبرتنا الروحية ضعيفة . لذلك لا بد ان يكون هناك بحث واضح و جدي في علم الروح و الجمال يبحث الكم و الكيف الروحي و الجمالي و بدقة عالية و تربية الناس عليها من خلال التجربة لكي تتطور الخبرة الروحية و العاطفية و الجمالية ، و نخرج من خانة الانطباعية الى خانة المعرفة الروحية ، و كما يكون لدينا علم بمادية الاشياء و تأثيرها علينا كاجسام و كما ان لدينا علما باللغة و المعاني و المدركات الاعتبارية الذهنية يكون لدينا علم بالكيانات الروحية و الجمالية . و لا بد ان يكون لدينا معرفة واضحة و دقيقة و تفصيلية بالروحانيات و العاطفيات و الجماليات كما هي خبرتنا و معرفتنا بالاجسام و الخارجيات و الذهنيات الاعتبارية . وهناك اشارات بل حقائق تشير الى ان التكامل الروحي و الجمالي للانسان سيحصل في الاخرة حيث اللذة الكبرى لاهل الجنة و الالم الاكبر لاهل النار ، و انه يمكن ان

تحصل تجارب متفاوتة بهذا المستوى في الدنيا ، وهذا يمكن تفسيره بتكامل الخبرة الروحية لدى اهل الاخرى.

ان هذا الكلام يعني و بالضبط التوسع في الاسلوبية ليس فقط للتجاوز اللغة فتشمل الخارجيات و اسلوب انتظامها و انزياحيها و كيفية تحقيق عملية الاختيار فيها ، فانه يتجاوز ذلك الى الاسلوبيات الروحية بادراك نظام انتظامها و منطقياتها و نظم الاختيار فيها و نظم الانزياح فيها . و اذا ما تحقق العلم العام بتلك الاسلوبيات فانه سيكون ممكنا التوصل الى الطرق التي يكون للانسان سلطان على التكوينيات الروحية كما هو الان لديه سلطان على التكوينات الجسمانية بالعلم المادي و لديه سلطان على الاعتباريات الذهنية بالعلوم العقلية و . و ان العلم الروحي هو ارقى و اعقد و اصعب من العلم المادي حيث يقول تعالى (وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا) فالله تعالى يقرر ان للروح علم ، و هل العلم الا المعرفة باسلوب الوجود و الانتظام و عدم الانتظام.

عالم لروح و الابداع

الإبداع الأدبي كله جميل ، حتى في بداياته غير الناضجة لإنه يصدر من الروح الإنسانية ، و الروح الإنسانية أجمل ما في الكون ، لكنْ لأسلوب الكتابة تأثير في تحقيقها المنجز و الحدث المهم على المستوى الشخصي و العام . و يتأثر الأسلوب بعوامل من الوعي و اللاوعي ، و ربما تأثير اللاوعي على الكاتب أكثر من الوعي ، وهذا هو السبب الرئيسي و الحقيقي في ظاهرة (

التحيّز الاسلوبي) بأن يفضّل كاتب لوناً معين من الكتابة على غيره ، و بلا شك للتجربة أيضا تأثيرها هنا .

من المظاهر المهمة للاوعي الإبداعي الأدبي هو أشكال الكتابة و أساليبها ، وهذه الأشكال تتدرج بحسب أمرين ؛ هما طبيعة العوامل الجمالية و طبيعة المعادلات التعبيرية من نص و أسلوب هو الصورة الواعية للظاهرة الأدبية .

العوامل الجمالية هي مجموعة أفكار دفينة يُمارس عليها جميع أشكال الإخفاء و الستر لأسباب أهمها لأنها من أفعال الروح المتعالية على الواقع، و ثانيا لطغيان التفكير العقلي الواعي و النفعية الواقعية ، و الا فان الافكار اللاواعية هي كيانات و حقائق أكثر رقيا و جمالا من الواقع و غالبا ما تتصف بالرقي الانساني لسبب واحد و بسيط وهي كونها من أفعال الروح.

ما يقوم به المبدع هو التخلي عن النفعية و المنطقية و النفوذ عميقا في عالم اللاوعي و التقاط درره و لأن تلك الحقائق لها وجودات كلية بسيطة فان المبدع يظهرها لنا بشكل معادل واعي تعبيري جزئي ، كنوع فنّي من رسم او أدب او سينما مثلا، او كجنس أدبي من شعر او قصة ، و كأسلوب كما في الشعر الموزون و الشعر النثري الذي يتراوح بين القصيدة الحرة و قصيدة النثر السردية الافقية .او كتجربة تتراوح بين الانطباعية الى التعبيرية الى التجريدية الى التجلياتية التي تحدثنا عنها في مناسبات سابقة و أنها حالة الكتابة الاكثر عمقا و نفوذا من التجريدية.

فالابداع في أي شكل من اشكاله هو محاكاة للروح ، و كلما كان الابداع اقرب الى عوالم الروح و خصائصها كان اكثر صدقا، و نعلم ان عوالم الروح تتميز بثلاث صفات (الحرية ، الكلية ، و الخفاء) ، فالادب كلما كان حرّا و كلما كان كليا و كلما كان خفيا ، كان أقرب الى عوالم الروح و اكثر صدقا في التعبير عنها و من بين ما هو موجود من المعارف الانسانية الادبية فان قصيدة النثر هي من اكثر اشكل الادب اقترابا من عالم الروح و ان التجريدية هي من اقرب التجارب الابداعية اليها و السرد التعبيري هو من اقرب الاساليب الادبية الى تلك العوالم .

هذه المظاهر هي مستقبل الكتابة ، و نجد لها حضورا في كتابات مجموعة تجديد ، و التي هي بجميع صورها تتجاوز زمن الحداثة و تنفذ عميقا في كتابات مابعد الحداثة و ما بعدها وهو واضح لكل متتبع.

فكرة الابداع

الإبداع الأدبي كله جميل ، حتى في بداياته غير الناضجة لإنه يصدر من الروح الإنسانية ، و الروح الإنسانية أجمل ما في الكون ، لكنْ لأسلوب الكتابة تأثير في تحقيقها المنجز و الحدث المهم على المستوى الشخصي و العام . و يتأثر الأسلوب بعوامل من الوعي و اللاوعي ، و ربما تأثير اللاوعي على الكاتب أكثر من الوعي ، وهذا هو السبب الرئيسي و الحقيقي في ظاهرة (التحيّز الاسلوبي) بأن يفضّل كاتب لوناً معين من الكتابة على غيره ، و بلا شك للتجربة أيضا تأثيرها هنا .

من المظاهر المهمة للاوعي الإبداعي الأدبي هو أشكال الكتابة و أساليبها ، وهذه الأشكال تتدرج بحسب أمرين ؛ هما طبيعة العوامل الجمالية و طبيعة المعادلات التعبيرية من نص و أسلوب هو الصورة الواعية للظاهرة الأدبية .

العوامل الجمالية هي مجموعة أفكار دفينة يُمارس عليها جميع أشكال الإخفاء و اللستر لأسباب أهمها لأنها من أفعال الروح المتعالية على الواقع، و ثانيا لطغيان التفكير العقلي الواعي و النفعية الواقعية ، و الا فان الافكار اللاواعية هي كيانات و حقائق أكثر رقيا و جمالا من الواقع و غالبا ما تتصف بالرقي الانساني لسبب واحد و بسيط وهي كونها من أفعال الروح.

ما يقوم به المبدع هو التخلي عن النفعية و المنطقية النفوذ عميقا في عالم اللاوعي و التقاط درره و لأن تلك الحقائق لها وجودات كلية بسيطة فان المبدع يظهرها لنا بشكل معادل واعي تعبيري جزئي ، كنوع فنّي من رسم او أدب او سينما مثلا، او كجنس أدبي من شعر او قصة ، و كأسلوب كما في الشعر الموزون و الشعر النثري الذي يتراوح بين القصيدة الحرة و قصيدة النثر السردية الافقية .او كتجربة تتراوح بين الانطباعية الى التعبيرية الى التجريدية الى التجلياتية التي تحدثنا عنها في مناسبات سابقة و أنها حالة الكتابة الاكثر عمقا و نفوذا من التجريدية.

فالابداع في أي شكل من اشكاله هو محاكاة للروح ، و كلما كان الابداع اقرب الى عوالم الروح و خصائصها كان اكثر صدقا، و نعلم ان عوالم الروح تتميز بثلاث صفات (الحرية ، الكلية ، و الخفاء) ، فالادب كلما كان حرّا و كلما كان كليا و كلما كان خفيا ، كان أقرب الى عوالم الروح و اكثر صدقا في التعبير عنها   و من بين ما هو موجود من المعارف الانسانية الادبية فان قصيدة النثر هي من اكثر اشكل الادب اقترابا من عالم الروح و ان التجريدية هي من اقرب التجارب الابداعية اليها و السرد التعبيري هو من اقرب الاساليب الادبية الى تلك العوالم . هذا بالنظر الى ما هو موجود و مستقر ، و اما في النظرة المستقبلية فان هناك ما هو اقرب الى عوالم الروح من كل ذلك ، ففي الشكل هناك (النص الحر) العابر للاجناس فهو اقرب الاشكال الادبية الى عالم الروح و هو اقرب اليها حتى من قصيدة النثر ، و هناك التجلياتية (مابعد التجريدية) وهي هي اقرب الى عالم الروح من التجريدية كتجربة ، و هناك (اللغة الشعرية الحرة) و التي نقصد بها لغة شعرية اكثر نثرية و انسيابية من السرد التعبيري هي اقرب منه الى عالم الروح . و هذه المظاهر الاخيرة اقصد (النص الحر و التجلياتية و اللغة الحرة) هي مستقبل الكتابة ، و نجد لها حضورا في كتابات مجموعة تجديد ، و التي هي بجميع صورها تتجاوز زمن الحداثة و تنفذ عميقا في كتابات مابعد الحداثة و ما بعدها وهو واضح لكل متتبع.

نظرية الأدب و علم الأدب

في الكتابات الأدبية لدينا ما يسمى بالكتابة الابداعية من شعر و قصة و نحوهما و لدينا ما يتناول هذه الكتابة من نقد أدبي و غيره . الا انني وبعد ان اقتربت من اكمال الجزء الرابع من كتابي (التعبير الأدبي) ، المكرس لبحث ظاهرة الأدب و جماليته ، و لا ريب ان البحث في الظاهرة الادبية مهم و جميل ، الا انه ثبت لي و بعد مراجعات مستفيضة انه لا يوجد شيء اسمه نقد ، و انما هناك نظرية أدب فقط ، و لا يوجد ناقد بل هناك (باحث او منظر أدبي) . فمرة يتكلم الباحث فيها نظريا و يسمى خطأ (النقد النظري) و مرة يتكلم بها عمليا على النصوص و يسمى خطأ (النقد التطبيقي) ، لكن الحقيقة لا يوجد الا كلام و بحث واحد هو نظرية الأدب . و من هنا فهناك منظر أدبي و باحث أدبي او حتى عالم أدبي ، و لا واقعية لصفة (ناقد).

و هذا الفهم اضافة الى كونه تصحيحا في الكتابة عن الابداع ، فانه ايضا يتخلص من العبء التقييمي و السلطوي للنقد كما انه يفتح الأفاق نحو كتابة بحثية أدبية علمية ، بمعنى آخر يفتح الباب مام علم الأدب . حيث ان العلم هو البحث في موضوع معين وفق منهج معين للوصول الى قواعد متناسقة بخصوصه . و من المعلوم ان الكتابة عن الابداع الادبي سواء كان نظريا ام تطبيقيا هو بحث في موضوع معين و بمنهجية معينة لاجل الوصول الى نتائج متناسقة بخصوص الابداع حتى في البحث التطبيقي حيث انه يسعى الى بحث تحقق التصور الكلي في ذلك الجزئي المبحوث .

من الباحثين من يشتغل على القصة و منهم من يشتغل على الشعر بل ، منهم لا يستغل الى على جزء متميز من ذك الجنس الادبي كالذي يعمل على القصيدة الموزونة و الاخر الذي يعمل على قصيدة النثر ، وهذه كلها اختصاصات و نظريات و يمكن مع فكرة الوصول الى قواعد

متناسقة الدخول الى مجال العلمية . و قد يقال ان اختلاف مناهج التناول (النقدي) للنص من اسلوبية او بنيوية او غيرهما يعقد المشهد ، الا ان ذلك ليس صحيحا ، لأمرين مهمين الاول وهو الاهم و الاوضح ان البحث المادي الاستقرائي التفصيلي و التتبع التطبيقي التفصيلي في الكتابة الأدبية و استفادة الكليات من هذا الاستقراء هو الصفة المشتركة لجميع اشكال البحث الادبي او ما يسمى بالنقد ، و الامر الاخر انها جميعا تشترك في فكرة بحث الابداع على انه ظاهرة خارجية عن ادوات البحث و ليست جزء من النقد و هذا هو المقصود بالمنهجية الواضحة، حيث ان المنهج في البحث في نظرية الادب هو منهج استقرائي يتعامل مع الابداع كظاهرة ، و اما اختلاف الاسلوب المتبع فانه لا يؤدي الى الاخلال في طبيعة النتائج ، و انما يحقق اختلافا في الجهة المبحوثة ، ففي واقع الامر ان ما يتصور انه مناهج مختلفة في بحث الظاهرة الادبية من بنيوية و تفكيكية و اسلوبية و نحو ذلك ، ليس في طبيعة الاداة بالضبط كما يتصور و انما هو اختلاف في الجهة المبحوثة من النص ، و مثله النقد الثقافي و مثله البحث النفسي و التأريخي . فهذه كلها اختلافات في الجهة المبحوثة اعتمادا على منهج استقرائي ظاهراتي تقريري و اقعي كما هو واضح وهذا هو المنهج المعين المحقق لاحد شروط العلمية .

من الواضح و بعد هذا الارث الكبير من البحث الأدبي ، و الوصول في جوانب منه الى تدقيق كبير جدا و تقريرية كبيرة و نوعية صارمة تتجاوز الفردي ، اقول اصبح واضحا امكانية الانطلاق نحو علم الأدب و ان شاء الله سيكون هذا مشروعنا في المستقبل و ان كان يتطلب جهد لاجل جمع ما توصل اليه من قواعد خاصة بالاجناس الادبية و اشكالها ، تلك القواعد التي تتسم بالواقعية و الموضوعية و التي لا يشك في صدقها . الا انني في المستقبل القريب و لأجل توفر الامكانات القريبة سأهتم بجمع القواعد الخاصة (بقصيدة النثر) في محاولة او مقدمة لبيان نظرية قصيدة النثر ، و اعتبارها مدخلا الى علم الأدب و مدخلا الى علم قصيدة النثر.

التحيّز الاسلوبي

من أهم انجازات الاسلوبية هو قولها بالاختيار في الكتابة الادبية عموما و الشعر خصوصا و نفيها القوة القاهرة و الفوقية المسيطرة على الشاعر او على النص او على اصغر وحدة تكوينية فيه . و هذا الركن الاساسي في الاسلوبية حقق فهما مهما و واقعيا للكتابة .

و من الواضح ان هناك عوامل كثيرة تؤثر في الاختيار ، اي ما الذي يجعل الكاتب يختار جنسا معينا دون اخر ؟ و يختار شكلا معينا دون اخر ؟ و يختار اسلوبا معينا دون اخر ؟ و يختار تعبيرا معينا دون اخر ؟ اذا كانت الموهبة هي الجواب عن السؤال الاول — اي ما يخص التجنيس بان يكتب قصة او شعرا او مسرحا او خاطرة – فان الاختيارات الاخرى لا يمكن تفسيرها بالموهبة ، بل انما تفسر بالثقافة و الميل الروحي و العاطفي . هذا النظام التوجهي

المركب من (الثقافة– العاطفة) هو ما يحقق الرؤية ولو في ابسط اشكالها . و من هنا فان كل كاتب هو رائ ، الا ان درجات الرؤية و تأثيرها على الخارج تختلف من كاتب الى اخر.

من هنا فلا وجود لكاتب غير متحيّز كما انه لا وجود لكاتب غير رائ . و الكاتب الساذج الذي يعتمد على الموهبة فقط هذا لا وجود له كعنوان كاتب له حضور ، و ان كان له وجود فانه لا يكون مؤثرا و لا مبدعا و لا مضيفا و لا معطاء . ان مقولة (الكاتب الموهوب او الساذج) هي اكذوبة قد صدقها النقد العربي لعقود بل لمات السنين ، و في الحقيقة و خصوصا في الأدب المؤثر لا بد من الرؤية و لا بد من التحيّز.

ان حقيقة التحيز الاسلوبي و واقعيتها تعني انه لا كتابة جادة و معاطاءة من دون تحيّز اسلوبي ، فالتحيز الاسلوبي ليس فقط حقيقة واقعية و انما شرط و ضرورة لاجل الابداع ، فلا مبدع حقيقي من دون تحيز اسلوبي . و ليس بالضرورة ان التحيز الاسلوبي يعني تبني افكار مدرسة معينة ، و انما يعني ان الكاتب يميل و يرجح و يحب الكتابة في اسلوب معين . ان ما يجعل الشاعر مثلا يختار الشعر الموزون على الشعر النثري او العكس ليس لانه موهوب في ذلك الشكل دون الشكل الاخر ، فانا نعرف شعراء كانوا مجيدين للشعر العمودي الا انهم تركوه و اقتصروا على الشعر النثري ، كما انا نعرف ان شعراء كانوا يكتبون و يجيدون و ينظّرون للشعر النثري الا انهم تركوه و اقتصروا على الشعر الموزون . وهذا بالطبع ليس ناتجا عن الموهبة و انما ناتج عن الرؤية و التحيز الاسلوبي ، و الامر اوضح في من يختار كتابة قصيدة النثر — اي السردية الافقية– على كتابة القصيدة الحر– اي المشطّرة – مع ان كلا القصيدتين من الشعر النثري.

و هكذا القول في النقد فان تبني احد المدارس —كلاسلوبية مثلا– او الاستفادة من مجموعة منها ليس لانه موهوب في تلك الكاتبة و ذلك الشكل و انما لانه متحيز لها لانه يراها الاصلح

في تحقيق غايات الكتابة فمن يختار الاسلوبية على البنيوية فهو يرى ان الاسلوبية اصلح في تفسير الظاهرة الادبية من البنيوية و ليس لانه موهوب في الاسلوبية كما هو واضح.

من هنا و من مظاهر و شواهد كثيرة لا تحصى استقرائيا يتبين و بما لا يقبل الشك ان التحيّز الاسلوبي حاضر في الكتابة الادبية سواء كانت ابداعية من شعر و قصة و نحوهما او تقريرية من نقد و نظرية و نحوهما ، و ان الاديب لا يمكنه ان يضيف و يعطي من دون تحيز اسلوبي.

العوامل الجمالية في السرد التعبيري عند ندى الأحمد

لقد مكّنت القصيدة المعاصرة الشاعرة من التقاط الصورة الشعرية العميقة بحريّة كاملة ، و ساعدته أيضا في تعظيم طاقات اللغة ، و هذا أمر واضح للعيان و لا يصحّ انكاره . و من بين تلك الأساليب هي السردية التعبيرية ، حيث السرد ليس لأجل الحكاية و القصّ بل لأجل الرمز و الاحياء ، و هنا ينبثق الشعر من وسط النثر فتتحقّق قصيدة النثر بأبها صورها ، و هنا يتجلّى بوح الشاعر الفريد ، فتتحقّق التعبيرية العميقة .

انّ من أبهى و أرفع صور الشعر النثري هو الشعر السردي حيث السرد التعبيري الذي تتسلسل فيه الصور و الافكار كماء نهر عذب هادئ و حيث تتجلى اعماق الروح كأضواء تتكسر فوق سطح ذلك الماء . و من المظاهر الاسلوبية للسرد التعبيري هو تجليات العوامل الجمالية ، التي يبحر الشاعر عميقا في تحصيلها و التقاطها ثم يقدمها في صورة معادل تعبيري نصّي . أي أنّ العامل الجمالي هو ذلك الكيان الجمالي العميق المتشكلّ في الروح و الذي يصل الى المتلقي عبر النصّ . فليس الشعر كلاما جميلا فقط ، بل هو كلام جميل يحمل معانٍ جميل ، و لا نقصد

بالمعاني الجميلة هنا معاني الكلمات بل نقصد بها تلك الكيانات العميقة الماوراء- نصّية و التي التقطها الشاعر من اعماق التجربة الانسانية . بهذا الفهم يكون الشاعر بحّار يبحر نحو الجزر البعيدة ليرى العجائب و من هناك يغوص نحو الاعماق ليأتينا بأجمل النفائس الانسانية .

ندى الأحمد شاعرة تتميّز بالقدرة العالية على التقاط الصور العميق و التعرّف على العوامل الجمالية و المؤثرة ، و تجيد الابحار في التجربة الانسانية و الغوص في أعماق الروح . وهنا سنتعرّف على مظاهر و أساليب تعبيرية استطاعت الشاعرة ندى الأحمد بتجربتها الشعرية من التقاطها فتتجلى فوق جناحها العوامل الجمالية العميقة بصورة فكر مجردة تهزّ النفس و تحرّك المشاعر بوجود مغاير للصورة الشعرية اللفظية و مختلفة عنها و ان كانت محمولة فيها.

في قصيدة (يسألونك عن الروح) تحضر الموجّهات الدلالية كقيم تعبيرية و كثقل جمالي يعظّم من طاقات اللغة و يكشف عن شعور عميق باللغة ،حيث تقول الشاعرة:

)حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام، أجبتُ بأنّ الغيابَ لم يعد غيابًا، هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل! وبَدَت تقاسيمُ الحياةِ المنصرمة تسجّل أقوى حضورٍ لها، ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة، أو أن يحدّ الصورة بإطار الموت (!

نجد في هذا النصّ تجليا واضحا للثقل الجمالي للموجهات المعنوية من اشارات زمانية و مكانية تنقل التأثير الى مجال آخر اعمق و أقوى و هذا لا ينتج الا عن شعوري تعبيري قوي باللغة و هو من مظاهر اللغة التعبيرية و احد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة . فنجد الثقل الشعوري

لكلمة (حين) في (حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام) اذ من الواضح الفرق الشعوري و التأثيري بين هذا التركيب و التركيب الخالي من كلمة (حين) . و بصيغة أخرى من هذا الاسلوب وهو ما يمكن أن نسميه أسلوب (النقلة التأثيرية بالموجهات الدلالية) نجد لفظتي (هو كذلك) في عبارة (هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانّ لهذه الاضافة اللفظية تأثيرا شعوريا يعظّم طاقات اللغة في ايصال الرسالة . و ايضا نجد (مذ ذلك الحين) في عبارة (مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانها بغيابيتها تصنع حلما فكريا داخل ذلك العالم الغيابي ، انها ايغال في الغياب ، و هذا هو الشعور القوّيّ بالبعد التأثيري للكلمات ، بحيث تكون القيود و الموجهات ليس فقط لتكامل المعنى اللفظي و لا لاتمام الافادة المعنوية بل لاجل بعد تعبيري و جمالي . و ايضا نجد الايغال في الفكرة الحالمة المتباعدة التي تتموسق معها النفس و تتناغم في عالمها المشاعر كلمة (ذلك) في (ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه) فان البعد التناغمي و الموسيقي العميق ، و الاغتراب و التباعد الاشاري كلها تخلق تحليقا فكريا منعشا و عذبا يهزّ النفس و يحرّ الشعور . و ايضا تحضر صيغة أخرى تتمثل بكلمة (أبداً) في عبارة (لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة) فانها بتشكلها التصويري البياني و اضافة الى نقلها القارئ الى عالم من الابدية و الجزم فانها تجلّ واضح و صريح لروح الشاعر و لفكره و لتصوره الخاص جدا في هذا الجزء من التعبير.

انّ هذا الادراك بالقدرة التأثيرية و الجمالية للقيود و الظروف و الموجهات الدلالية هو أحد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة الادبية.

من الاشكال الشعرية التعبيرية المعروفة للعوامل الجمالية هي الالتقاطات العميقة و الشعوري القويّة بالعلاقات الخفية بين الاشياء و رؤية العالم كوحدة واحدة تتبادل الصفات و الهيئات ،

وهذا اللون من أهم المظاهر او الاشكال التعبيرية للعوامل الجمالية ، و بها يتميّز الشعر التعبيري عن غيره . في قصيدة (تأمّل) تقول الشاعرة:

(ما لهذا العقرب القافز من بؤرته يصارع نفسه، يدور حول أخيه الأكبر ويعيد النهاية للبداية، وما لهذا الصمت يتعفّر، وفي جبينِ الوقت يتعثّر، هل أدركَ مداه، وهل تنبّه لنمنمات الفجر الرفيعة المقبلة بعد لحظات، ربما سيدرك بعد قليل أن الضوء لم يعد كذلك، وأنهُ انسلاخٌ جزئي من العتمة، وسيوقن أن عليه انتظار وضح أكبر، ليثني عِطفه عن إدارة رحى الزمن مجددا.) . نجد هنا بعد عالم و منظومة العلاقات الادراكية و الحياتية بين عقارب الشاعة و ما صنعته الشاعرة لهما من علاقات ، فانا نجد عالما أكثر تعقيدا و عميقا و ايغالا في الخيالية يجمع مجموعة من الاشياء تتجاوز حالة العلاقة بينهم المجاز اللفظي و الانزياح اللغوي (فالصمت يتفعر ، و جبين الوقت يتعثر ، حيث ماده ، و حيث يتنبه لنمنمات الفجر ، الرفيعة ، انه صمت يدرك الفجر و الضوء ، و يعرف الحقائق ، و انه يعلم ما عليه ، انه يعيش تحت وطأة رحى الزمن) هذه التشيئية و العلاقاتية و التفاعلية كلها ادراكات شعرية عميقة و اسقاطات تعبيرية تجعل للعالم الخارجي صورة مغايرة ثائرة و طالبة للخلاص و التغيير ، و هي الرسالة الجوهرية لكل كتابة تعبيرية.

و أيضا نجد هذا الاسلوب في قصيدة (تهنئة) حيث تقول الشاعرة:

)صار هذا اليوم أحمرًا، وأنا أقيسُ الفرحةَ ببعض الأمتار المسيّجة لعلاقتنا، ظننتُها لا تُمطرُ الدمع، والظّن بعضهُ كاذب! ربّما تاهَ حرفي لوهلة، لكنني وجدته أخيرًا، فارهًا راقصًا.(.

نجد في هذا العالم الملوّن و الزمكاني حيث تختلط الالوان بالمسافات و القياسات و بالاسيجة و بالمطر ، و بالظن ، و حيث الغياب الذي يتيه معه الحرف ، الذي يتجلى أخيرا في عالم من البهجة راقص . انّ الشاعرة في بوحها الصادق ، قدّ تجلت في عباراتها المتسارعة موجة من الانفعالات التعبيرية عكست و بكل وضوح انفعالات شعورية ، و استطاعت الشاعرة ان تنقل

المشاعر و الاحاسيس بدل المعاني . ان ما يراه المتلقي هنا ليس كلمات و الفاظ بل احاسيس و مشاعر و هذا ادراك للبعد التجريدي للغة و هو فنّ نادر و قويّ من الكتابة.

من الأشكال النصّية للعوامل الجمالية هو اللغة الفسيفسائية ، او لغة المرايا و التناص الداخلي ، حيث ان المؤلف يوغل في بيان فكرته و تجليها بتعابير مختلفة الصور الا انها تتجه نحو غاية واحدة صانعة لوحة فسيفسائية . في قصيدة (أماه، ماذا بعد!) تقول ندى الأحمد:

1- في ليلي المتكبّد من العناءات، المتعفّر بآلة السواد، المستنير بخرافة بلهاء، بعودة ميت ! (

2-) أفي النجم جرأة أن يبرق والضجيج يطحن في اشتياقاتي (!

3-)أفي الحلم قدرة أن يهدّأ روعةً والتياعا! دعيني أستقبل في مرضك هذا كرامة نسيان، أو لعله عطاء وهّاج، دعيني ألقي بأسورة الشكوك وأذيب عصبيتي ولأول مرة في وادٍ غير ذي حق، دعني أدور حول نفسي علّني أجدها، وعندما أفشل أقتلها، ربما في محبرتي الحل وربما عند نهايتي يستوي مضجع مجاور(!

4- نتسامرُ هناك، نتناجى في غربة أخرى، كما اغتربنا في دنيانا معا ذات يوم، كما حملتكِ على أكتاف الصبر. أتذكرين حينما نسيتِ اسمي؟ أتعلمين كم مرة احتضرَت نفسي في محضر مرضك(!

وهكذا النص يستمر في عباراته و صوره نحو غايات الغياب و الغربة و الاغتراب و الحزن و السؤال ، و مع انّ المقطع الثالث و الرابع في نفسه احتوى تناصا داخليا في عبارات مترادفة الغايات فسيفسائية الا ان المقطع كله يتناغم و يتفاعل مع باقي المقاطع ، لاجل طاقة بوحية

اكبر و خلق تناغم و موسيقى عميقة خفية بين المعاني ،و الفسيفسائية من أهم الاضافات التي حققتها السردية الشعرية لكتابها.

من المظاهر النصيّة للعوامل الجمالية هو البعد التعبير لقاموس المفردات في النصّ ، بحيث ان الرسالة و البوح يصل الى المتلقي اضافة الى معاني الجمل و افاداتها فانه يصل اليه عن طريق قاموس مفردات النص التي تخلق مزاجا شعوريا ،اذ ترجع في تناسقها الى مجال معنوي واحد . نجد هذا الثقل التعبيري لقاموس المفردات في قصيدة (حنين) حيث تقول الشاعرة:

)ولثمتُ أشواقي عند ليل حزين، تنفستُها بصمت، أناشيدُ العاشقين تعزف سيمفونية الوصال، هناك تحت دفءٍ عابرٍ وبين قيود الهوى سرَحت خيالات دفّاقة، وانهالت بين جنبات الاشتياق روعة أخاذة للقياك، لرضاك، للصدق المتربّع على جبين الزمن. وأنّات النياط تصدر أزيز اضطراب، دكّ أقفاص الحب فانهالت تباشير زرعٍ وطلعٍ توّاق لمقدمك، بدت الرجفة تنبؤ عن ميعاد مرتقب، عن قداسة عقد! ومن بين جنبات الجمال اكتوى محرابنا بتبتل ناشز!

بدت المواجهة صعبة للقدر، هذا الذي يحفر أخاديد سيرنا، يزرع السنابل تارة ويهيل الترب تارة أخرى! بقيت أنت هناك تغني على ليلاك، وبقيت أنا أعيشها؛ ليالي المحبين طوال(.

لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان النص مشحون و مملوء بالفاظ الحنين و الشوق و ان الشاعرة لا تترك مجالا للنفس و الفكر الا و تتحفه بواحدة من تلك الالفاظ لتتحقق مزاجا حنينيا و اشتياقيا للنص . و انما اودّ ان اشير الى البوح الاقصى الذي حققته الشاعر بقاموس مفرداتها في هذا النص ، فان الشاعر لم تكتف بما اشرنا اليه من مفردات الحنين و الشوق بل عمدت الى

تطرف شعوري و بوح اقصى في هذا الحنين و الشوق بالفاظ تمثل غايات ذلك الشعور و اقصى حدوده و درجاته متمثلا بـ (لثمتُ \ تنفستُها \ سيمفونية \ قيود الهوى \ دفّاقة، \انهالت \ أخاذة \المتربّع \ نّات \ النياط \ أزيز \ اضطراب \ توّاق \ \ قداسة \ اكتوى \ناشز)

و من الواضح انّ لهذه الفاظ تأثيرا شعوريا و جماليا و قدرة واضحة في خلق البوح الاقصى و بلوغ الكتابة غايات تلك المشاعر و الاحاسيس ، وهذا ما اسميناه اسلوب (البوح الاقصى).

الاستعارة التعبيرية عند عادل قاسم

الاستعارة قديمة قِدم الأدب و الشعر ، بل قدم الكتابة ، فما الكتابة الا استعارة رموز بصرية لتدل على الالفاظ . و لقد احتلت الاستعارة مكانة مركزية في الدراسات الادبية الكلاسيكية و خصوصا البلاغية ، و كانت و لا تزال احد أركان الشعر و التعبير الادبي . و مع ان التعاريف المتأخرة للاستعارة تنتهي الى حقيقة انها تشبيه حذف احد طرفيه (1) و تقسم عادة الى تصريحية و مكنية و تخييلية و تمثيلية (2) الا ان الفهم الحقيقي للاستعارة هو نقل المعنى من

أحد لفظين إلى الآخر كنقل الشيء المستعار من شخص إلى الآخر. (3) . و أهم هذه التقسيمات و انواعها و التي تخدم البحث الأسلوبي المعاصر للنص المعاصر هي الاستعارة التخييلية التي تبحث في ماهية طرفيها من حيث المادية و المعنوية و الحسية و الذهنية (4) و بسبب التوسع الكبير في الاستعارة في الادب المعاصر كان البحث في جهة الملائمة بين طرفيها و عدمها هو الاهم من بين تلك الابحاث من حيث كونها عامية واضحة الملائمة او خاصية تحتاج الى تأمل (5) و من المعلوم ان النص المعاصر يعتمد الاستعارة التخييلية الخاصية التي تعتمد المناسبة التخييلية و يحتاج تبين الملائمة الى تأمل.

اننا و من خلال متابعة الكتابات المعاصرة و خصوصا الشعرية منها و بالأخص قصيدة النثر، فانا نجد اشكالا من الاستعارة و اساليب فيها لا تستوعبها الحدود و المفاهيم المتأخرة بل لا بد من التوسع في فهم الاستعارة حتى تصل الى معناها اللغوي وهي استعارة معنى من لفظ الى آخر (6) وهي بذلك تنتهي الى الرمزية و تستوعبها بسير. و حينما تنطوي الرمزية على عمق فردي و تميز ذاتي و اضافة شخصية على التصور و الفهم اللغوي فانها تنتج التعبيرية .

و التعبيرية هي الافصاح الخاص عن الرؤية العميقة الفردية للأشياء ، فهي تنطوي على التفرد و الاختلاف في الرؤية و البيان (7)، انها لا تعكس ازمة الفرد من خلال بيان ازمة المجتمع بل تعكس ازمة المجتمع من خلال تمثلها و تلبسها في الفرد (8) فالكاتب تعبيري يندب المجتمع الميت بالكتابة عن نفسه الميتة و يندبها و، وهنا تكمن جمالية التعبيرية ، و تميزها الاسلوبي ، و لو قلنا ان الادب و خصوصا الشعر هو افصاح تعبيري لما كان خطأ ، بل لو قلنا ان الاسلوب هو تميّز تعبيري و بدرجات مختلفة لما كان خطأ ايضا . و اننا نرى انّ النص الادبي العربي المعاصر و خصوصا الشعري منه يتبنى التعبيرية بحذافيرها بوعي او من دون وعي ، فان أدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. و التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل طاغ من خلال التعبير عما يدور في داخله

(9) . و لو تفحصنا كتابات الشاعر عادل قاسم لوجدنا طغيانا لهذا الشكل من الأدب (10)

و من هنا يكون واضحا ان التوظيف الاستعاري اذا اتصف بفردية و تميز خاص ، و اشتمل على المغايرة و الاعتراض الواضح على الخارج و السائد ، مع تلبس المؤلف بالمأساة و ندب نفسه بغاية ندب المجتمع و الواقع كانت تلك تعبيرية و مع التخييلية و الخاصية في المجاز و الاستعارة تكون لدينا استعارة رمزية تعبيرية ، و بهذا الفهم يمكن فهم الاستعارة على انها اسلوب تعبيري ، و هنا سنبحث شكلا من الاستعارة تتجلى فيه التعبيرية الى حد يخرجها من النمطية المعهودة و ينقلها الى عالم تعبيري جدي و اصيل و تجديدي و هو ما اسميناه (الاستعارة التعبيرية)، و ستكون كتابات الشاعر عادل قاسم انموذجا لهذه الاساليب لما بيناه من تجلي الاستعارة الاسلوبية في كتاباته بشكل واضح.

فالاستعارة التعبيرية اضافة الى ما تتصف به الاستعارة عموما فانها تحمل طاقات تعبيرية و رمزية و تفردات اسلوبية متميزة ، و يمكن ملاحظة و متابعة شكلين واضحين من الاستعارة التعبيرية في الشعر و كتابات عادل قاسم خصوصا ، هي (الاستعارة التعبيرية التوافقية) وهي التي يتوافق فيها الرمز مع الرؤية و الرسالة اي ان المؤلف يقول في رمزيته ما يوافق مراده و يمكن ان نسميها (الاستعارة الرمزية) بشكل عام ، و(الاستعارة التعبيرية التضادية) و هي التي تشتمل على معاندة و تضاد بين الرمز و القصد اي ان المؤلف يقول عكس ما يريد برمزيته فهي من قبيل الاستعارة التلميحية و يمكن ان نسميها الاستعارة التبادلية و قد بحثناها سابقا في اللغة التبادلية في شعر انور غني الموسوي.(11)

في قصيدة (قدمي اليمنى) المنشورة في مجلة تجديد الأدبية (12) يقول عادل قاسم

)قَدَمي اليُمنى(

عادل قاسم

))يتوارى خلفَ جُدران الحروفِ السميكة ،كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ماعادت الأشرعةُ ولا مراكب الرغبةِ تقودُنا لمناراتِ الخلاص، إنطفأت المصابيحُ وتهاوت الفنارات، تحتَ بساطيلِ القراصنة، مسافرون على غير هدىً نتبعُ ضياءَ نجمةٍ ميتة، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم!..

يَقف دونما حراكٍ ،ذلك العجوزُ يقلبُ الايام ،المساءآت، التي تنطفىء، ليزدادَ انحناءً، ذاتَ مساءٍ تخشبَ جَسدهُ الطري أصبحَ زَورقاً صغيراً، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار((.

هذه القصيدة السردية العذبة التي تتجلى فيها الشعرية و تقنياتها من انزياحات و عمق و تلميحات ، مع رمزية قريبة و رسالة واضحة ، و مجاز و استعارات لفظية كثيرة ، نجح الشاعر في توظيفاته الرمزية و استطاع ان يبعث رمزية نصية في المفردات و خرج المفردات من مرجعيتها ، فصار لديه مجال تشبيهي و استعاري متعدد الروافد ، و لا يمكن مطلقا تناول هكذا كتابات بالفهم البلاغي للاستعارة و التحديدات التي وضعها البلاغيون ، و هذا كما يشير الى قصور التناول الاكاديمي البلاغي للنص الادبي فانه ايضا فيه اشارة الى عجز باقي التناولات الاكاديمية للنصوص الادبية كاللسانيات حيث ان الاستعارة في الشعر المعاصر تتسع بسعة الشعر ، فتكون هي الشعرية و تكون الشعرية هي الاستعارة ، و من هنا فجميع الانزياحات و التفردات الاسلوبية في النص هي في جوهرها استعارة حيث استعارة المؤلف شيئا لشيء وهذا ما نشير اليه كثيرا بالتوظيفات و التقنيات الشعرية ، و نص (قدمي اليمنى) المتقدم مليء بالتوظيفات الانزياحية التي يسع وقت تتبعها.

ان الاستعارة الرمزية التوافقية تبرز في استعمالات معينة في النص ، حيث يتطابق المراد و الاستعمال و الانزياح الاستعاري فتكون كلها في اتجاه واحد ، و هذا في قبال الاستعارة التضادية التبادلية التي تتقاطع و تتعاكس تلك الجهات . فمن الاستعارات الرمزية في النص

((كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ما عادت الأشرعةُ تقودُنا ، يقلبُ الايام ،المساءآت التي تنطفئ، تخشبَ جَسدهُ الطري ، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار)) من الواضح الاستعمال الاستعاري في هذه المقاطع سواء بالفهم الخاص البلاغي او بالفهم العام الذي بيناه كما انه من الواضح الرمزية التي توحي و تدل عليها المقاطع ، و من الواضح التوافق في المقاصد و الاستعمالات و الرسالة .

في جهة خرى نجد استعمالات استعاري تلبسية و تبادلية يضع المؤلف الاشياء و نفسه في موقع الاخر فبينما تتصدر القصيدة وصف للحال الجماعية فان الشاعر ينتقل الى مشهدين الاول عن الذات المتكلم و الثاني عن شخصية العجوز . فهنا ثلاث شخصيات في النص (الجماعة ، الانا ، و العجوز) و بينما يكون الوصف المأساوي و التراجعي موافقا لرسالة الخلاص في النص في شخصية (الجماعة) و ايضا الى حد ما في الشخصية الثالثة العجوز ، الا ان تلبس هذه التراجعية و تلبيسها الذات هو من الرمزية التبادلية وهو استعارة تعبيرية واضحة . و اضافة الى مقاطع رمزية تستعير فيها التراكيب الجملية المركبة معاني اخرى ، فان الاستعارة حاصلة هنا على مستوى المفردات . و من قبيل الاول أي الاستعارة الجملية التركيبية التمثيل الرمزي الذي تلبس به المؤلف و الازمة الذاتية التي يصفها النص و التي يراد بها الاخر و الخارجي في قوله (كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!) فهنا مركبين جمليين استعمل فيهما الظاهر المعنوي الاستعمالي بخلاف القصد المرادي ، فلا توقف هنا حقيقة و لا ثقة ، و انما جو يغلي و جنون اعمى . و من الثاني

أي الاستعارة المفرداتية عبارات (كلبٌ يتربصُ بالغبار ، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، ، لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم ، يقلبُ الايام ،المساءآت ، أصبحَ زَورقاً صغيراً)

لقد اشتمل هذا النص على تقنيات شعرية و انزياحية و استعارية كثيرة و كبير ، و وظفت كل تلك الاشتغالات لأجل تعظيم طاقات اللغة و لبلوغ النص غاياته ، و من خلال تلك الانجازات التي حققها المؤلف في النص من حيث الفنية العالية و المعقدة ، و الرسالة الواضحة و العميقة ، و العذوبة و السلاسة الكتابية ، بلغ بالنص حالة النص الكامل .و ربما نكون قد تفردنا في تناول الاستعارة التركيبية للجمل و لم نقتصر على الاستعارة في المفردات ، حيث اننا نرى ان الاستعارة لا تحتاج الى الوضع في اصل اللغة ، و انما تحتاج الى وعي بالمعنى يرتكز عليه ، وهذا السبب ذاته أي فقد الاصل الوضعي للمركبات هو الذي منع الاخرين من بحث الاستعارة التركيبية للجمل و الاقتصار على الاستعارة المفرداتية.

1- http://olomtec.blogspot.com/2016/03/blog-post_30.html#.V_ZdCP6KTIU

2- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346

3- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

4- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346

5- http://forums.roro44.net/497355.html

6- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

7- https://ar.wikipedia.org/wiki/ تعبيرية

8- http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=10815

9- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية#.D8.A3.D9.87.D9.85_.D8.A3.D8.AF.D8.A8.D8.A7.D8.A1_.D8.B9.D8.B5.D8.B1_.D8.A7.D9.84.D8.AA.D8.B9.D8.A8.D9.8A.D8.B1.D9.8A.D8.A9

10- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ عادل-قاسم/

11- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/01/27/د-أنور-غني-الموسوي-؛-المشترك-التعبيري-و/

12- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/28/قَدَمي-اليُمنى/

انظمة التعبير الموازية

لا يمكن و بأيّ حال من الاحوال انكار التطور الهائل الذي حصل على النص الأدبي في المئة سنة الاخيرة ، و ما صاحبه من وعي مكتسب جديد حول اللغة و التعبير . كما ان تداخل الاجناس الادبية و الذي برز في الخمسين عام الاخيرة أدى الى توسعة في فهم التعبير و تعظيم غير مسبوق لطاقات اللغة و النص الادبي . و بالقدر الذي اكد عليه اللسانيون من التمييز بين اللغة و الكلام و منه النص ، فانّ التعبير الانساني عموما و الادبي خصوصا بواسطة الانظمة الهجينة في اللغة أدى الى تجلي ظاهرة في منتهى الابتكار و الابداع و هي تعدد مستويات التعبير . و لقد ساعدت الكتابة النثرية للشعر في قيادة دفت هذه الظاهرة و ترسيخها.

لقد ترسخ و لمآت السنين ان النص مكوّن و مركب من الكلمات و المعاني، لكن و بفعل الوعي العميق بالنص و ادبيته و تعبيريته ، حصل تطور في فهم النص ، و صار النص ليس مجرد نظام مكون من كلمات و صورة خارجية للغة ، بل تعداه ليكون له وجودات و مستويات مختلفة و ان كان النص اللغوي هو المرآة لتلك الوجودات و المستويات.

انّ الحرية الكبيرة التي وفرها الشعر السردي أدت الى ظهور اشكال تعبيرية مصاحبة للنص لا تتكون من وحدات لغوية ، و بعبارة اوضح اصبح لدينا انظمة تعبيرية محمولة في النص غير الانظمة اللغوية ، وهذا هو تعدد مستويات التعبير ، و كل من تلك الانظمة غير اللغوية التي تصاحب النص يمكن ان نسميه (نظام التعبير الموازي) . و بتعريف مادي موضوعي فان نظام

التعبير الموازي هو ذلك التشكل الادراكي المكون من اية مكونة ادراكية غير اللغة و الذي يكون محمولا في النص اللغوي. فيكون لدينا تعبير لغوي و لدينا تعبير غير لغوي معه و ربما تتعدد انظمة التعبير غير اللغوية.

يمكن لنظام التعبير غير اللغوي المرافق للنص ان يتنوع بتنوع التجربة الانسانية و ما يوافق طاقات اللغة ، لكن من أهم تلك التشكلات التي رصدناها في الشعر السردي هي التشكلات الشعورية العاطفية (التعبيرية الشعورية التجريدية) و التشكلات الاسلوبية (التعبيرية الاسلوبية).و التشكلات القاموسية (التعبيرية القاموسية) و التشكلات الايحائية (التعبيرية الرمزية) و التشكلات الفكرية (التعبيرية الفكرية).

ان المؤشر الواقعي والصادق على وجود نظام تعبيري غير لغوي مرافق و محمول في النص هو تحقق الاثارة و الاستفزاز بغير اللغة و الكلام ، فيجد القارئ ان هناك معطى غير اللغة و المعاني يستفزه و يثيره و يدهشه ، و وظيفة النقد هو تحليل و تفسير هذه الظاهرة المهمة جدا و التي ربما لم يشر اليها سابقا . و ستكون لنا وقفات مطولة مع تلك الانظمة التعبيرية الموازية الا انا سنشير هنا الى بعض ملامحها و نماذجها البينة.

) التعبيرية الشعورية (

في التعبيرية الشعورية تكون الرسالة مبرزة بمكونات عاطفية و شعورية اضافة الى الكلمات و المعاني ، بمعنى اخر ان النص او المؤلف يوصل رسالته من خلال مكونات شعورية و عاطفية اضافة الى المكونات اللغوية او من دون الاهتمام بالاخيرة كما في التجريد . و من النماذج

الواضحة هو قصيدة (شتاء) للدكتور انور غني الموسوي حيث يتشكل نظام تعبيري اخر واضح متكون من وحدات عاطفية و شعورية غير النص اللغوي.

شتاء

أنور غني الموسوي

إنّه فضّي كحلمي ، هذا الشتاء الذي بدأتُ أشعر به بقوّة و كأنّه قصيدة هادئة. ربما لأنني غرقتُ أخيراً في نهر ناعم مصنوع من ألوان ساحرة . و ربما لأنني عثرتُ على حقل رطب في زوايا حلمه المسائي فتيان حفاة مصنوعون من النسيم ، يتقافزون فوق الحشائش كسناجب تتلفتُ بين الاغصان . ليتك رأيتَ الغروب في عيونهم الباسمة، كانت تنشد أغنية شفافة كتلميذة ذهب بها الصباح الى مدرستها القريبة. كنتُ حينها ورقة خضراء بلّلها المطر.

و هكذا نجد نظام تعبيري مواز بالتشكلات الشعورية في قصيدة الزهور البرية للشاعر عادل قاسم

الزهور البرية

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ،وتنطلقُ بِرشاقةٍ ،ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيدِ، خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكانَها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ الممتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبٍ في هذا الفضاء الفسيح.

و في الحقيقة التعبيرية التجريدية الشعورية هي من اهم تطورات الكتابة الادبية و من اكثرها نفوذا الى حقيقة الانجاز و الاضافة على مستوى الوعي بالغة و العي بالنص.

)التعبيرية الاسلوبية.(

وهذا هو من أهم ابدعات الشعر السردي حيث توصل الرسالة من خلال اسلوب الكتابة من دون توظيفات بصرية و سمعية معهودة في الشعر.

1- السرد التعبيري (التعبيرية السردية)

حيث السرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و بقصد توصيل رسالة الى القارئ غير الحكاية كما في قصيدة (فَيْءٌ للآخرين) للشاعر فريد غانم حيث نجد الوصف و الحوار الذي ليس الغاية منه خيال الحكي و القصة بل التعبير و الايحاء و ايصال رسالة شعورية الى القارئ وهذا السردية التعبي مضاد للغنائية كما هو واضح فتتحقق الاثارة بذات الاسلوب و ليس بالمعاني و الافكار فحسب.

فَيْءٌ للآخرين

فريد غانم

في كلِّ مرّةٍ أعودُ إلى بيتي، أخلعُ الضّوءَ عنّي، فينزلقُ ظلّي ويدخلُ في خزانة الملابس. أعاتبُهُ. أقولُ أنت ناكرٌ للجميل، تُوزِّعُ الفَيْءَ على كلِّ شيءٍ ما عدايَ. لكنَّهُ، كعادتِه، يردُّ على الكلامِ بالصّمت، ولا يقولُ شيئًا. لا بدَّ أنّهُ أبكمُ.

حينَ أدخلُ في الزّحمةِ، وتنهالُ عليَّ أضواءُ المدينة، يتسلَّقُ ظلّي على المارّةِ فتحمرُّ وجنتايَ. ويدورُ حولي بلا لونٍ. أعاتبُه: لماذا تخلعُ عنكَ ألوانَ ملابسي وشكلَ دمي؟ فلا يقول شيئًا. لا شكَّ في أنّهُ لا يسمعُني وسطَ الضّجيج.

في منتصف الظّهيرة، يختبئُ تحتَ نعليَّ. أمشي فوقَه حتّى شاطئِ البحر. أخلعُ نعليَّ، فينقسمُ ظلّي إلى اثنَين: واحدٌ يلوذُ تحت قدميّ والثّاني تحتَ نعليّ. أُناديه بينَ هديرِ موجَتَيْن: أين اختفيت أيّها الجبانُ؟ لكن، كعادتِهِ، يبتلعُ الإهانةَ ويمتهنُ لُغةَ الأسماك. ذلك لأنَّ وجهَهُ بلا ماء .

أركضُ على الرّملِ، فيظلُّ قابعًا تحتي. أجاملُهُ. أسألُهُ بلطفٍ. أدغدغُهُ. لكنَّهُ لا يردُّ. فهو، لا ريبَ، مقطوعُ السّاقَين واللّسان.

في الصّباحاتِ الباكرة يمتدُّ على طولِ البحر المتوسّط، في ساعاتِ العصرِ يمتدُّ حتى جزرِ اليابان، وفي الأيام الغائمة ينغمسُ في الظلِّ الكبير. أؤنّبُهُ لاجتيازِ الحدودِ بلا إذنٍ. أشتمُهُ. لكنّهُ لا يجيب، كأنَّهُ ناسكٌ صامتٌ.

هكذا هو ظلّي، يوزّعُ فيْأَهُ على الآخرين مجّانًا، وينساني بلا قُبّعةٍ. هكذا هو، كلَّما اشتدَّ الظّلامُ، ينفصلُ عنّي ويركضُ وحيدًا، وحيدًا، باحثًا عن نُقطةِ ضَوْء.

2-التعبيرية البوليفونية

في النص البلوليفوني متعدد الاصوات يوصل الشاعر رسالته و يثير المتلقي من خلال سرد متعدد الاصوات و الرؤى يكون فيه المؤلف صوتا واحدا من بين اصوات متصارعة داخل النص وهو

مضاد للغنائية كما هو واضح فتتحقق الاثارة بذات الاسلوب و ليس بالمعاني و الافكار فحسب ،ولقد اشرنا الى هذا الاسلوب في مناسبات سابقة و نجده في قصيدة (الساعةُ تنامُ في جيبٍ هرمٍ) للشاعر كريم عبد الله

الساعةُ تنامُ في جيبٍ هرمٍ

كريم عبد الله

عادَ أكثر نضارةً وجهيَ بعدَ أنْ كانَ متجعداً , الساعة في الجيبِ رقّاصها يسمعُ دقاتَ القلبِ المرتبك , الأصابع تتفقّدها كلّما يزدادُ الأشتياق , الأحلأمُ تأتي تتظاهرُ تطفىءُ خيبةَ القصائد تحنو عليها أبجدياتِ اللغة , توهّجها يمنحُ سنين القحطِ بعضَ الدهشةِ تُبحرُ في سنواتٍ لا تعرفُ طريقَ النهر , مروجها الخضراءَ ليتها ترمّمُ ضحكةً خلفَ ابوابِ ثرائها الفاحشَ , وغيماتها الرماديّةِ وحدها تتكاثفُ على التلولِ المطلّةِ تسمعُ همهمة الياسمين : يا للشيب كيفَ ينطفىءُ والتصاوير(الشمسيّةِ) تتزاحمُ تلوّنُ عتمةَ دفاترِ الطفولةِ ... ؟!

تتساقطُ الثمار في مواسمِ القطفِ , قطارات المنافي تدهس المزيدَ مِنَ أسرارها , وذاكَ القنديلُ حزينٌ في المحطةِ جرسٌ يسرقُ زيتهُ , أينَ تختبيءُ والسواترُ تبعثرها الحروب تستطلعُ صحوةَ هذا السأم .... ؟!

مقصلةٌ تشحذُ تويجاتِ الأزهار , يندلعُ الحرمان يعطرُ مساحاتي الشاسعةِ وهي تنأى تركضُ خلفَ حدائقها , فـ يعودُ الصبح ضريراً يعلّقَ ظلمتهُ على الأبواب ويسحبُ الغياب ذكرياتها مِنْ رزنامةٍ لا تعرفُ التواريخ! ....

)التعبيرية القاموسبة(

في التعبيرية القاموسية تصل الرسالة الشعورية و الاثارة الى القارئ من خلال قاموس مفردات النص وهذا قد اشرنا اليه في مناسبات شابقة و نجده في قصيدة (غراب في مقبرة) للشاعرة سما سامي بغدادي ، فانا نجد ان المزاج و الجو العام للنص قد صيغ بلون مفرداته كما هو ظاهر.

غراب في مقبرة

سما سامي بغدادي

سنوات كرفة جناح يمامة أعتادت الرحيل ,شموسٌ مرّت مثلومةالزوايا تشكو قحطها , ونعيق رياح يتطوى في خواءمرّ , أي شيء يتذكرالغراب الساكن فوق جدار مقبرة؟الموتى بلاذاكرة قرب جذور العمق المهيب , ملح الارض قطع أوصافهم ,يد لها لون تفاحة على وشك السقوط ,وصوت لاصدى له,

أسماء تنتظرالرحيل نحو شراع ونجمة,يشهدون الظل الاخر وراء الريح كصدفة مغَلّقة في غمار بحر يتقاذفهم الموج في تيه الابديه , توارت أنفاسهم اللهاثه وإنزاحت عنهم غمامة البحث عن وجه مفقود ومرآة مكسوة,غاب لهاثهم للأمجاد ، لا يسألون غراباً على غصن يابس، ماذا يتذكر.يظل ساكناً فوق الساعات كروح تمثال بلا عيون ,سواده الكالح يشكو غياب الافق الابيض , حشد ينامى يتجمع في ذاك الطائر, تجاعيد مهترئه , وأحضان مبتورة ,وضحكات مكتومةأمال مأسورة، ومحطات صامتة في سبات الظل الساكن , جراحات اللامرئيين تتوارى في داخله , معلقة تتنظر الرجوع الثاني, أحلام مهزومه , وأماني تنتحب ,أشلاء الطفوله المذبوحه, ونساء أودعت أقمارها أحضان الارض المتخمة بربيع العمر, أشكال غريبة غارقة في التربة، لا تجرؤ

على لمس قطرة ماء ,الوادي إسوّد من شراب الدماء العفراء ,ودهاليز الموت الجامحة لاتبالي حين يتوارى السكون وسط الاحزان فلانفرق بينهما , اللهب الأسود الساكن خلف السماءالرمادية ينتحب مع نعيق الغراب, بين الجرح والجرح رمح أسود ، الذاكرة سكنت رياحاً تذروها ترباناً تعبٌ بالحياة المبتوره ,صارع بين الظلال لحياة راقدة في سبات, يتسمّر الغراب فوق جدارمتهالك بالانين , بعينين باهتتين,وهو يشهد الشمس تحمل مجاميع الكويكبات نحو الافق الحاني ,وراح يعد ذاكرة الأجفان المطبقة, كشفق يبزغ فيخفي دمدمة النحيب المتواصل في سديم الفضاء .

)التعبيرية الرمزية (

في الرمزية التعبيرية تتحقق الاثارة من خلال التهيحج و الاستفزاز الرمزي وهذا معروف و كثير في قصيدة الحداثة و نجده في قصيدة وجه المدينة للشاعراسماعيل عزيز فانا نجد الرمزية العالية التي تصنع عالما موازيا يثير و يستفز القارئ و ينقله الى مجال في الوعي مركب غير الخطابية اللغوية .

وجه المدينة

اسماعيل عزيز

كم مساء مضى؟ هل تحصون معي ؟ منذ أن غابت الشمس يوماً لتتركني غسقاً عالقاً في بقايا شجر!

في يديّ خرائط الصحراء .وفي قلبي نجم بعيد..وهل تسمعون هذا الخواء الذي ينهش الروح.وهذا المزيج الغريب من الوهم والوهم؟ .آهٍ وألف ..نسيت ..رأسي هنا. لكنّ سريري هناك.فأنا ..أنا الطين الذي أنقاد مراراً ويبقى , للزرقة البشرية . قادتني خطى الطريق لأبجدية مائعة...أنني أسقط الآن مُستسلماً على أعتاب كتاب..

قال لي قائلٌ في الكتاب : لا تعطي وجهك للشمس ..وعانق يمين القمر..

—ربما قمراً قلقاً ، حينها ينتابني اللحن صوب السفر..فتورق بي رغبة للرحيل..

—أحمل معك حجر الذكريات ..أو أدخل نافذة من حلم . لا يبدأ الحُلمُ الأزرق ولا ينتهي!

أنني أرى الآن مُدناً من دخان تحت رأسي ونهراً تأرجح بين بقايا شجر

—أوقد على الطين نار الحجر ولا تخلط بين الحبيبة والبرتقال والزورق الورقي..

أيها الرجل السائر بين الدخان وبين الضباب ..أيّها العالق بين الرمال وبين خطى الموج

أن المدينة يابسة لا تعد.

)التعبيرية الفلسفية (

حيث ان الاثارة و الاستفزاز الذي يحصل لدى القارئ لا يقتصر على المعاني و الافكار بل ينتقل الى مستوى اخر هو الشخصية و رؤيتها تجاه العالم و يكون هناك تحد و ردة فعل تجاه ما مطروح من فلسفة و فكر في النص وهذه هي التعبيرية الفكرية التي تتميز بها كاتبات صدام غازي الذي يعبئ نصه دوما باطروحات فكرية و فلسفية كما في قصيدة الرقص.

الرقص

صدام غازي

الرقص بالنقر على الأسفلت ، رقصة من لا يكترث . الرقصة من طائر الفلامنكو , سرقته بوهيمية. ورقصة الدبكة يختص بها البردي . أستمع لكِ الى النهاية , فلا تقصي حنجرتي من المنتصف . الأعمى لن تشي به ألسنة البكم . الفكرة أستنتاج , وغيمة ماطرة . التلميح لبلابة في طور النمو . العزف على الناي ,بحاجة الى حبال صوتية جديدة . ثقافة الأكتراث , وسلال المهملات المملوءة . الأختبار بالقرعة , كرالي الصحراء على الأقدام . الهطول نحو حافة ما بحاجة الى كفيكِ السماوية . اللعنة ليست بحاجة الى تميمة مدفونة . نهاية الحافة ، هنالك تسمع صوت جوقة زغاريد الوداع . بعد الهطول ، منتصف البداية , تشعر بالزغب الساقط من أجنحة ملاك . كل شيء رائع الى حد الآن.

التعبيرية الأسلوبية عند عادل قاسم

التعبيرية في الفن في أوضح معانيها تفرد أسلوبي خاص و متميز بالوان و اشكل مغايرة للمعهود و السائد، وهذه هي التعبيرية الاسلوبية ، وهي بحق الأم لجميع الاتجاهات الفنية المعاصرة ،و حينما انتقلت الممارسة التعبيرية الى الأدب و لحقيقة اعتماد الكتابة جوهريا على المعاني فان التعبيرية اتسمت بالتميز في الرؤى و القضايا و الاعتراضات الثورية للادباء ، وهذه هي التعبيرية المعنوية . و مع ان التعبيرية المعنوية موجودة في الفن الا ان الغلبة و الظهور هو للتعبيرية الاسلوبية ، كما انه برغم وجود التعبيرية الاسلوبية في الادب الا ان الغلبة و الظهور للتعبيرية المعنوية .

عادل قاسم شاعر عراقي ذو تجربة أدبية واسعة ، استطاع من خلالها ان يجمع بين الاصالة و التجديد اسلوبيا في كتاباته وهو امر من الصعوبة بمكان ، فأخرج لنا أدبا اعتراضيا و ثوريا و متفردا على مستوى المعنى و القضية و على مستوى الاسلوب و الشكل ، فبجنب الشعر الموزون و القصيدة الحرة وهو السائد ، كتب التقليلية و قصيدة الكلمة الواحدة و القصيدة السردية الافقية ، و هذه الممارسات و التجارب الاخيرة تعني و بما لا يقبل الشك مظاهر للتعبيرية الأسلوبية.

ان الابداع يعتمد في تحقيق اهدافه و اغراضه على النفوذ العميق في نفس المتلقي و على تحقيق الهزّة في داخله بالوجود الصادم ، و بالقدر الذي يتحقق ذلك بالتعبيرية المعنوية بطلب الخلاص و الثورة على الواقع و الرؤية المتميزة ، فانه ايضا يحتاج الى التعبيرية الاسلوبية ، بالاسلوب المتميز و الطريقة المؤثرة و الرسالة المهتمة بالقارئ . و ما كانت الحداثة تحقق ما حققته لولا انها اعتمدت الاسلوب الصادم بجنب قضية طلب الخلاص و الثورة على الواقع . من هنا و لأجل تحقيق منجز أدبي متميز و ذو شخصية حقيقة و غير مستنسخة هو ان يتحلى النص بالتعبيريتين ، المعنوية و الاسلوبية ، و ما نراه سائدا عند اغلب الشعراء هو التعبيرية المعنوية الا انهم لا يقتربون من التعبيرية الاسلوبية بل يكتبون وفق ما يريده الجمهور من اساليب من دون الانتباه الى حقيقة

ان هذا لا يمكن ان يحقق انجازا حقيقيا و ان قوبل بالترحيب حتى من المؤسسات الثقافية الرسمية . بل لا بد من توفر الشكلين من التعبيرية ،اعني المعنوية و الاسلوبية وهذا ما توفر فعلا في شعراء مجموعة تجديد الذين اعتمدوا القصيدة السردية الافقية في تميز اسلوبي تعبيري واضح ، و ايضا نجد ذلك في مجموعة التقليلية . و عادل قاسم من رواد الكتابة التعبيرية المعنوية و الاسلوبية كما هو معلوم لكل متابع.

لقد اتجه التحليل الادبي و منذ منتصف القرن الماضي الى دقّة أكبر في المصطلحات و علمية أكبر في المفاهيم ، و ما عاد مقبولا التكلم بمصطلحات فضفاضة ، و لقد نجح النقد الأسلوبي و الى حد كبير الى الاتجاه بالنقد نحو العلمية ، و صار حقيقا ان نصف عصر الأدب الحديث و في نهاية القران الماضي بانه عصر علم الأدب و ارهاصاته . و حققت الاسلوبية تقدما كبير في هذ الشأن من خال طرحها لنماذج خارجية موضوعية و صيغ مادية ملموسة للفكرة الأدبية و المفهوم التحليلي ، و هنا سنحاول ان نلقي الضوء على المظاهر الاسلوبية للتعبيري الاسلوبية في النص الشعري في كتابات الشاعر العراقي عادل قاسم .

في نص (قُدَّاسٌ إخرٌ للولادة) يقول عادل قاسم:

))أقفُ كتِمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر ، لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.

مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول.

مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةٍ وَسموّ ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.

نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ الممُتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة((.

لا نحتاج الى كثير كلام للاشارة الى التعبيرية المعنوية في النص حيث طلب الخلاص و الثورية في عنوان النص و في كل مقطع من مقاطعه و النص مشحون برسالة الاغتراب و الحزن و طلب التغيير.

لقد اعتمد الشاعر هنا على صيغ و مظاهر تعبيرية اسلوبية منها (السردية) حيث ابتني النص على الاسلوب السردي ، وهذا تميز و مغاير للسائد من الكتابة الشعرية المعتمدة على الصورية و التشظي حتى في الشعر النثري في القصيدة الحرة . كما ان السردية هنا ما كانت سردية قصصية وانما كانت سردية تعبيرية بقصد الاحياء و الرمز و تعظيم طاقات اللغة . و لا ريب ان (الشعرية النثرية) وبهذه القوة التي يتجلى فيها النثر بتقنياته هو اسلوب مغاير للموسقة و التناغم الشكلي الذي تهتم به القصيدة السائدة.

الجهة التعبيرية الاسلوبية الاخرى هي (العذوبة) المصاحبة لنص رمزي و بفنية شعرية عالية ، وهذا ايضا تميز و مغايرة للسائد من الرمزية الحداثوية المتصفة عادة بالجفاء و الجفوة و التعالي . كما ان الشاعر اعتمد الرؤية الخاصة للاشياء و الموجودات في (تعبيرية رؤيوية) وهو اسلوب مغاير و متميز عن التداولية التي يعتمد عليها السائد الكتابي . فانا نجد

(تمثالٍ من الصَمغِ \ صخرةٍ مُتآكلةٍ \ غَيمتي الغافيةَ \ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء \ أستظلُ بملامحهِ الباردة، \ وهو يشاكسُ الغروب. \ كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول. \ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.) هذه كلها صور تعبيرية عميقة فردية و خاصة اضفاها الشاعر على الخارج بلغت اوجها في عبارة (قداسا للولادة و الجفاف) حيث جمع الولادة و الجفاف .

ثم يعمد الشاعر الى مقطع سردي تعبيري بحت موغل في التعبير و نموذج للتعبيرية الادبية حيث يقول

(مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ الممُتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ

يَقيناً من الأساطيرِ المِضْحِكة .) ان هكذا نص مختزل معبأ بالتساؤلات و المناشدات و التوصيفات و الاغترابات و التوهمات و الذي ينتهي بجمع تعبيري بين اليقين و الاسطورة يحقق تميزا تعبيريا ملحوظا.

و من مظاهر التعبيرية الاسلوبية هنا في هذا النص هو البوح (التلميحي) الحر في مقابل البوح القصدي المتحكم الذي يمسك بمفردات النص في الكتابات السائدة . و أدى البوح التلميحي الحر هنا الى حالة (التجلي الحر) لماورائيات النص ، في قبال (التجلي القصدي) الذي ينتجه البوح القصدي . كما ان حالة البوح الحر و ما يرافقه من تجلي حر ادى الى تجلي رسالة النص بوضوح من دون قناع او تعالي او تعقيد وهذا هو (وضوح الرسالة) ، بينما و لاجل ترسخ التداولية في البوح السائد فانه يعمد الى تغطيته و اخفائه بالتعالي الرمزي و التكلف الصوري و ضبابية الرسالة . و كل ما اشرنا اليه من حرية البوح و التجلي و وضوح الرسالة يؤدي الى تحقق (الرمزية العذبة) المريحة في السرد التعبيري في قبال الرمزية الضبابية المتعالية و المرهقة و المعقدة في القصيدة الرمزية المتشظية .و هذه المظاهر الاسلوبية واضحة في النص .ان الشاعر هنا منشغل في سرد حكايته من دون ان نراه يبوح بشيء لنا ، الا اننا ايضا نشعر بقوة ان النص معبأ بالبوح وهذا هو البوح الحر . يقول الشاعر

)))أقفُ كتِمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر ، لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب ((.

هذه كتلة سردية بوحية ثم تأتي اخرى

))مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول. مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةِ وَسموّ ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف((.

و هذه كتلة بوحية اخرى مناظرة ثم تأتي اخرى

))نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المِمُتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المِضْحِكة((.

وهذه كتلة بوحية ثالثة . ان اعتماد (البوح الكتلي) و التناظر التعبيري يحقق ما اشرنا اليه من البوح و التجلي الحرين، حيث لا يعمد الشاعر الى ان يخبرنا برسالته و بوحه في جمل او اسنادات او مجازات و انما في كتلة كلامية كبيرة ، ثم يردفها بمناظر بياني و مرادف تعبيري ، محققا فسيفسائية تعبيرية ، فتصل الينا الرسالة محمولة بلطافة و سلاسة في حكاية و سرد و رمزية عذبة من دون نقلت تصويرية و لا تشظيات كلامية ، بخلاف السائد من بوح و رسائل شعرية تهشم القصيدة ، و في الحقيقة ان البوح الكتلي الحر هو المحقق لمفهوم القصيدة فعلا ، و اما البوح الاني المتشظي فانه خلاف مفهوم القصيدة ، و لذلك نحن متحمسون للقصيدة السردية لهذه الحقيقة ، ليس فقط لانها النموذج العالمي لقصيدة النثر بل لانها الممثل الحقيقي للقصيدة و المصداق الخارجي لها فكرة و مفهوما ، و تعجز باقي الصور و الاشكال الشعرية عن تحقيق هذا الوجود و البهاء للقصيدة كما تحققها القصيدة السردية التعبيرية.

ان السردية توفر مساحة (للبوليفونية) و تعدد الاصوات و الرؤى ، بسبب طبيعة السرد وهذا من التعبيرية الاسلوبية، في حين ان هذا غير متوفر في القصيدة السائدة المتشظية فتكون عادة مونوفونية اي احادية الرؤية و الصوت ، ، كما ان تلك المساحة و تلك الحرية تمكن من تأدية الفنية الشعرية بطرق اسلوبية غير الانزياح و المجاز و انما بنفوذ عميق في النفس و اثارة الشعور العميق و الصادم دون اللجوء الى مجاز في (تموج لغوي) هو مغاير لما هو سائد من صور (المجاز) الانزياحي الطاغية ، ان السردية التعبيرية تشتمل على المجاز و الانزياح بلا ريب الا انه ليس متموقعا في النص بالصورة التي يتخذها في القصيدة الحرة المتشظية . و بهذا فان الموسيقى

التي تحققها القصيدة الشكلية اعتمادا على الصوت و التي تحققها القصيدة النثرية الحرة اعتمادا على المجاز ، فانها تتحقق في القصيدة السردية في عمق اخر و في عالم فكري و روحي اكثر عمقا و اوسع تناغما في موسيقى عميقة مخالفة للسائد من الموسيقى الشكلية و الموسيقى الصورية وهذا من التعبيرية الاسلوبية.

تتجلى التعددية الصوتية و الرؤيوية في مناطق عدة في النص ((فنجدا شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الانا) في (أقفُ كِتمثالٍ و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الهو) (تتقاذفني الرياحُ) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (المكان) (في هذا الصمت) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت الانت (مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الزمان) (مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها) ونجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (النحن) (نحنُ لا نَرى النهايةَ) و شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الكلي الكوني) (ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المِضْحِكة(.

كما ان التبادلية و تلبس حال الاخر ايضا واضح في النص: ((أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر \ مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ \ مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةٍ وَسموّ \ نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المِمُتدةِ) و من الواضح ان التكلم بلسان الانا و الهو و النحن و الانت ، في تناغم احوالي و ظرفي و تناسق تعبيري يشير الى ان الشاعر يتكلم من موقع الاخر و من حالة الكلي و ان صدر الكلام بصيغة الجزئي و الانا.

اما التموج اللغوي فهو من متطلبات السرد التعبيري حيث تتموج الكتابة بين الرمزية و التوصيلية وهو السبب الاهم لعذوبة القصيدة السردية و جعلها من الرمزية القريبة العذبة غير المتعالية و لا

الجافة كما انه المحقق للغة القوية المحققة للتأثير من دون مركزية للمجاز و الانزياح ، يقول الشاعر :

)))أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر))– هذا بيان توصيلي – ثم ((لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ،كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ)) – هذا بيان رمزي قريب – ثم ((تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.)) – وهذا بيان رمزي عال . وهكذا يتموج النص بين التوصيل و الرمزية القريبة و الرمزية العالية.

من المظاهر التعبيرية الاسلوبية المهمة هو التحرر من الاعتماد على الوظيفة التوصيلية للالفاظ ، و اعتماد طرق تعبيرية اخرى توفرها حرية السرد ، منها التعبيرية القاموسية) و التعبيرية التجريدية المعتمد على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات .و من الواضح ان النص مشحون بالفاظ العجز و الخواء و اليأس ، وهذا هو القاموس التعبيري الذي يوصل الرسالة من خلال المفردات مجردة عن جملها ، نجد النص مثقلا بمشاعر اليأس و الاغتراب و الحزن ، و هذا هو التعبير التجريدي المعتمد على المشاعر و الاحاسيس المحمولة بالنص من دون الالتفات الى مفادات الجمل و معانيها.

ان الانبهار الذي يحققه النص يعتمد على المعادلات التعبيرية في البنية الشعرية السطحية للنص و على طريقة تجلي العمق الشعري و شكله و طبيعة العلاقة بين الفكر و المعاني و الالتقاطات الشعرية و بين معادلاتها التعبيرية وهو عامل جمالي مهم في تحقيق الدهشة و الانبهار .فبنية النص ترجع اما الى معادلات تعبيرية نصية تمثل بنيته السطحية اللفظية و التعبيرية ، او الى عوامل جمالية عميقة يمثلها التجلي المتميز للفكر و الصور و الالتقاطات الشعرية العميقة . و من المظاهر الاسلوبية للتعبيرية في هذا النص هو اعتماد (المعادلات التعبيرية المتفردة) التي

اشرنا اليها المغايرة لما هو سائد و التي تتجلى في جميع المظاهر الاسلوبية النصية على مستوى المفردات و التراكيب و الاساليب التعبيرية ، منها (السردية \ التمثيل \ المستقبلية و الحركة داخل النص \ التجريدية و اعتماد الثقل الشعوري \ و العذوبة النصية \ و التعبيرية القاموسية \ البوح الاقصى \ التبادلية) . كما ان من مظاهر التعبيرية الاسلوبية هي التجليات المتميزة (للعوامل الجمالية العميقة المتفردة) التي يمثلها التجلي الخاص و المرهف للفكر والماورائيات العميقة و الالتقاطات الشعرية كالمعرفة التعبيرية المتميزة بين الاشياء المتجلية في الانزياح و المجاز ، و الصور الشعرية النصية ، و الصدمة الشعورية المتجلية بالتعبيرية الاسلوبية ، و النفوذ الشعوري المتجلي بالعذوبة النصية و الشعور القوي بالكلمات المتجلي في التجريدية و المستقبلية و التعبيرية القاموسية و طلب الخلاص المتجلي في البوح الاقصى و رسالة النص و التبادلية و البوليفونية ، و التي يمكن تتبعها في ثنايا النص و تعبيراته و نترك للقارئ ذلك لان المقام يطول ببيانها و سنعمد الى تفصيلها في مناسبات اخرى ان شاء الله . و ان المقياس الاهم لكون العامل الجمالي اكثر عمقا و نفوذا هو مقدار العجز الذي يحققه في نفس المتلقي ، فان القراءة في احد اوجهها انها تحد للنص ، و مقارنة ابداعية بين تجربة القارئ و تجربة المؤلف ، فكلما كانت العوامل الجمالية اكثر قوة و عمقا كلما كان القارئ اكثر عجزا تجاهها و اكثر دهشة و انبهارا بها. و بخلاف ادراك المعادلات التعبيرية التي تحتاج الى تربية فنية وهو ما يتسبب فعلا في نسبية القراءات و تباين الاراء ، فان ادراك العوامل الجمالية شيء بسيط عادة يحقق الدهشة و العجز و ان كان القارئ او المتلقي لا يفهم مبررات تلك الدهشة.

الشعر التجديدي

البوليفونية في (نائب الموت) للشاعر كريم عبد الله.

لقد شكك البعض في امكانية تحقيق البويفونية في الشعر الغنائي باعتباره فنا سلطويا و ذاتيا و غير منفتح على الاخر ، الا ان الرد لم يكن فقط من الاغراب على هذا القول بل من رفقائهم و في ذلك يراجع نقوضات مقولة باختين في ذلك حتى الروس منهم . و لقد كان الشعور حقيقيا بان القصيدة الغنائية بالطريقة التصويرية و المتشظية و الانغلاقية و التشطيرية لن تمكن من قدرة كبيرة لاجل الحوار البوليفوني ، و بهذا وجد اصحاب الشعر السردي الطريق الساحر في تحقيق بوليفونية عذبة و سلسة من خلال القصيدة السردية ، و اجاد في ذلك كثير من شعراء مجموعة تجديد منهم عزة رجب و عزيز السوداني و حميد الساعدي و حسن المهدي و انور غني و كريم عبد الله و رشا السيد احمد ليقدموا نصا غير مسبوق عربيا ، بل في بعض نماذجه غير مسبوق عالميا ، و لمن يريد المقارنة ليراجع القصائد البوليفونية المنشورة في مجلة الشعر السردي و مجلة تجديد و ما ذكر في الكتابات التي تناولت هذا الشأن.

و من بين من اجادوا في ذلك هو الشاعر العراقي كريم عبد الله و لقد كتب مجموعة قصائد بوليفيونية باسلوب السرد التعبيري كان منها (نائب الموت) المنشورة في مجلة (الشعر السردي).

نائبُ الموت

كريم عبد الله

)قصيدة بوليفونية متعددة الأصوات(

في البلادِ البعيدةِ التي يتكاثرُ فيها الموت كانتْ الأزهار تنمو مسرعةً بلا أوراقٍ وسيقانها عارية مصابة بـ (أنيميا)* الفرح , يا للأغاني الحزينة مستمرة ردّدها الجميع حتى (انكيدو)* , (لارسا)* تألقت معابدها وبساتينها الخضراء اشارات مرور للمصفحات تزمجرُ وتعمّقُ الأخاديدَ

فِي هديلِ كلِّ صباحٍ , مِنْ أينَ سيبدأُ الطوفان ويفتّحُ عيونهُ اليرقانَ ينتظرُ مَنْ يوقف شلاّلاتِ ليلٍ أحمقَ يتغشّى حكاياتٍ مكدّسة فوقَ الشفاه ! مَنْ أذنَ لنائبِ الموتَ فِي حقولنا ينبحُ وتغمسُ إبتسامتهُ تواشيحَ الأنين ويستهلكُ رصيدَ الأبتسامات ! . أناشيدُ البكاء معلّقة على أستارِ الريح تهزُّ سروجَ الخيولِ الضامئة وقدْ سوّرتها ذئابٌ تصهلُ عالياً , يا إلهي كمْ أمطرتْ السماء أزهاراً ملغّمةً فوقَ الرؤوسِ الراكضةِ بلا أجسادٍ ! لماذا لمَّ القمرُ أذيالهُ الفضيّة منْ الأنهارِ خجلاً يتقمّصهُ وكلمّا تنامُ الحيتان الجديدة على أشجارِ الصفصاف مرغمينَ نحملُ أوزارَ تفاهاتها ؟ ! كمْ أنتَ رقيقٌ أيّها النائب حينَ تستلُّ بذورَ السعادةِ مِنْ بيادرهم. !

نائب الموت : هي نبوءة راودتني كثيرا قبل سقوط النظام بأيام قليلة , توقعت ان الموت سيرسل نائبه لهذه الارض وهو عنوان لأحدى مسرحياتي تتحدث عن نفس المضمون.

أنيميا : فقر.

انكيدو : صديق كلكامش الملك العراقي القديم

لارسا : مدينة عراقية قديمة لها تاريخ حافل.

ان للبوليفونية في الشعر مقومات هي كالشروط اهمها تعدد الرؤى و الاصوات ، فتجد النص مزيجا من التقاطعات ، اذا لم يتحقق هذا النظام و كان النص منسجما رؤيويا و صوتيا فان النص لا يكون بوليفونيا ، و من المظاهر الاسلوبية في النص البلوليفوني هو انخفاض صوت الشاعر امام صوت الشخصية و التكلم بلسانها لا بلسانه وهذا هو المظهر الاسلوبي للصوت في الشعر.

في هذا النص نجد اصواتا متعددة و نجد رؤى متعددة و نجد خروج المؤلف عن الشخصيات و الحديث عنها من نقطة بؤرية خارجية حيادية بخلاف الغنائية السائدة.

يقول الشاعر : (في البلادِ البعيدةِ التي يتكاثرُ فيها الموت كانتْ الأزهار تنمو مسرعةً بلا أوراقٍ وسيقانها عارية مصابة بـ (أنيميا)* الفرح)

نلاحظ احضار (الازهار التي تنمو مسرعة) في مقطوعة موتية ، و هو لا يتحدث بلسان من يرى الموت يتكاثر بل بلسان المسارع و المبتهج بذلك الوجود ، اي بلسان المريدين . وهذا احد التقاطعات في النص ، و لو كنت الغنائية قوية لما كانت الازهار هنا تنمو بسرعة.

وفي مقطوعة اخرى (يا للأغاني الحزينة مستمرة ردّدها الجميع حتى (انكيدو)* , (لارسا)* تألقت معابدها وبساتينها الخضراء) نجد صوتين واضحين الاول في الاغاني التي يرددها الجميع و الثانية في تألق معابد لارسا . كما ان الشاعر ايضا احضر هنا التقاطع بين اغناي الحزن و تألق المعابد فكان نظاما بين المريدين و غيرهم.

في مقع اخر (اشارات مرور للمصفحات تزمجرُ وتعمّقُ الأخاديدَ في هديلِ كلِّ صباحٍ) نلاحظ هنا تجل واضح للبوليفونية و هو تخل كامل من قبل المؤلف عن صوته حيث ان المصفحات لها هديل كل صباح ، و الشاعر لم يترك شكا ان هذا الصوت ليس له ، و أي قارئ لا يدرك فن البلوليفونية لحصل له شيء من الارباك في استشعار الرضا في هديل الصباح ، لكن في الحقيقة المؤلف وضع نفسه موضع المصفحات و مريديها ز تخلى عن صوته تماما.

ثم تأتي تداولية امينة و مخلصة يظهر فيها صوت الشاعر (, مِنْ أينَ سيبدأُ الطوفان ويفتّحُ عيونهُ اليرقانَ ينتظرُ مَنْ يوقف شلاّلاتِ ليلٍ أحمقَ يتغشّى حكاياتٍ مكدّسة فوقَ الشفاه !) وهذه التداولية أي كشف الرأي و الشعور التأليفي للقارئ مهم في النص البلوليفوني اولا لتحقيق

صوت المؤلف فيها و ثانيا لكي يعلم القارئ ان تلك الحالات المخالفة لهذا الصوت ليست صوت المؤلف و لا حالته . وهذا ما يمكن ان نصفه بالتموج الصوتي . أي ان النص يتموج في الاصوات و الشخصيات و مواقفها و تقاطعاتها و تبايناتها.

ثم يعود الشاعر الى تخليه عن الغنائية فيقول (مَنْ أذنَ لنائبِ الموتَ في حقولنا ينبحُ وتغمسُ إبتسامتهُ تواشيحَ الأنين ويستهلكُ رصيدَ الأبتسامات ! .) فبينما يظهر الشاعر موقفه السلبي من نائب الموت فانه يصف حضوره بالابتسامة وهذا من اتخاذ رؤية و موفق النائب و ليس من رؤية رافضه.

و يختم الشاعر بمقطوعة تداولية الا انها متعددة الشخصيات حيث (أناشيدُ البكاء معلّقة على أستارِ الريح تهزُّ سروجَ الخيولِ الضامئة وقدْ سوّرتها ذئابٌ تصهلُ عالياً , يا إلهي كمْ أمطرتْ السماء أزهاراً ملغّمةً فوقَ الرؤوسِ الراكضةِ بلا أجسادٍ ! لماذا لمَّ القمرُ أذيالهُ الفضيّة منْ الأنهارِ خجلاً يتقمّصهُ وكلمّا تنامُ الحيتان الجديدة على أشجارِ الصفصاف مرغمينَ نحملُ أوزارَ تفاهاتها ؟ ! كمْ أنتَ رقيقٌ أيّها النائب حينَ تستلُّ بذورَ السعادةِ مِنْ بيادرهم ! .) فنجد هنا الفاعلية او الشخوصية في (الذئاب الصاهلة ، السماء الممطرة، الرؤوس الراكضة ،الحيتان النائمة ،النائب الذي يستل بذور السعادة) هذه الحالات التي تلبست فيها الشخصيات بمواقفها الوصفية المستقلة و التي لم يتدخل الشاعر فيها حققت سردية قوية و تخلى الشاعر فيها عن غنائيته في سرد تعبيري ليس غايته الحكاية و القص و انما الرمز الى اعماق شعورية عارمة.

الرمزية و التأريخ النصي في قصيدة (ديمقراطية) للشاعر فريد غانم

الرمزية في الادب غالبا ما تتحقق بواسطة التوظيف للمرجعيات الرمزية في التأريخ الانساني و الوعي الاجتماعي و الثقافي او غيرها من الروافد ، المهم ان يكون لها مرجعية رمزية توظّف ، وهذا ما اسميناه (الرمزية الخارجية) التي تعتمد مرجعية و تأريخية خارجية ، لكن في السرد التعبيري و بفعل النفَس السردي لقصيدة النثر امكن للمؤلف من استحداث رمزية من نوع آخر ، رمزية مختلفة عن الرمزية المعهودة تتمثل بالتطوّر النصّي للشخصية ، و اضفاء قيمة و ثقل تأريخ نصي داخلي للشخصية او المفردة مما يكوّن مرجعية داخلية له في وعي القارئ و هذا ما اسميناه (الرمزية الداخلية) او التاريخ النصي .

اسلوب الرمزية الداخلية يظهر بشكلين الاول تحقيق تأريخ جديد لما هو تأريخي اي تحقيق رمزية جديدة لما هو ممعهود الرمزية و الاخر تحقيق تأريخ نصي مستحدث كليا لمفردة ليس لها تاريخ رمزي اي خلق الرمزية لما هو ليس رمزا معهودا . في قصيدة (ديمقراطية) المنشورة في مجلة (اقواس الشعر) اشتغل الشاعر فريد غانم على الرمزيات الثلاث اقصد الرمزية الخارجية المعهودة و الرمزية النصية المستحدث كليا و الرمزية الاضافية لما هو رمزي اصلا.

دمقراطيّة//

بقلم: فريد غانم

****

في الطّريقِ إلى واشنطن، ما يزالُ هنديٌّ أحمرُ يحملُ فروةَ رأسِهِ وجعبةً مملوءةً بأسهمِ وول ستريت، ولا يفهمُ لماذا حملَ سجناءُ أوروبّا مدينةَ أثينا القديمةَ على سفينةِ كولومبوس واستوطنوا في ظلِّ تمثالِ الحرّيّة، ليُعلنوا هُنا أنّهم وضعوا النّقطةَ الأخيرةَ في السّطرِ الأخير.

لقد سقطَتْ جمهوريّةُ إفلاطون من سقفِ كتابِهِ، حينَ اختلَّ التّوازنُ بينَ الذّكاء والغباء، فأكلت الجماهيرُ حجارتَها حجرًا حجرًا. أمّا الفارابي فقد طلبَ اللّجوء السّياسيَّ بعدما انهارَت مدينتُهُ فوقَ عمامتِه، ولكنَّ رُعاةَ البقر ما بينَ المحيطَيْن، يؤثرون حبْسَ كارل ماركس لإدانتِهِ بتهمةِ التّحرّش الجنسي بخزانةٍ سمينةٍ، ويتقنونَ زراعةَ حقولِهم بالإسلاموفوبيا، والعربوفوبيا، والشّرقوفوبيا، والهِسبانوفوبيا.

وهكذا، سيصلُ الهنديُّ الأحمرُ في النّهاية إلى العاصمةِ، وقد ينجحُ في بيعِ فروةِ رأسِهِ لتدفئةِ أُذنيّ سيّدةٍ هي حفيدةُ سجينٍ خرجَ قرنَئذٍ من زنزانةٍ في أوروبا العجوز وشربَ المحيط في الطّريق. وقد ينجحُ إفلاطون في بيعِ كتابهِ لإشعالِ موقدٍ في برميلٍ صدِئً في ليالي ال"هومْ-لِسْ". وقد يفلَحُ الفارابي في الحصولِ على تأشيرةِ دخولٍ إلى ملجأً تحت الأنفاق، في حيِّ "هارلم" المضاءِ بالسّواد. لكنْ من المؤكّد أنّهُما، فيما يتناطحُ ثورا "بوفالو" على اعتلاء العتبةِ العليا من جبل الأولمب، لن يجدَا مساحةً للوقوفِ في ساحات نهايةِ التّاريخ، فيضطرّان إلى المضيِّ حتّى البداية.

نجد في النص تجليا للرمزية الخارجية المعتمدة على التأريخية المرجعية العامة في توظيفات واضحة مثل (هنديٌّ أحمرُ \ أسهمِ وول ستريت مدينةَ أثينا \ سفينةِ كولومبوس \ جمهوريّةُ إفلاطون \ الفارابي \ عمامتِه\ رُعاةَ البقر \ كارل ماركس \ بالإسلاموفوبيا \العربوفوبيا \الشّرقوفوبيا\ والهِسبانوفوبيا.\ إفلاطون \ ال"هومْ-لِسْ". \ حيِّ "هارلم" \ جبل الأولمب)

 و نجد الرمزية الاضافية ، اي رمزية نصيّة لما هو رمز اصلا بفعل تأثير النص و سرديته فيحصل تطوّر في الشخصية و ثقل معنوي مختلف مثل (الهندي الاحمر) و (الفارابي) و (افلاطون)

فبخصوص الهندي الاحمر ، يقول الشاعر:

(في الطّريقِ إلى واشنطن، ما يزالُ هنديٌّ أحمرُ يحملُ فروةَ رأسِهِ وجعبةً مملوءةً بأسهمِ وول ستريت، ولا يفهمُ لماذا حملَ سجناءُ أوروبّا مدينةَ أثينا القديمةَ على سفينةِ كولومبوس واستوطنوا في ظلِّ تمثال الحرّيّة، ليُعلنوا هُنا أنّهم وضعوا النّقطةَ الأخيرةَ في السّطرِ الأخير.) ثم (وهكذا، سيصلُ الهنديُّ الأحمرُ في النّهاية إلى العاصمةِ، وقد ينجحُ في بيعِ فروةِ رأسهِ لتدفئةِ أُذنيّ سيّدةٍ هي حفيدةُ سجينٍ خرجَ قرنئذٍ من زنزانةٍ في أوروبا العجوز وشربَ المحيط في الطّريق.)

و بخصوص الفرابي و افلاطون:

(أمّا الفارابي فقد طلبَ اللّجوء السّياسيَّ بعدما انهارَت مدينتُهُ فوقَ عمامتِه، ولكنَّ رُعاةَ البقر ما بينَ المحيطَيْن، يؤثرون حبْسَ كارل ماركس لإدانتِهِ بتهمةِ التّحرّش الجنسي بخزانةٍ سمينةٍ، ويتقنونَ زراعةَ حقولِهم بالإسلاموفوبيا، والعربوفوبيا، والشّرقوفوبيا، والهِسبانوفوبيا.) ثم (قد ينجحُ إفلاطون في بيعِ كتابهِ لإشعالِ موقدٍ في برميلٍ صدِئٍ في ليالي ال"هومْ-لِسْ". وقد يفلَحُ الفارابي في الحصولِ على تأشيرةِ دخولٍ إلى ملجأٍ تحت الأنفاق، في حيِّ "هارلِم" المضاءِ بالسّواد. لكنْ من المؤكّد أنّهُما، فيما يتناطحُ ثورا "بوفالو" على اعتلاء العتبةِ العليا من جبل الأولمب، لن يجدَا مساحةً للوقوفِ في ساحات نهايةِ التّاريخ، فيضطرّان إلى المضيِّ حتّى البداية.)

من الواضح ان رمزية الهندي الاحمر المعهودة للاصالة و رمزية الفارابي و افلاطون للمجد و الخلود اقول من الواضح ان النص قد سلب كل ذلك ، و لخّص القصة في عملية سلب و استلاب ، فتجد الهندي الاحمر عند فريد غانم تائه و باحث عن وجوده ولو بخدمة الغريب ، و تجد فارابي و افلاطون في نص فريد غانم على حافة التأريخ بل خارج التأريخ اصلا . و بهذا نجح الشاعر في صناعة رمزية داخلية و تأريخ نصي مغاير للرمزية الخارجية و التأريخ الخارجي العام.

و اما الرمزية الداخلية و التأريخ النصي فاضافة الى ما بيناها من الرمزية الاضافية فهناك رموزا صنعها النص بسرديته و ثقله في وعي القارئ ، منها كلمة (الطريق)

)في الطَّريقِ إلى واشنطن، ما يزالُ هنديٌّ أحمرُ يحملُ فروةَ رأسِهِ \ أمّا الفارابي فقد طلبَ اللّجوء السّياسيَّ بعدما انهارَت مدينتُهُ فوقَ عمامتِهِ، \ وهكذا، سيصلُ الهنديُّ الأحمرُ في النّهاية إلى العاصمةِ،\ وقد ينجحُ في بيعِ فروةِ رأسِهِ لتدفئةِ أُذنيّ سيّدةٍ هي حفيدةُ سجينٍ خرجَ قرنَئذٍ من زنزانةٍ في أوروبا العجوز وشربَ المحيط في الطّريق\ . وقد ينجحُ إفلاطون في بيعِ كتابهِ لإشعالِ موقدٍ في برميلٍ صدِئٍ في ليالي ال"هومْ–لِسْ". \ وقد يفلَحُ الفارابي في الحصولِ على تأشيرةِ دخولٍ إلى ملجأٍ تحت الأنفاق، في حيِّ "هارلم" المضاءِ بالسّواد. \ فيضطرّان إلى المضيِّ حتّى البداية(.

من الواضح ان جميع هذه العبارة اشتملت على (الطريق) تصريحا او تضمينا فالفارابي ما كان يمكنه طلب اللجوء السياسي الا بقطعه الطريق و افلاطون ما كان سينجح في بيع كتابه لاجل ليالي الهوملس و الرجوع الى (البداية) لولا ما قطعه من الطريق . من الواضح ان (الطريق) هنا في النص و رغم تعدد سالكيه و شخصياتهم و تطلعاتهم الا انه اكتسب تأريخا نصيا ، و اكتسب رمزية خاصة ، و من خلال ما حمله الشاعر من معان و من دلالات ، صار دالا على شيء اخر غير الطريقية و السلوك و الوصول الى الغايات ، بل ان طريق فريد غانم هنا بات طريقا الى اللاوصول و طريقا الى السراب و اللاجدوى ، بل انه طريق للخسارة فاصحاب الطريق افلاطون و الفارابي و الهندي الاحمر كلهم الشخصيات الخاسرة ، امام شخصيات منتفعة ربحت في عالم الديمقراطية .

من خلال ما تقدم نجد تناغما بين اسلوب النص و رسالته ، فالاسلوب اعتمد صناعة رموز بدلالات و رمزية مغايرة لما لها على الواقع و في الخارج فصارت النهاية هي البداية و الطريق هي لاطريق، و فكرة النص و رسالته انّ هناك منتفعين صنعوا تسميات حرفت الحقائق و زورت الوقائع ، فصار المقدم مؤخرا و الوهم حقيقة و الواقع لاواقعا . و هذا بلا ريب من التعبيرية الفذة، الا انه ايضا من البلاغة الكتابية و يذكرنا بالبلاغيين العرب ، و بهذا جمع فريد غانم بين

الاصالة و التجديد في مقطوعته المتميزة هذه و أوصل الرسالة بأكثر من طريق ،كما نبهنا نصه الابداعي ان التعبيرية يمكن ان تكون بلاغة في احد وجوداتها و تجلياتها الجميلة.

النص الحرّ ؛ نص (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم نموذجاً

لقد كان مطلح النصّ المفتوح للتعبير عن نصّ متعدد الدلالة او نصّ دلالاته لانهائية ، و انسحب هذا الفهم على عدم تميّز الجنس الكتابي بكون النصّ قصّة ام شعرا ام خاطرة ام دراما ، فاستعمل في النص العابر للاجناس واحيانا يستعمل المصطلح في معنى ويراد به الاخر ، لذلك فانا اخترنا ان يكون مصطلح النص المفتوح للنص المجنّس متعدد الدلالات او الذي تكون دلالاته لانهائية ، و اما النصّ العابر للاجناس فانا عبّرنا عنه بـ (النصّ الحر) او النصّ العابر للاجناس.

و في الحقيقة و منذ عهد الرمزية الغربية دخلت القصيدة مرحلة الدلالات اللانهائية ، و توّجت في زمن الحداثة بالنصّ المنغلق والرمزية المتعالية ، لذلك لا يعدّ النصّ المفتوح تجديدا ، و انما هو تركيز نقدي و تحليل عل ظاهرة موجودة سابقة. اما النصّ الحرّ العابر للاجناس فهو الوارث الشرعي لقصيدة النثر ، بل هو في حقيقته قصيدة نثر من الجيل الثاني او ما يسمى (بعد مابعد الحداثة) و الذي نشير اليه بدقة اكبر بعصر العولمة ، وهو الذي يمثل التجديد الحقيقي في الادب و الذي في نظرنا انه سيكون مستقل جميع الكتابات الادبية و التي ستتوحّد في النصّ الحرّ العابر للأجناس.

في نصّ (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم ، المنشور في مجلة الشعر السردي ، يتحقق نموذج (النص الحرّ العابر للاجناس) ، مع تحقيق جليّ ايضا للنص المفتوح ، اضافة الى اسلوب مابعد حداثوي يتمثل باللغة القوية و اعتماد الابهار على الصدمة التعبيرية بدل الانزياح و هذا ما سنتحدث عنه في مناسبة أخرى ، و اما تعدد الدلالات و النص المفتوح فانا نراه من أدب الحداثة الذي تجاوزه النص المعاصر ، فالجهة التي سنتناولها هنا هي مظاهر و ملامح النصّ الحرّ العابر للاجناس.

)الزائر الغريب(

عادل قاسم

كنتُ اضع العِطرَ بعدَ ارتداء بَدْلَتي، بينما تزدحمُ برأسي الامنياتُ، لمْ ازلْ فتياً يافعاً ، نَظرْتُ في المرآةِ جَذاباً و وسيماً كعادتي، سأفعل بلا شكٍ اشياء كثيرةٍ سأشتري ذلكَ البيتِ الجميل ، سأتزوج حياة أنها فتاةٌ رائعةٌ جَميلة، حينَ هَمَمْتُ بارتداءِ سِترتي هالني ما أريتُ، كان يقفُ بقامتهِ الفارعةِ وشعرِهِ الكثّ ولحيته، ينظرُ اليَّ باسىً وتشفي ،يَحملُ بيدهِ اليُمنى عَصاً من جَمْر، أَتساءل كيفَ تَسنى لهذا اللصُ من الدخولِ، الابوابُ موصدة، اشار اليّ بعصاه المشتعلة، شعرتُ بثقلٍ في جَنبي الايسر وتخشبَ جَسَدي برُمَتِه، لم ازلْ واقفاً، اذْ لمْ يَعُدْ بمقدوري الحديث ،ابتسمَ واخذَ بيدي اليُمنى، ثم انْطلقَ بي ، لم يكن ذلك حَيّنا الذي اسكنُ فيه ، أنا في غابةٍ سوداءَ كَثيفةَ الاغصان ، اشعرُ بانني خفيفَ الوزنِ نمرّ في الوديانِ السحيقة المخيفةِ ،انا والزائر الغريب ،كنت مُطيعا جِداً، استنشقُ العِطْر العالقَ بروحي بين الفينةِ والاخرى.

النصّ كُتب بالسرد ، و بشكل أفقي ، و لقد أثبت النصّ المعاصر و خصوصا النص الذي يكتبه شعراء مجموعة تجديد انّ السردية لا تخرج النص من شعريته و افقيته لا تخرجه منها ايضا ، لذلك لا يتحول النص الى نثر بمجرد انه يكتب بسرد او بشكل افقي ، بخلاف الفهم السائد . كما ان النص كُتب بانزياحية بسيطة و بلغة توصيلية تخيلية ، و هذا ايضا لا يخرج النصّ من شعريته ، فان الشعر في الشعر ضد الشعر و في شعر اللغة القوية المعتمدة على الابهار و الدهشة بالتخيل و النفوذ العميق الصادم بدل الانزياح و المجاز قد كسر هذا القانون ، فما عاد المجاز و الانزياح مقوما للشعرية.

من الواضح انّ النص لم يكتب لحكاية قصة و انما الاساس هو لبيان المشاعر المصاحبة ، اي توظيف السرد لأجل بيان و توصيل الاحاسيس و المشاعر ، و كُتب ايضا لاجل الايحاء و الرمز الى عوالم ماوراء نصية ، فليست الرسالة و الادبية في الابهار بالتخيل و انما في عوامل جمالية ماورائية كان السرد وسيلة لايصالها ، و الميزة الثالثة والمهمة هي كسر الحدثية و المنطقية في النص ف فقرات لامنطقية منه نقلت النص من السرد الوصفي الحدثي الى السرد التعبيري . بهذه الخصائص صار النصّ برزخا بين الادب النثري و الادب الشعري ، و صار للنصّ وجوها تجنيسية تقع بين الشعر و القصة و الخطرة ، و السبب الحقيقي لذلك هو خفوت المقومات و الملامح التجنيسية ، و علو الصفات و المظاهر المشتركة ، فلقد ركّز الشاعر على التعبير الحرّ غير المعتني بالتنجيس ، كما انه ركز على المشتركات التعبيرية و الاسلوبية للكتابات الادبية ، دون الاعتناء باي من المظهر المميزة التجنيسية ، بل كانت خافتة بوضوح ، لذلك كان النص حرّا من حيث التجنيس و حرا من حيث التعبير ، انه نص حرّ و نموذج حقيقي للنص الحرّ العابر للاجناس.

العبارات ثلاثية الابعاد و تأجيل البوح في قصيدة (على صهوة العبور) للشاعرة رشا السيد أحمد .

انّ الشعور بالثقل الجمالي و التأثيري للنصّ صار من الحقائق التي يدركها كثير من الكُتاب المعاصرين ، و لقد أكدت هذه الحقيقة الكتابات الشعرية السردية في مجموعة تجديد ، حيث التأريخ النصي و (الشخصيات النصية) في الكتابة الشعرية و الرمزية الداخلية . فما عاد المؤلف معتمدا على الثقل المعنوي و الجمالي للمفردات و الاسنادات و المجازات اللغوي ، بل بدأ يشعر و بقوة ان للنص تأثيرية لا تتحقق الا فيه ، وهذا الشعور القوي بالقصيدة يختلف عن الشعور باللغة و الشعور بالكلمات ، و هذا هو المعنى الجوهري للقصيدة و التي يميزها عن الكتابة الشعرية التي لا تحقق مفهوم القصيدة.

انّ تطور الشخصيات النصية و الكيانات الشعرية في القصيدة له اشكال مختلفة ربما سنستوفيها في مناسبات أخرى ، منها ما هو تصاعدي كما في (الحركية المستقبلية) و منها ما هو دوراني كما في (الفسيفسائية و العبارات المتناظرة) و منها ما يكون حضورا تأجيليا ، بحيث يكون للشخصية و للكيان الكتابي حضور الا انه ناقص وهذا ما أسميناه (تأجيل البوح).

من خلال السردية التعبيرية و من خلال التأريخ لنصي و من خلال تأجيل البوح ، يتحقق لدينا ثقل رمزي نصّي غير معهود و متعدد الروافد في العبارات التي تكمل البوح المؤجل ، هذه التعددية الرمزية و الثقل التأريخي لتلك العبارات المعينة يعطيها ابعادا معنوية و اشارية غير ما يكون لها في السبك و التجاور و الاسناد اللغوي ، بمعنى انه اضافة الى المعنى المكتسب لها من التجاور و الاسناد و اضافة الى معناها المرجعي القاموسي يكون لها معنى آخر ناتج عن تأريخها في النص و كونها مكمّلة للبوح ، و بهذا يكون لها ابعاد معنوية ثلاثة(3D sentences)

قصيدة (على صهوة العبور) للشاعر رشا السيد المنشورة في مجلة الشعر السردي تمثّل نموذجا لظاهرة (تأجيل البوح) و (العبارات ثلاثية الابعاد) ، حيث عمدت الشاعرة الى تأجيل البوح ، و وسط السرد التعبيري ، و الرمزية النصية و التأريخ النصي تحقّق الثقل النصي المعنوي المحمول بالوعي و بالقراءة ليتفجر كله في العبارة المكملة للبوح كما سنبين.

)على صهوة العبور(

رشا السيد أحمد

بلغني أنّه منذ اللحظة التي خرج بها مهموماً يحمل في قلبه قلق النار وروح الماء وضوضاء دهشة لا تنتهي، قبل أن تنسكب في روحه غربة الأرض البكر و يقرأ سطور الفجر الأول الغريب في كف الله . منذ قرأ الحزن في عيني الشفق والدمعة على خد الحكاية الأولى قبل أن يلوذ بكهف يعصمه من وحشة بلا نهايات وقبل أن يلوذ الشاعر بثوب المجاز حين لمست قلبه نار الوجع ، وقبل خروجه من كينونة الواقع ليسكن القصيدة ، قبل أن يرسم مذكراته على جدار بيته الأزلي بعود فحم وسر دم, قبل أن يبحث كلكامش عن سر الخلود، قبل أن تنهض قيثارة الأرض في قلبه شهوة تستمطر شفة لهفة، ويسكن قلبه عزف قيثارات بابل الشجية على أنكيدو ويستريح في حانة المسافر وهو يعدو خلف كفّ تلوّح بنرجسة بيضاء، منذ رؤيته شجيرات الماء على وجه النهر الخالد تهمسه بسر الخلو ، وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا.

من الواضح ان النص ثري جدا بصوره و مجازاته و التقاطاته الشعرية و عمقه الفكري و الفلسفي ، و بامكان التحليلي الادبي ان يجد كثيرا من الابحاث الغنية في جهات متعددة فيه ، الا اننا هنا نركز على موضوعتنا الجزئية تلك وهي ظاهرة تأجيل البوح و العبارات ثلاثية الابعاد.

لقد حمّلت الشاعرة الضمير المستتر (الفاعل) في تلك الالتقاطات و تلك الحكايات حملته ثقلا رمزيا و معنويا ، حتى انه حينما ظهر و انكشف للقارئ انه (آدم يبحث عن مستقر سلام) صار لهذه العبارة ثقل معنوي متعددة الابعاد ، احدها من المرجعيات القاموسية لمفرداته (آدم ، مستقر ، سلام) و من البعد الاسنادي التركيبي و اضافة قيد (يسار نهر الألبا) ، اضافة الى هذين البعدين هناك بعد ثالث هو ما حمّله النص اياه من ثقل رمزي و معنوي بتلك المقطوعات الوصفية ، فكان ذلك مُكسبا له معنى ثالث ، وهذا ما نقصده بالبعد المعنوي الثالث .

و من الظاهر و رغم الالتقاطة الشعرية في عبارة (وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا .) الا ان الاضافة الشعرية و الجمالية و التأثيرية كانت حقيقية و قوية بفعل ما اكتسبته هذه العبارة من ثقل نصي و بعد ثالث نتج عن الرمزية الداخلية و التأريخ النصي لها لأجل ما سبقها من عبارات.

البناء الجملي المتواصل في قصيدة (قربان) للشاعر رياض الفتلاوي

ما عاد ممكنا و بسبب الافق الرحبة التي فتحتها النثرية الحقيقية في قصيدة النثر ، اقول ما عاد ممكنا الاستمرار في اعتقاد ان من قصيدة النثر القصيدة التي تثلم فيها النثرية و يشظي النص

فيها . حيث ان التخلي عن الوزن ليس المقوم لقصيدة النثر ، بل التخلي عن الوزن يخرج القصيدة من الشعر الموزون ، لكنه بعد ذلك اما ان تصبح قصيدة حرة تسعى الى اشكال من الموسيقى الشكلية الصوتية مفارقة للنثر العادي الانسيابي ، بصورية و تشظي تصويري ، او انها تصبح مقطوعة شعرية تكتب بسرد واضح و نثرية جلية محققة قصيدة النثر . قصيدة النثر ليست شعرا غير موزون فقط ، بل هي مقطوعة شعرية مكتوبة بنثر عادي جدا كما تكتب القصة و المقالة و من هذا النثر ينبثق الشعر و هذا ما اسميناه (النثروشعرية).

ان الفرق بين قصيدة النثر (السردية ، الانسيابية) و القصيدة الحرة (المشطّرة، المتشظية) ليس في الشكل فقط ، بان الاولى افقية والثانية عمودية ، بل في اسلوب السبك ، فالسردية و الانسيابية و السلاسة بالبناء الجملي المتواصل مقوّم جوهري لقصيدة النثر ، و من دون السرد و الانسيابية و السلاسة لن تكون هناك قصيدة نثر . لذلك فالترصيف و اظهار النص بشكل مقطوعة افقية لا يجعله قصيدة نثر ان لم تكن تلك الافقية ناتجة بفعل انسيابية الكتابة ، التي تخل بها السكتات و الاهتمام بالصوت و وضع الفواز الصوتية و العلامات الفاصلة غير النثرية . هذه كلها تدل على ان القصيدة ليست قصيدة نثر بل قصيدة حرة . لا بد ان تكون الافقية نتاج ضروري و حتمي للكتابة و ليس شيئا زائدا.

نحن نؤكد على ان قصيدة النثر (سردية افقية) لانها بغير هذا الشكل لن تكون قصيدة نثر ، بل ستكون قصيدة حرة ، و لا يمكن لقصيدة النثر ان تكتب بتشطير لانها تأبى ذلك بسبب السلاسة و الانسيباية السردية . فافقية و نصية قصيدة النثر ليست مكملا بل ضرورة تفرضها عليها طبيعة الكتابة و ليست شيئا اختياريا يمكن التخلي عنه . حينما يكون بالامكان كتابة القصيدة بشكل مشطر فانا نعلم حينها انها ليست قصيدة نثر .

تلك النثرو شعرية لها مظهر اسلوبي نثري واضح هو الانسيابية ، و منها البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية للجمل، أي ان العبارات تكتب بنثر انسيابية متواصل من دون سكتات

او فواصل . للنثروشعرية درجات من التجلي و لقد اجاد الكثير من شعراء مجموعة تجديد هذا الفن و من ابرع من اجاد في النثروشعرية و البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية هو الشاعر رياض الفتلاوي ، و جميع قصائده النثرية هي شواهد و نماذج للقصيدة السردية الانسيابية السلسة منها قصيدة (قربان) المنشورة في مجة اقواس الشعر.

)قربان(

رياض الفتلاوي

مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغضغض بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية. ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت. سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت. لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة. خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي. هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه .

ان (البناء الجملي المتواصل) في الواقع هو حقيقة مادية بلاغية ، و ليست امرا انطباعيا و لا ذوقيا و لا جماليا تحليلا يقبل التأويل والادعاء ، بل هو ظاهرة كتابية نصية حاله كحال العلامات الاملائية و النحوية و المفاهيم النحوية و البلاغية ، لذلك فهو يعتمد على الاستقراء النصي و المادي الذي لا يقبل الشك . و من اسسه او عناصره هي الحالة التي تكون فيها العبارة متميزة بطول نسبي و اتصال نسبي و تناسق نسبي . و كلما ظهرت كتل الكتابة باطوال

واتصالات و تناسقات اكبر كان البناء الجملي اكثر تواصلا و كان النص اكثر نثرية من حيث البناء . و تاتي هنا براعة الشاعر في ان يخلق من خلال هذا النثر شعرا و ان ينبثق من وسط هذه النثرية الشعر الجلي ، وهذه هي حالة (الثنروشعرية) حيث يتكامل الشعر والنثر ، ولقد حققت نصوص السردية التعبيرية نماذج عالية الدقة في هذا الشأن .

في قصيدة (قربان) البناء الجملي المتواصل جلي جدا ، و النثروشعرية جلية جدا ، حيث العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية الشعرية جلية بالسرد التعبيري و الرمزية الشعرية و الالتقاطات العميقة و المجازات و الانزياحات ، وكلها تقنيات تخلق الظاهرة الشعرية .

في قصيدة (قربان) تتجلى الانسيابية في (البناء الجملي المتوصل) العالي ، حيث تظهر الجمل بطول و اتصال و تناسق عال نسبيا .فالنص الذي يبلغ طوله (ثمانية اسطر) كتب بكتلة واحدة ، يتكون من ستة جمل فقط.

1- مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية .

2- ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت.

3- سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت.

4- لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة .

5- خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي .

6- هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه .

هنا تظهر الجملية المتواصلة ، فالقصيدة الشعرية بهذا الحجم تكتب في المعهود في القصيدة الحرة باكثر من عشرين جملة كما هو معلوم ، بسبب التشظي و التشطير ، اما في قصيدة النثر ، فانها و بشكل ضروري تكتب بجمل طويلة سردية و انسيابية و سلسة . فمعدل طول الجملة هنا هو (واحد سطر و ثلث السطر) ، وتبلغ الجملية التواصلية و الانسيابية اوجها في الجملة الثانية التي يتجاوز طولها السطرين . هذا من جهة (الانسابية الجملية) و هناك انسيابية أخرى لا تتحقق الا في قصيدة النثر ، بل تعتبر من الضد للشعر في القصيدة الحرة ، هي التواصل بين الجمل اي (منطقية التجاور الجملي) بحيث تكون جميع الجمل ضمن ناظم كلامي و احد خال من التنقلات غير المنطقية و خال من التشظي . نجد المنطقية التجاورية للجمل جلية جدا في قصيدة (قربان) اذ انها فعلا كتلة كلامية واحدة ، و من هنا كانت افقية النص ضرورة فرضتها الكتابة و ليس شيئا زائدا و مفتعلا . و في الواقع هذه الحقيقة اي تحقيق الشعرية من خلال كتابة غير انزياحية تركيبيا و فقراتيا (اي تكتب بفقرة نثرية عادية) تبطل قانون الانزياح الذي تقوم عليه الشعرية في النظرية الاسلوبية المعروفة ، و لقد بينا مرارا ان الاسلوبية ناجحة في تفسير الظاهرة الجالية الشعرية الا انها تحتاج الى تعديلات احدها هذه الحقيقة.

الرسالية و أدب القضية في قصيدة (ربي خلقتني انثى) للشاعرة خديجة حراق

للقصيدة ابعاد متعددة ، فاضافة الى فنية الكتابة بتلبيتها متطلبات الفن و شروطه و معاييره ، و اشتمالها على الجدة الكتابية من اصالة و تجديد ، و اضافة الى الجمالية بعناصر تؤثر في الذائقة و الوعي و تثير الاحساس و المشاعر ، فان هناك بعدا آخر للقصيدة هي الرسالية وهي القضية الانسانية التي تتحدث عنها ، و لا يخلو نص من تلك الرسالية الا ان درجة البوح به و سعة القضية التي يتناولها تحدد مدى تجلي الرسالية فيه ، حتى تبلغ درجة البوح الاقصى بالقضية و الانتمائية و هذا ما يحقق (أدب القضية) .بمعنى آخر ان الرسالية جمالية كانت او اجتماعية لها درجات في النص ، و حينما تكون تلك الرسالية هي الطاغية و المتحكمة و التي تعصف بالنص و تحيله الى كتلة بوح بالقضية حينها يتحقق ذلك الوصف الخاص من (أدب القضية) .

قصيدة (ربي خلقتني انثى) للشاعرة خديجة حراق نموذج واضح لأدب القضية ، و لا نحتاج الى كثير كلام لبيان فنيتها بتوفر الشروط و المعايير الفنية في النص ، و اشتماله على العناصر الجمالية الظاهرية و العميقة ، كما ان كتابة الشعر بالسرد التعبيري يحق الرسالية الجمالية بذاته وحده ، الا ان القصيدة تبوح و بقوة بقضية المرأة ، و نص كرّس تعبيريا لتلك القضية ، و بدلا من التوصيلية في طرح الافكار فان الافكارطرحت بلغة تعبيرية وهذا انجاز مميز.

القصيدة بعنوانها تحضر مجالا من الوعي و التجربة الانسانية امام المتلقي ، فعبارة (ربي خلقتني انثى) تحدد بل تشخص نطاق البوح و القضية التي يراد الحديث عنها مع التوقعية المنطقية . وهنا الشاعرة توظف عتبة العنوان لتوجيه وعي القارئ ، وهو اسلوب امين و فيه تداولية واضحة اذا ما جاء النص موافقا لقضية العنوان كما هو حاصل . و قد يرى البعض ان التداولية و امانة البوح ترتبط و تلازم التوصيلية وهذا غير صحيح ، نعم الكاتب الذي يعتني بالتداولية و الامانة البيانية أي اللغة القريبة ، عادة ما يجنح الى التوصيلية ، لكن هذا ربما يصح في حالة فهم ان

الكتابة تخضع لنسق و خط واحد من البيانية ، بانها اما ان تكون رمزية او تكون توصيلية كما هو معهود و معروف في كتابات الشعر . لكن القصيدة الافقية السردية و بفعل ما وفرته من حرية و مجال و طاقات اضافية فان للشاعر ان يتحرر من وحدة الاسلوب البيانية ، فيمكنه ان يجمع بين الرمزية و التوصيلية و ليس مجبرا ان يتفيد باي منهما و هذه مساحة من الحرية لا توفرها الاشكل الاخرى من الشعر ، و يدركها كاتب القصيدة السردية التعبيرية بيسر .

لقد بينا ان هذه القصيدة تشتمل على بوح عال بالقضية مع محافظتها على الشعرية الانزياحية و الرمزية التي تبادلها موقعها مع التوصيلية في لغة متموجة ، و هذا ما يكسب النص اهمية ، حيث ان الكتابة (المتموجة) هي من خصائص القصيدة السردية الافقية ، و التي لم نلحظها ليس فقط في الكتابات العربية بل حتى في الكتابات العالمية على حدود اطلاعنا ، فان ما هو راسخ في الوعي و المعروف عدم تبين هكذا اسلوب اعني (التموج الكتابي) بحيث يتموج النص بين الرمزية و التوصيلية و الذي تحدثنا عنه في مناسبات سابقة كثيرة ، بل ما هو معهود ان النص اما ان يكتب برمزية متميزة او توصيلية متميزة ، بل ان الكتاب ينقسمون الى رمزيين و توصيليين كما هو معهود ، الا ان القصيدة السردية الافقية و سعراء مجموعة تجديد كسروا هذا التمييز و اخترقت نصوصهم هذا الوعي ليؤسس الى اسلوب جديد فعلا هو اللغة المتموجة و التي تفتخر المجموعة بانها غير مسبوقة في تبنيه.

قصيدة (ربي خلقتني انثى..) قصيدة نثر سردية تعبيرية افقية ، اعتمدت اللغة المتموجة في بيان رسالتها و قضيتها ، و هذا مكنها من درجات عالية من البوح و التداولية مع محافظتها على الفنية العالية و اشتمالها على الجمالية المؤثرة.

) ربي خلقتني انثى(..

خديجة حراق

بسمة على الشفاه ونظرة تَوَدُّدٍ . تساق الروح ، تستجيب ولا تستفهِم . على محراب الدم والعصبية قربان لم يُسأل هل يكون الضحية . ملامح واقنعة تتحرك . وصهيل يدوي لا يسمح له بتعدي الحنجرة . دم يسيل من الجفون ليس له لون احمر ، له لون الوجع في كؤوس لذة للشاربين يطوف بها ولدان متطوعون لارواء غصّة قسوة موروثة من العهود الغابرة. حفريات على جباه ترسم بهياكل عظام نخرة. عيون تطل من كوات في الاقنعة .تومض بقرار العشيرة.

رفعت الاكف تبتهل الى السماء.. للاستغفار هي احوج منها للتزكية والدعاء.. هي انثى صوتها لا يسمع.. وُإدت حنجرتها قبل ان تصرخ . هي فقط ولا يسمح ان تكون غير ذلك /لا يعقل/.. وعاء نطفة ..تساق لسوق نخاسة الدم والقبيلة .

رفعت الاقلام بعد ان دوَّنت. تابعة هي الانثى تحت الوصاية .

من الواضح لمن يقرأ النص بتعمق يدرك التوظيفات الرمزية و و خصوصا التعبيرية في مفردات و تراكيب النص ، فان الرؤية تنطلق من عمق المؤلف المتفرد و الخاص ، و المعترض على الواق و على الرؤية الموروثة في صوت يطلب الخلاص . ان الشاعر التعبيري يحقق اسلوب (طلب الخلاص) من خلال التأكيد على المأساة و ابرازها بقوة كما في عبارات هذا النص :

))تساق الروح ، تستجيب ولا تستفهِم .\ على محراب الدم والعصبية قربان لم يُسأل هل يكون الضحية . \ صهيل يدوي لا يسمح له بتعدي الحنجرة . \ دم يسيل من الجفون ليس له لون احمر ، له لون الوجع في كؤوس لذة للشاربين \ لارواء غصّة قسوة موروثة من العهود الغابرة. \ تومض بقرار العشيرة.\ هي انثى صوتها لا يسمع..\ وُإدت حنجرتها قبل ان تصرخ . \ تساق لسوق نخاسة الدم والقبيلة .\ رفعت الاقلام بعد ان دوَّنت.\ تابعة هي الانثى تحت الوصاية((.

من الملاحظ انه اضافة الى ما اشرنا اليه من تحقيق نداء الخلاص بابراز المأساة ، فانا نلاحظ بوضوح التموج اللكتابي في عبارات رمزية تتوسط العبارات التوصيلية ، كما ان من الواضح ان القصيدة ركزت بقوة على قضيتها الوحيدة من دون تشتيت او تشظي و لا استطراد . و ان القضية قد طرحت باكثر من لون بياني و عبارة ، و هذا ما نمسيه (التناص الداخلي) او لغة المرايا و اللغة الفسيفسائية ، حيث ان العبارات كلها ترشد الى قضية واحدة واضحة تكون العبارات رغم اختلافها التركيبي و المعنوي الا انها في دلالتها و نهايتها تكون قاصدة لقضية و فكرة واحدة ، وهذا من التداولية التي هي على النقيض عادة من العبارة متعددة التأويل ، الا انها في اللغة المتموجة ، تجتمع تلك التداولية مع اللاتداولية ، حيث تصبح العبارات التوصيلية قريبة من الرمزية و اللغات الرمزية قريبة من التوصيلية ، فيحصل شك قوي في المرادات ، بمعنى اخر ان اللغة المتموجة ليست فقط توفر ارتفاع التناقض بين التداولي و اللاتداولي ، بل انها ايضا تجمع التداولية و اللا تداولية في العبارة الواحدة ، و هذا تميز اسلوبي كما هو ظاهر . و هذا الظاهرة الضدية اضافة الى كونها من مبادئ قصيدة النثر المعتمدة على التضاد ، فانها ايضا تكون مسؤولة عن عذوبة النص و قربه و ألفته للقارئ رغم محافظته على رمزيته و تعبيريته ، وهذا اوضح في النصوص التي تتسع قاعدتها التأويلية كما هو معلوم.

ان قصيدة (ربي خلقتني انثى) تثبت مرة اخرى ان القصيدة السردية الافقية هي الاقرب الى روح قصيدة النثر و هي المحقق لمتطلباتها الجوهرية و خصوصا ظاهرة التضاد وصولا الى حالة التضاد الكلي باللغة المتموجة.

الايقاعية   في قصيدة (إشارات) للشاعر حميد الساعدي

الايقاع و الذي يقابله في اللغة الانكليزية (rhythm) جوهره التناغم و التآلف و التوافق ، و لأن الموسيقى الشكلية سواء كانت بالالحان او الالفاظ هي النموذج الاكمل فانها قد طغت على المفهوم و استلبت مكانه في الوعي و صارت هي معناه و قد ساعدت الاسقاطات النقدية و الموروث التنظيرية بخصوص الايقاع الشعري على هذا التوهم حتى جاءت قصيدة النثر و اثبتت ان الايقاع لا يقتصر على الشكل فقط بل ان هناك ايقاعا عميقا يتجاوز الشكل.

حينما قيل ان العالم مصنوع من الجمال و ان الانسان مخلوق من الجمال و حينما ندرك هذا العمق الجمالي في نفوسنا فان ذلك كله و ببساطة يشير الى شكل من اشكال التناغم و التناسق و التآلف العميق اللاشكلي ، و لذلك فالايقاع الانساني لا يمكن حصره في مجال او في مستوى معين ، فحينما نتفق ان الايقاع ضروري في الشعر فانه من غير الصحيح اعتبار ان ما يفتقر الى الايقاع الشكلي ليس شعرا ، بل لا بد ان نتفق ايضا ان للايقاع الانساني مستويات تتجاوز الشكلية و التناسق الظاهري.

ان الايقاعية التي حققتها قصيدة النثر و التي لا يمكن انكارها ، و خصوصا في الوجودات الحرجة كالسردية و حركة (الشعر ضد الشعر) و الكتابة باللغة العادية و الحياتية ، انما حققت تلك الايقاعية بفعل تناسق و تناغم عميق مع النفس البشرية و ليس بالضرورة انها حققت تناسقا ظاهريا مفهوما للعقل و الوعي. في القصيدة السردية التي تكتب بالنثر القريب من العادي

فان الايقاعية التي تتحقق لا تحق بالشكل و لا بالتناغم الداخلي كما يحصل في القصيدة الحرة ، بل الايقاع يحصل من خلال توافق و تناسق مع الروح و النفس ، اذ صار معلوما ان الوعي الذي نتعامل به شعوريا لا يمثل الا مقدارا ضئيلا من المعارف التي نحملها ، و ان معظم معارفنا و استجاباتنا هي نتاج (اللاوعي) و الذي ينتج عن ترسبات محيطية لاارادية و غير تثقيفية و لا انتقائية و لذلك فهو نقي و حقيقي . قصيدة النثر التي لا تحاكي الايايقاعية الواعية ، هي تحاكي و تناغم الايقاعية اللاواعية الايقاعية الروحية اللاعقلية . وهذا هو جوهر الجمالية التي تشتمل عليها قصيدة النثر من جماليات في تضادها ، و كلما كانت التضادية اكبر و اوسع و اعمق كانت قصيدة النثر اكثر تناغما مع معارفنا اللاواعية التي تستوعب هذا العالم بما فيه من تناقضات.

ان الروح البشرية اكبر بكثر من العقل ، و اذا كان العقل يطالب بتناغمات ظاهرية و منطقية و شكلية و لا يقبل التناقضات و التضادات فان الروح تستوعب كل التضادات و كل التناقضات لانها جوهر نقي و حقيقي و انعكاس امين للعالم الذي نعيش فيه ، فروح الانسان هي العالم و تستوعب من الوجودات ما يستوعبه عالمنا الكبير ، بخلاف العقل الذي يؤثر فيه التثقيف و التعليم و الوعي و القصد و المنفعة . الروح اكثر صدقا و حرية و حقيقية من العقل و باشواط كثير و بدرجات لا تقبل المناقشة ، و الابعد من العقل عن الروح هو العلم حيث انه اكثر تقييد من العقل. و لا يعني هذا ان الروح تتميز بفوضوية و لا قانونية بل ان للروح قوانينها و انظمتها الا انها قوانين نورانية و انظمة تجلياتية تختلف عن الانظمة و القوانين العقلية و العلمية المفترضة و المبنية على النفعية و الظاهرية . قوانين الروح باطنية و خفية و سرية بخلاف قوانين العقل الظاهرية و الملموسة و المقنعة ، الروح لا تعتمد الاقناع بل تعتمد الحقيقة بخلاف المعارف العقلية و العلمية .

قصيدة النثر و بكل ما تحمله من وجود تمثل حقيقة روحية و ليست حقيقة عقلية و لا علمية لذلك فان التضاد فيها هو تناغم و توافق روحي و ان كان لاتوافقا و لا تناغما بحسب معايير

العقل و العلم . لذلك على النقد ان يتخلى عن كل المعايير العقلية الظاهرية و العلمية الشكلية لكي يستطيع ان يصل الى القوانين الباطنية و الروحية الدفينة في قصيدة النثر و ما شابهها من وجودات تتجاوز العقل و العلم في وجودها ، و لا بد من شكل اخر من التفكير و شكل اخر من التجريب ، اي لا بد من شكل اخر من العقل ولا بد من شكل اخر من العلم لكي نفهم كثيرا من الامور في عالمنا و منها قصيدة النثر.

في قصيدة (إشارات) للشاعر حميد الساعدي تتجلى الايقاعية الروحية العميقة ، من حيث محاكاتها للعالم الاكبر و الوجود الاوسع بتضادته و تناقضاتها وهذا هو جوهر قصيدة النثر . ان الايقاعية العقلية و العلمية الظاهرية الشكلية تتطلب من الشعر امورا منها ان يكون موزونا و منها ان يكون متميزا تجنيسيا اما نثر او شعر و منها ان يكون بنسق تعبير واحد اما تعبير مجازي رمزي او مباشر توصيلي ، في قصيدة (إشارات) كسرت كل هذا القواعد ، فالشعر هنا غير موزون و التنجيس هجين بين الشعر و النثر و النسق التعبيري تموجي حيث تتموج الكتابة بين الانزياحية الرمزية و المباشرة التوصيلية.

)إشارات (

حميد الساعدي

حسبُكَ أن تبدأ الذكريات . انهماركَ يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة. أنت مِثلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة. وحول الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك.

هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة.

وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة.

أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد والعطر تلملمني ومضةَ حبٍ وتُطلقُني ضحكةَ طفلٍ وترسمني لحظة عاشقة وأوج انفعالي تركَّزَ في البوحِ يالحظةً أشتهيها سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة.

لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان القصيدة كتبت بالنثر و انها ابتعدت عن الموسيقى الشكلية الوزنية بل حتى غيرها من التناظرات و التشطيرات و الفراغات و السكتات التي تحافظ عليها القصيدة الحرة في محاولة اقتراب من الموسيقى الشكلية بغير الوزن . و بهذا الفهم فان التشطير والعامودية و السكتات و الفراغات و جميع التوظيفات الشكلية الاخرى التي هي محاكاة للوزن اللفظي هي في حقيقتها مخالفة لجوهر و روح قصيدة النثر و التي هي ايقاع روحي عميق.

و اما كسر حاجز التمييز بين الشعر و النثر فان القصيدة كتبت بالسرد التعبيرية و اعتمدت تقنيات السرد و الذي من وسطه انبثق الشعر محققا حالة التكامل بين الشعر و النثر وهو ايقاع عميق روحي خلافا لمتطلبات الايقاعية الظاهرية العقلية و العلمية . تتجلى النثرشعرية اي التكامل بين الشعر و النثر في النص بوضوح : حيث ان هذا النص المتكون من تسعة اسطر كاملة انجز بست جمل فقط بخمس سكتات هي نقاط الجمل ، و من المعلوم انه لو كتب بشكل قصيدة حرة مشطرة ربما احتاج الى اكثر من عشرين شطرا اي احتاج الى اكثر من عشرين سكتة صوتية ، و هذا يعني تحقيق بناء جملي متوصل في عبارات النص كما التالي-:

1-	حسبُكَ أن تبدأ الذكريات.

2-	انهمارك يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة.

3-	أنت مِثلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة. وحول الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك.

4-	هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تَحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة.

5-	وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة.

6-	أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد والعطر تلملمني ومضةَ حبٍ وتُطلقُني ضحكةَ طفلٍ وترسمني لحظة عاشقة وأوج انفعالي تركّزَ في البوحِ ياالحظةً أشتهيها سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة.

نلاحظ ان الجملة الثانية و الجملة السادسة كتبتا بنفس نثري جلي حيث ان كل منها تتكون من اكثر من ثلاثة اسطر ، و من هذا النثر انبثق الشعر بالسرد التعبيري و التصويرية و المجاز و الانزياح و الرمزية و النفوذ العميق في الوعي و الالتقاطات الشعرية ، و بهذا حقق النص حالة (النثروشعرية) و اجتمع الشعر والنثر و تكاملا بعد ان كانا في الوعي الظاهري العقلي و الشكلي انهما ضدان و لا يجتمعان ، و ما اجتماعهما و تكاملهما الا وجها للايقاعية الروحية العميقة . و من المفيد الاشارة الى ان اجتماع الشعر و النثر متحقق في اشكال الشعر النثري

سواء كان قصيدة حرة او قصيدة نثر الا ان (النثروشعرية) أي التكامل بين الشعر و النثر هو من مختصات قصيدة النثر فقط ، أي القصيدة المكتوبة بسردية و بشكل مقطوعة نثرية افقية.

و اما الاختراق الثالث للايقاعية الشكلية التي يتطلبها الوعي الظاهري و العقلية المنطقية فانها تتمثل بعدم التميز التعبيري، حيث يتكامل المجاز مع المباشرة في لغة متموجة وهذه ايقاعية عميقة روحية .و من المعلوم ان الايقاعية الشكلية الحداثوية تتطلب ان يتميز النص الرمزي من النص المباشر التوصيلي ، و لقد اشرنا مرارا ان التموج اللغوي خصوصا بين الرمزية و التوصيلية في النص هو من اهم مظاهر قصيدة النثر الجوهرية حيث انه يحقق التكامل التضادي فيها ، و هذا التكامل التضادي من الايقاعية الروحية . يمكن ملاحظة التموج التعبيري الذي تكامل فيه الانزياح مع المباشرة لينتج نصا عذبا واضح الرسالة بلغة قريبة بتداولية كبيرة مع رمزية انزياحية قريبة-:

)حسبُكَ أن تبدأ الذكريات (مباشرة) – انهماركَ يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة. (مجاز) أنت مِثلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال (مباشرة) – أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة.(مباشرة) وحول الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني (مجاز) – وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ (مجاز) تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك (مباشرة). هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة. (مباشرة) وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة(مجاز) . أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد (مجاز) والعطر تلملمني ومضةَ حبٍ وتُطلقُني ضحكةَ طفلٍ (مجاز) وترسمني لحظة عاشقة (مجاز) وأوج انفعالي تركَّزَ في البوحِ يالحظةً أشتهيها (مباشرة) سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة (مجاز. (

ان التموج التعبيري يتجلى في النص بقوة و يبرز النص و كأنه كتلة تعبيرية معجونة بتعابير تتموج بين المجازية و المباشرة في تكامل عال ، و هذا من الايقاعية الروحية العميقة ، و التي تخالف الايقاعية الشكلية العقلية الظاهرية .

بهذا تحقق قصيدة النثر السردية التعبيرية نموذجا عاليا من الوجودات الروحية التي تتجاوز الشكليات العقلية و تفتح الافق امام معارف انسانية اكثر نقاء و اكثر حقيقية ، كما ان ما اعتمدناه من تحليل (اسلوبي) قد نجح و كما هو ظاهر في فهم الايقاع العميق في قصيدة النثر الذي طالما تحدث عنها الكثيرون و في اكثرها شيء من الضبابية و من دون صيغ تطبيقية ، و هنا تقدم الاسلوبية صيغا نصيا مادية بلاغية للايقاعية العميقة في قصيدة النثر و تتوسع في عموماتها لتشمل الوجدات الروحية في كليتها و شموليتها المستوعبة للتناقضات و التضادات التي ندركها في هذا العالم الكبير و التي يعجز العقل و العلم عن تقبلها.

تأجيل البوح و النص الموازي في قصيدة (جندي) للدكتور أنور غني الموسوي

حينما نقرأ قصيدة جندي للدكتور أنور غني الموسوي سنرى و بوضوح امرا مهما و هو ان بداية النص كرسالة و فكرة ذهنية ليست هي بدايته البصرية الشكلية . و من المهم ايراد القصيدة اولا.

)جندي(

أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم. لقد بحثتُ طويلاً

في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي. ربما أنني ملوث حدّ العمى. لا بدّ ان أعثر على نقائي لكي أرى صورة ذلك الجندي الذي أعرفه، الذي يتوق لموت حرّ. انني آسف الان فعلا ، لأنني لم أتمكن من ذلك ، فأنا أعلم انّ للحياة ابتسامة لا يمكن رؤيتها الا بهذا الموت. أنا أقف هنا كلّ يوم كطائر الجزر البعيدة. أقف غريباً أصغي لذلك الصوت؛ صوت قلبي. أجل أنا اقف هنا أنتظر عودة روحي النقية؛ كلّ يوم عسى أن أموت كجندي.

هذا النص يطرح سؤالا مهما جدا ، و ربما غير مسبوق وهو انه متى يبدأ النص كوجود ذهني ؟ في هذا النص مفارقة واضحة بين التشكل البصري للكلام و التشكل الذهني له ، حيث ان الجملة الاولى (أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم) لا يمكن التوصّل الى المراد منها الا بقراءة باقي النص ، و من ثم يتبين انها شرح للسبب الذي يريد ان يموت فيه الشاعر كجندي . كما ان الجملة الثانية يتأجل البوح فيها الى نهايتها حيث يقول المؤلف (لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي.) و تأجيل البوح هذا في الحقيقة يعني تأخر البداية الذهنية للنص حتى اكتمال البوح وهذا يعني انطلاقه من الوحدة المعنوية المركزية و التي يمكن ان نسميها (الوحدة الاستنادية) و التي تتمثل هنا بعبارة (فلم أجد صورةً لجندي.) . فالنص في الذهن لا يبدأ من بدايته الشكلية و انما يبدأ من منتصفه من هذه العبارة الاستنادية المركزية .و بعد ان بين الشاعر سبب رغبته بان يموت كجندي ، عاد مستذكرا ما يفعله لاجل ان يصل الى تلك الغاية ، اي انه بين النتيجة اولا ثم بين السبب ثم بين ما يفعله لاجل تحقيق السبب اي سبب السبب . فما حصل هو ان المؤلف بين النتيجة الاخيرة ثم بين سببها ثم بين المسبب لهذا السبب ، بمعنى اخر انه قلب النص رأسا على عقب ، فحقيقة البناء

المنطقي للكلام هنا انه يبدأ من نهاية النص ثم ينتهي الى بدايته، و اذا ما قلنا ان الرسالة و التصور و المعنى هو وجود و تشكل ذهني للنص ، فان (النص الذهني) هنا يبدأ من نهاية (النص الشكلي) البصري و ينتهي في بدايته .

و اذا ما اتفقنا من ان النص الشكلي كموصل للرسالة هو حامل و وسيط وان الغاية التوصيلية تكمن في (النص الذهني) يتبين ان النص الحقيقي هو النص الذهني ، و انه قد بدأ هنا على اقل تقدير من منتصف النص الشكلي . و تمايز النص الذهني عن النص الكتابي قد يكون واضحا كما هنا و قد يكون خفيا ، الا ان وجود هذه الثنائية و لزومها امر لا تنفك منه اية كتابة حتى لو لم تكن أدبية و هذه الاشارة لم اطلع عليها في حدود قراءتي.

ان الاسلوب الذي مكّن المؤلف من هذه الحالة – اي مفارقة النص الذهني للنص الشكلي– هو امران واضحان الاول تأجيل البوح وهذا كان مسؤلا عن تأجيل البداية في الجملة الثانية و الاخيرة ، و الاسلوب الثاني هو (الرمزية التجريدية) ، وهذا ظاهر في الجملة الاولى التي بدأ بها النص (الشكلي) حيث ان من الواضح الابتعاد المعنوي و المجالي و الكلامي لهذه الجملة بما رمزت اليه و ما شرحته عن غيرها ، الا ان المؤلف اعتمد على تقارب شعوري و احساسي بين النهارات و الطيور الحالمة ، و بين الانتظار ، و بين القصور في السعي ، و بين المعاني التي يحملها الموت السعيد للجندي اي الشهادة ، و انه سيحتاج الى تجاوز القصور و انه سينتقل الى عالم من النور و السعادة مقاربٍ احساسيا للنهارات و الطيور الحالمة . فاعتمد المؤلف على هذا التقابل الشعور و الاحساسي و حمّل تلك المفردات و تلك العبارات ثقلا شعوريا و احساسيا غير مرتكز كثيرا على الترابط المعنوي ، فالمفردات متقاربة احساسيا و شعوريا الا انها غير متقاربة معنويا كما هو ظاهر ، وهذه هي الرمزية التجريدية.

و انا اذا ما نظرنا الى نفعية و انتاجية الكلام و الكتابة و انه لا بد من تحقق فائدة معنوية لكل كلام ، فان ذلك يعني في حال تأجيل البوح يتحقق نص او نصوص مؤقتة متأرجحة قبل تحقق

البوح الكامل او الشرح الكامل ، و عادة ما تكون النصوص المؤقتة و المتأرجحة قصيرة بسبب تحقق البيان بفترة قصيرة من وجودها الذهني و التوهمي ، و اما اذا ما تمكن المؤلف من خلق نص مؤقت متأرجح كبير يتأجيل البوح و باللغة التجريدية فانه سينتج عن ذلك نص ذهني طويل مؤقت يختلف عن النص الذهني النهائي ، هذا النص المؤقت الذي له شخصيته و وجوده يوازي النص النهائي في عالم الافادة و الفهم ، و يمكن ان نسميه (النص الموازي) وهو من الاساليب و المعادلات التعبيرية الشعرية التي تحقق الابهار الفكري عند القارئ لما يسببه من انزياح عن التوصيلية المنطقية و لما يحققه من صدمة انكشاف حالة التوهيم المتعمدة.

التعبير الأدبي

الجزء الخامس

الشخصية التعبيرية في قصيدة فريد غانم (دون كيخوته).

دونْ كيخوتِه

بقلم: فريد غانم

****

كلّما تأخّرَ رغيفُ الخبزِ على مساءِ ذلك الفارسِ الحزينِ، فإنّهُ يرى العمالقةَ المسكونينَ بالهشاشةِ وهم يجرشونَ الهواءَ بأنيابِهم المطليّةَ بزيتِ الخديعةِ، ويُطعمونَ الفقراءَ أرغفةَ البؤسِ وفاكهةَ الأماني القاتِلة. فيخرجُ من كتُبِهِ المزروعةِ بغُبار الأيَّامِ و صدَأِ القُوّةِ، يعتَلي صهوةَ المدُنِ الهزيلةِ ويجري

بترسِهِ المنسوجِ من الخيشِ بحثًاً عن غمامةٍ ناصعةِ البياضِ. كلّ ذلك بدون أنْ ينسى تسجيلَ بِطاقةٍ سرّيّةٍ لأميرتِهِ المستحيلة.

سيكتُبُ الرُّواةِ في المستقبلِ المنثالِ علينا فُكاهةً تُمزّقُ خواصرَنا. وسيرسمُ الرّسّامونَ الماهرونَ للمُراءاةِ لوحةً من ألف لونٍ ولونٍ. وسوفَ تصيرُ الخيانةُ مهنةً مُشرّفةً مختومةً على شهاداتٍ مزركشةٍ فوقَ جدران البَريق. وسوف يكونُ جفافُ ماءِ الوجوهِ زينةً للتّقاسيمِ الميّتة، والوَسَطيّةُ تفوُّقًا والغباءُ سُلَّمًا للصّعودِ إلى قِمَمِ الحَضيض. وسوفَ يكتبُ المؤرّخون والعلماءُ والفلاسفةُ والمؤلّفونَ سيناريوهاتِ المسرحيّةِ بحروفٍ مقلوبةٍ وظلالٍ فاقعةٍ.

أمّا ذلك الفارسُ الحزينُ فيظلُّ يبحثُ عن غيمةٍ عذراءَ ونافذةٍ تُطِلُّ على تهليلةِ جدْوَلٍ بعيدٍ، وينتظرُ حبيبتَهُ العَصِيَّةَ صاعدةً من أبخرةِ الأناشيد. وها هو ما يزالُ يعتلي صهوةَ الهيكلِ العظميِّ في الصّباح ليُطلقَ حربتَهُ المصقولةَ من الخشبِ المتسوّسِ والعرَقِ الأبديّ على أعمدةِ الدّخانِ الماضيةِ في تَفسيخِ السَّماء والأرض. ثمَّ يربِطُ حصانَهُ بذيلِ حمارِهِ المربوطِ بفكرةٍ بائدةٍ ويأخذُ استراحةَ المحاربِ في صفحةٍ ممحوَّةٍ، في عمقِ كتابٍ منسيٍّ، ما يزالُ مُعلّقًا على آخرِ خُصْلةِ ريحٍ نقِيّة.

فريد غانم شاعر و كاتب فلسطيني من مواليد قرية المغار، قرب بحيرة طبريا (الجليل/فلسطين) للعام 1958. درس الأدب الإنجليزي وعلم النفس والقانون وحصل على شهادات من الجامعة العبرية في القدس. يعمل محاميًا منذ 1991، وشغل منصب رئيس بلدية لخمس سنوات. يكتب الأدب، وخصوصًا قصيدة النّثر، وقد نشر في العامين الأخيرين ثلاثة كتب أدبية "لو أنّ..."، "ترنيمة للقديم" و "عند اشتعال الظّلّ.(

فريد غانم كاتب أدبيّ له أسلوبه الخاص في التوظيف الرمزي و الحفر العميق في الموروث الانساني، معتمدا على ثقافة و اطلاع واسع يمكّنه من استنطاق الموروث و تضمينه نصوصه ليس بالمحاكاة او المساجلة و لا باعتماد الرمزية التأريخية الخارجية التي تكون بتوظيف الرمز الخارجي داخل النص، بل بالرمزية النصية الداخلية، حيث يخرج الرمز من تأريخيته الخارجية و يُصنع له تأريخ نصيّ جديد و دلالة نصيةّ و رمز نصي داخلي، هذا الأسلوب هو الرمزية النصيّة او الداخلية.

في سرديته التعبيرية (دون كيخوتيه) التوظيف ظاهر لرواية (دون كيخوتيه) الشهيرة و التي قد تعنون أيضا بـ (دون كيشوت). كما انّ الاعتماد على الأفكار و الملامح الرئيسية في الرواية ظاهر، و لا نريد هنا الاشارة الى التوظيف للرمز الخارجي و انما نريد الكلام عن الرمزية النصية الداخلية التي ابدع فيها فريد غانم لأنّ (الرمزيّة النصّيّة) هي احدى العناصر الأسلوبية في السرد التعبيري.

السرد التعبيري هو شكل شعري يعتمد السرد، لكنّ السرد فيها يتحرر كليّا من قصصيّته و يستعمل كأداة تعبيرية لتحميل النصّ طاقات تعبيرية و شعورية و عاطفية ،و تجلّي البعد الغنائي في السرد بالسرد الممانع للسرد و السرد المضاد للسرد، حيث السرد ليس بقصد الحكاية و القصّ و انما بقصد الايحاء و الرمز و الغنائية.

للرمزية النصية بعدان أسلوبيان الأول الرمزية التعبيرية أي الابتداع و الخلق الخاص و الفردي للرمز و الثاني التأريخ النصي بجعل تأريخ للمكوّن او العنصر اللغوي في النص مختلفا عن الخارج.

تتجلّى الرمزية التعبيرية في تجلّي الرؤية و النظرة الخاصة الاعتراضية و الفردية في مجموعة من المعاني التي وردت في النص (الفارس ، العمالقة، الرغيف، الترس ، الاميرة ، الكتابة و الكتاب ، الحربة و الحصان) فانّا نلاحظ انّ كلّا من تلك المعاني قد وُظّف في السرد لأجل الايحاء و

الرمز الى دلالات نصيّة برؤية معترضة و مغايرة للخارج كما هو واضح مكتسبة بذلك رمزية تعبيرية قوامها الاعتراض و الفردية.

و اما التأريخ النصّي فانّا نجده واضحا في بعض المعاني الرئيسية او المركزية ك (الفارس، العمالقة، الكتبة، و عدة الفارس) و هناك مكونات (او شخصيات شعرية تعبيرية) ذات تأريخ نصّي أقصر مثل (الرغيف و الأميرة). انّ التطور الزمني و الرمزية لتلك المكونات و بما يقابل التطور الحدثي يمكننا من وصف تلك المكونات او العناصر النصيّة التي لها تأريخ نّصي تعبيري و ايحائي و رمزي تطوّري في النصّ بأنها (شخصيات تعبيرية). و الشخصية التعبيرية هذه هي أحد مظاهر السرد التعبيري.

ملاحظات

(1) جميع الحقوق بخصوص النص و المقال محفوظة لمجلة تجديد فلا يجوز نشر أي منهما باي شكل كان الا اقتباس او في كتاب خاص بأدب المؤلف مع الاشارة الى المصدر.

(2) كثير من التعابير و المصطلحات الواردة في الكتاب مبيّنة و مفصلة في كتاب (التعبير الأدبي) لصحاب المقال د أنور غني الموسوي و المنشور في مدونته الخاصة.

التجلي الأقصى للنثر في قصيدة (خفاش ليس من الطيور)

رغم ان الفرنسي برتران (Aloysius Bertrand) قد ابدع قصيدة النثر في عام 1842، الا انها اصبحت و في فترة قياسية ارثا عالميا و ما عاد من المفيد الحديث عن الريادة المحلية او الجغرافية في امريكا او روسيا او المنطقة العربية او في العراق مثلا، و خصوصا ان العولمة الآن جعلت كل ما يحدث في اي جزء من العالم يصل مفصلا الى ابعد جزء بفعل التكنولوجيا و الاتصالات و يؤثر و يتأثر به. كما ان البحث عن السمات المحلية للكتابة او غيرها من العناصر الثقافية لم يعد واقعيا في ظل تلك الحقيقة و انما الواقعي هو البحث عن السمات المشتركة للكتاب بين مجموعة كتاب وهذا ما حصل فعلا في مجموعة تجديد مجموعة السرد التعبيري، و التي تبنت كتابة قصيدة النثر بشكل متميز منطلقة من رؤى اشتمال قصيدة النثر على التضاد بين الشعرية و النثرية و لا بد من ان يكون النثر حاضرا و مجسدا كما هو الشعر، و هذا لا يكون طبعا الا باعتماد كتابة نثرية واضحة و جلية من دون اي تفنن شكلي او سطحي، بل يكون الاعتماد على الابهار و الصدمة العميقة، حيث ان للغة ثلاثة مستويات يمكن احداث التفنن فيها؛ المستوى السمعي للكلام و المستوى البصري للكتابة و المستوى الذهني متعلق بالفهم و الاخير ينقسم الى مستوى الفهم السطحي الظاهري متعلق بالتوصيل و الى مستوى عميق متعلق بالدلالة و الانثيال وهذا كله من الواضحات و الوجدانيات .

ما يعتمده الشعر المعهود هو التفنن في احد المستويات الشكلية بتفنن سمعي او تفنن بصري او تفنن في البنية السطحية التوصيلية للغة و هذا كله خلاف نثرية النص، بل لا بد للنص النثري ان يكون ضمن المعروف من النثرية في بنيته السمعية و البصرية و التوصيلية، وهذه الحالة هي التجلي الأقصى للنثر. و من الواضح انه ليس من السهل أبدا توليد الشعر الكامل في نثر كامل بهذا التجلي الا مع قدرة و تجربة كبيرة.

في قصيدة (خفاش ليس من الطيور) للشاعر حسين الغضبان نجد تجليا أقصى للنثر، و من هذا النثر ينبثق الشعر بالرمزية و الايحائية و بما يستحضر من انثيالات و تداعيات واضحة عند القراءة .

)خفّاش ليس من الطيور(

حسين الغضبان

يتمرّد على شكل الفأر. يداه الممتدّتان تجعل منه طيراً. أذناه الكبيرتان ومسافة حاسّته البعيدة تجعله يحتالُ على ساعديه النحيفتين. يصرّ الاّ أن ينام مُعلّقا في العلالي، لئلا يسقط فيعود فأراً ترفضه الفئران. و لكي يثبتَ أنّه باسل يتربّص مرتقباً بمخلوقات تأتي من وراء الشمس، يجعلها طعاماً يتذوّقه بلذّة الانتصار. لا يخشى الشمس، يختبئ لئلا تحسبهُ العيون طيراً، سوف يحبسونه في قفصٍ بعد ما يرونه باسلاً في قتال حشرات مُندسّة في الليل.

لقد اعتمد الشاعر على التقنيات النثرية العادية للكتابة فكانت المقطوعة في ظاهرها و بنيتها السطحية مقطوعة نثرية و هذا امر مهم لقصيدة النثر، و نجد ايضا العناصر الاسلوبية النثرية واضحة في النص حيث السرد يشتمل على جميع النص مع بناء جملي متواصل من دون فراغات او سكتات و لا تشطير او تشظي، و البنية السطحية متماسكة و واضحة الا ان العبارات حملت بطلقات ايحائية جلية و الكلمات حملت بطاقات رمزية ظاهرة.

الموجهات الدلالية التعبيرية في " من زاوية ميتّة"

زاوية ميّتة

حسن المهدي

في هذه المرّة كنتُ قائماً أرقب شجرتي عند خطّ الزوال، وحيدةً، عارية، ومهلهلة في الوجع البارد، كلّما استطال ظلُّها المدبّب النحيف ليرسم زاوية ميّتة على الأديم البربرّي الموحش المسوّر بفزاعات مضحكة. وفي هذه المرة أيضا، ومن نفس الزاوية الميتة، وفيما أسراب الزرازير التي تشاكس قطيعا غيميّا باستعراض بهلواني مذهل، محلّقة في بؤرة ضوئية أحادية البعد تمتد للأعلى كنسغ يشرئب متضرعاً لنفق سماوّي معتم حتى بتّ لا أكاد أبصر يدي وهي تنفذ في اللحاء المقدّد وكأنها لم تطله، فتمر في الهباء الثلجي ولم تعد ترسم لي كما كانت زعنفة أو قارباً أو عصا ساحر في استطالة ظلّها الممدّد الشحيح الذي ينوء تحت مداس قدمَيّ المتخشبتين.

في هذه المرة كان الظلّ شمعاً يسيح من خدّ الشمس ويتسربل في احمرار الغروب. أدركت مليّا أنّ هذه المرّة قد تكون آخر مرّة حقاً، فرميت لسرب الزرازير المغادرة تلويحة وداع لكنّه و يا خيبتي لم يلتقطها. هل لأنني في زاوية ميتة؟

·حسن المهدي شاعر وكاتب عراقي من مواليد 1957 ديالى . صدر له ديوان (المماس) 2016 . ظهر أسمه في العديد من المجلات والصحف العراقية منها مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر المكتوبة بالسرد التعبيري.

أكثر ما يواجهنا في قصيدة الشاعر حسن المهدي "زاوية ميتة" هو الوصفية التعبيرية التي تحقق التماسك و الوضوح في البنية السطحية مع عمق واسع الدلالة. كان لأستخدام موجهات و

نعوت و قيود دلالية ذات بعد تعبيري و ايحائي دورا في تحقيق ذلك الانفتاح و التوسيع الدلالي و التعظيم لطاقات اللغة. و هذه الحالة من التعظيم لطاقات اللغة ساعدت في تحقيقها كتابة النصّ بأسلوب السرد التعبيري، و الذي يعطي الكاتب مساحة واسعة في تضمين نصّه موجهات تعبيرية ايحائية و مزية لا يكون بمقدور الاشكال الشعرية الأخرى استيعابها كما هو واضح.

انّ وظيفة الموجهات الدلالية في الكلام العادي تضييق المعنى و تصغير المساحة الدلالية للكلام و عباراته بينما في الموجهات الدلالية التعبيرية الرمزية و الايحائية كما في قصيدة "زاوية ميتة" فوظيفتها توسيع المعنى و تعظيم المساحة الدلالية للكلام و عباراته. ونقصد بالموجهات الدلالية التعبيرية وضع وصف او قيد اعتراضيّ تشخيصيّ و تحديد اتجاه الفهم و المجال المعنوي المتحقّق في الجملة الا انه ليس بقصد تضييق المعنى و تصغير مساحة الدلالة بل بالعكس لأجل توسيع المعنى و تعظيم الدلالة.

انّ الجملة –اي جملة– تسعى في طريق الفهم و الافادة نحو اتجاه معنوي معين اكثر تشخيصا و اصغر دلالة، و الذي يحدّد ذلك الاتجاه هو المفردات الموجّهة من نعوت و اضافات و اعتراضات و اشارات توصيلية و بيانية، و نلاحظ و بوضوح انّ الجمل في قصيدة "زاوية ميتة: معبّأة بالمفردات الموجّهة، الا ان الذي فعلته ليس تضييق المعنى و تصغير مساحته الدلالية بل توسيعه و تعظيم دلالته.

ما نجده في نصّ " زاوية ميتة" موجهات دلالية زادت النصّ تكثيفا و سعة لأن الموجه الدلالي هنا لم يكن بيانيا و توصيليا و انما كان ايحائيا و رمزيا، و هذه هي النقطة المهمّة التي تجعل هكذا موجهات دلالية تختلف عن القيود و النعوت التوصيلية البيانية.

انّ هذه التجربة تكشف و بوضوح انّ التكثيف و الانفتاح الدلالي كما يمكن ان يكون في النصّ المضغوط لفظيا و القصير و المختزل في تركيبه اللفظي فأنّه يمكن ان يكون بسرده السلس و بالموجهات و النعوت التعبيرية. بمعنى آخر ان التكثيف و الاختزال في النصّ ليس ظاهرة

شكلية كما يعتقد بل هو ظاهرة ذهنية، فلربما جملة متكونّة من نصف سطر تكون مطولة لاعتمادها موجهات توصيلية بينما نجد نصّا يتجاوز الصفحة أكثر تكثيفا منها لأنه اعتمد موجهات تعبيرية رمزية و ايحائية كما هو الحال في قصيدة "زاوية ميتة."

سنشير هنا الى تلك الموجهات التعبيرية و التي سنضعها بيّن قوسين للتمييز و الاختصار. فنجد انّ الشاعر لم يكتف في بيان رؤيته من زاوية مطلقة و انما بيّن انها (ميتة) ثم هو يرقب شجرته (عند خط الزوال) وهذا توجيه ايحائي، تلك الشجر لم تكن حرّة المعنى بل هي (وحيدة، عارية، ومهلهلة) في (الوجع) و ليس أي وجع بل الوجع (البارد) . انها كلّما استطال ظلُّها (المدبّب) و (النحيف) ليرسم زاوية (ميتة) كان ذلك (على الأديم) (البربرّي) (الموحش) (المسوّر) (بفزاعات) (مضحكة). و هنا في هذا الجملة بلغت الموجهات الدلالية تجليّها الاقصى في توجيه المجال الدلالي الى مجالات خاصة و دقيقة الا انها ليس توصيلية و بيانية بل رمزية و ايحائية. ثم يبين انه في هذه المرة ايضا (ومن نفس الزاوية الميتة) (وفيما اسراب الزرازير) التي (تشاكس قطيعا غيميّا) (باستعراض بهلواني مذهل) (محلقة في بؤرة ضوئية) (احادية البعد) تمتد للأعلى كنسغ) و هو ليس أي نسغ بل نسغ (يشرئب متضرّعا لنفق سماوي) وايض هو (معتم) ثم يقول: وهي تنفذ في اللحاء و ليس أي لحاء بل اللحاء (المقدّد) (وكأنها لم تطله) فتمر في الهباء وهو ليس أي هباء بل الهباء (الثلجي) في استطالة ظلّها (الممدّد) و (الشحيح.(

انّ هذا النصّ المكثّف في بنيته العميقة يعلّمنا انّ الموجهات الدلالية التعبيرية بأبعادها الرمزية و الايحائية تزيد من المساحة المعنوية و الطاقات الدلالية للكلام بخلاف الموجهات الدلالية البيانية المعهودة التي تضيّق المعنى و تصغّر مساحته الدلالية.

قصيدة النثر السردية الفكرة و النموذج

قصيدة النثر السرديّة هي شعر مكتوب بشكل نثر، تعتمد في نثريتها على السرد الممانع للسرد، حيث يظنّ القارئ انه أمسك بالاحداث و الشخصيات ثمّ يتبين له عاجلا انه لم يمسك بشيء. نعم انه السرد ضد السرد، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ، بل بقصد الايحاء و الرمز، ببناء جملي متواصل و من دون ايّة عناصر شكلية شعرية.

قصيدة مزامير الريح للشاعر عادل قاسم تمثّل نموذجا لقصيدة النثر السردية، حيث البناء الجملي المتواصل و السرد التعبيري و العمق الشعري المنبثق من الشكل النثري، حيث الاغراء القراءاتي بانّ القارئ امسك بكيانات النصّ الا انه عاجلا سيعرف انه لم يمسك بشيء .

))مَزاميرُ الريح

عادل قاسم

أَتوارى كهمسةٍ خَجِلةٍ في فَضاءٍ يَئِزّ بالدموعِ الهاميةِ على مساحةِ الصبْرِ، علَّ الهَشيمَ المعلّبَ في ثقوبِ الذاكرة الداكنة يَسْتَحيلُ مِزنةً تَمطرُ أَثداؤُها وِجوهاً أَتوقُ للثمِ سِهولها الخضراء التي أَينعتْ ثمار التَرقّبِ لِفراديسٍ مُحلِّقةٍ في سماءٍ ثامنةٍ سَنرِثها حينَ يَرْقِصُ النَخيلُ برِفقةِ الملائكةِ الحالمينَ بعودة مساء يطلّ بعينيه المشاكستينِ على حُلمنا الوارِف لينفخَ فيَّ خُطى المزاميرِ؛ ْ شَدوَ ما توارثناهُ منْ أَغانٍ تُرَتِّق أَحزانَها البيادرُ الجاثِمةُ في السهولِ التي سَرقتْ من عُيونِ الكواكبِ ثغاءَها الرَهيف((.

و كقراءة فاعلة و تفاعلية سندع القارئ يكتشف بنفسه تلك العناصر الأسلوبية التي اشرنا اليها و التي جعلت من هذا النصّ نموذجا لقصيدة النثر السردية، انها البناء الجملي المتواصل، فالنصّ كلّه عبارة عن فقرة واحدة متصلة تقرأ بنفس واحد وهذا تجلّ أعظم للبناء الجملي المتواصل ، و حيث السرد التعبيري بسرد سلسل مائي، الا انّه بلغة معبأة بالرموز و الاشارات و الايحاءات

حيث تنبثق الصور الشعرية العميقة القابعة خلف النص لتحقّق شعراً كاملا برمزية عذبة قريبة ينبثق من نثر كامل كتب بالجمل و الفقرات.

التكامل النثروشعري في قصيدة (سومري يبحث عن أرض سومرية) للشاعر ميثاق الحلفي

قصيدة النثر هي حالة التكامل في التضاد ، انها ليست فقط حالة اجتماع الاضداد بل هي حالة تكامل تلك الاضداد المجتمعة . على مرّ العصور و الشعر يفهم انه ضد النثر ، الا انهما و بشكل غير مسبوق يجتمعان في قصيدة النثر . اذن قصيدة النثر انجاز انساني منقطع النظير .

لقد صار معهودا تراجع النثر في النص حينما يكون المجال للشعر ، و ايضا العكس حاصل اي تراجع الشعر في النص حينما يكون المكان للنثر ، بل في بعضها ينعدم الاخر بوجود احدهما وهذه هي الضدية الكاملة ، اما في قصيدة النثر، فالشعر و النثر ليس فقط يجتمعان و يحضران بل و يتكاملان و هذه هي حالة التكامل (النثروشعري) وهو امر لم يكن ليخطر على بال انسان حتى كانت قصيدة النثر.

لكل من الشعر و النثر خصائص كتابية و عناصر نصية ، حينما تتحقق تلك العناصر و تتجلى تلك الخصائص فان الشعر يتحقق و النثر ايضا يتحقق . في قصيدة النثر نجد خصائص الشعر و النثر حاضرة و نجد عناصرهما حاضرة في النص الواحد و في العبارة الواحدة.

يتجلى النثر في الكتابة بانسيابية العبارة و البناء الجملي المتواصل و كتابة النص بشكل جمل و فقرات ، و يتجلى الشعر بالرمزية و الايحائية و الانزياح و التقاط الصورة العميقة و تجلي التجربة الانسانية بمعادلات نصية. و من الواضح عدم امكانية تحقيق الاجتماع للشعر و النثر في الشعر الموزون فضلا عن المقفى لتعذر النثر فيها ، كما ان القصيدة الحرة – وهي القصيدة التي تتخلى عن الوزن الا انها تحافظ على الموسيقى البصرية بالتشطير و الموسيقى الذهنية بالتشظي – القصيدة الحرة ايضا تفشل في تحقيق اجتماع الشعر و النثر ، فلا تتحقق قصيدة النثر فيها . اما قصيدة النثر المعتمدة على الجمل و الفقرات و المعتمدة على السرد و البناء الجملي المتواصل من دون سكتات و لا تشطير و لا تشظي ، و التي منها و من وسط هذا العالم النثري المتكامل ينبثق الشعر برمزيته و ايحائية و انزياحيته و التقاطاته العميقة و معادلاته النصية المحاكية للعوامل الجمالية الانسانية المتخفية.

لقد استطاع شعراء مجموعة تجديد تحقيق النموذج لقصيدة النثر ، بصورتها التي يتجلى فيها الشعر و النثر و التي يتكامل فيها الشعر و النثر بكتابة قصيدة شعرية تشتمل على كل تقنيات الشعر بنص مكتوب بنثرية كاملة مشتمل على كل مقومات النثر ، و من هؤلاء الشعراء الشاعر ميثاق الحلفي ، و هنا سنجد (التكامل النثروشعري) حاضرا في قصيدته (سومري يبحث عن أرض سومرية) بتجلٍّ واضح للنثر و الشعر بالسرد التعبيري و الجمل و الفقرات و الرمزية و الايحائية و الانزياحات و التقاطات و الصور الشعرية.

) سومري يبحث عن أرض سومرية(

ميثاق الحلفي

)وهو يجمعُ سُحبَ الهورِ العالية ، وينقلُ رسائلَ العشقِ من جيبٍ الى جيب ،يُغسّلُ موتى البردي بمشحوفِ أبيه الذي استعاره من صيادٍ نفقَ سمكه ذات جفاف. وحدكَ ايّها النهرُ تعرِفُ الغرباء وتفهرسُ احلامَ فتيتِكَ وأشلاءَ ثوارِكَ ،تعرِفُ أثارَ الجّلْدِ ، ما من أصبعٍ مبتورةٍ إلاّ وسامرته قيثارتك. يامَنْ لَمْ تخنِ الطينَ حينَ كانوا يحملونَ المشانق ، كلُّ جرفٍ فيكَ تاريخٌ. كنتَ تمسحُ على رؤوسِ اللقالقِ ،تُدوزِنُ تقاسيمَ انبعاث الضوءِ على أكفانٍ غير مدفوعة الثمنِ،تَ عدّ العصافيرَ على قواربِ القيامة، أيّها الخارجُ من فوهاتِ الجراح، أحقاً تموتُ تحتَ المطر وتسقطُ نبوءة السماءِ وتدفنُ وجهكَ بينَ نهدي (عشتاروت. (

سومريٌ يرى نهايته على ابوابك المخلّعةِ لَنْ تهدأ رئته عن دخانِ فجرك. سأبكي بحرقةٍ، تُداعِبُ يدي أطراف الأرضِ المذنبة، بعكازٍ متسخٍ عليه خطيئة إلهٍ. ايامك الراسبة في قاعِ الدِّلالِ ، وبعد أنْ ينام اطفالي سأخبرهم بأنّي عثرتُ على ارضٍ لا يموتُ فيها نبيٌ (.

لدينا نص متكون من عشرة اسطر كتب ، بسبع جمل في فقرتين فقط ، ببناء جملي متواصل حيث الكلام الانسيابي و الحديث المتواصل و السرد التعبيري المكون للفقرات ، و بهذا يتحقق النثر .

من وسط هذا الفضاء وهذا الجو النثري ينبثق الشعر حيث الرمزية في مفردات النص و كياناته و الايحائية المتجلية و الانزياحات الشعرية الواضحة و الالتقاطات الشعرية الفذة و صور شعرية عالية و معادلات شعرية تحاكي عوامل جمالية عميقة ، و كل هذه الامور واضحات جدا في النص لا تحتاج الا لقراءة النص لتبينها و الدلالة عليها . و بهذا يكون هذا النص قد حقق الحالة النموذجية للتكامل النثروشعري ، بالتجلي العالي للشعر و النثر ، و بذلك تتحقق حالة نموذجية لقصيدة النثر.

تقنيات قصيدة النثر ، قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز السوداني نموذجا.

لقد بات واضحا و بفعل الثورة الكتابية التي احدثتها قصيدة النثر ان الشعر ليس خصائصا شكلية في الكتابة، بل و لا عناصرا اسلوبية على مستوى البنية السطحية ، و انما هو مستوى من الادارك اللغوي يقع خلف الظاهر و الشكلي من النص ، انها الفعل الباطني للنص ، و لذلك ما عاد مهما ابدا لاجل شعرية الكتابة ان النص مكتوب بموسيقى شكلية من وزن و نظم او انه مكتوب بنثر عادي متخلف عن كل موسيقى ، لم يعد في أي من ذلك معيارا لتحقق الشعر ، بل الشعر – و كما تعلمنا قصيدة النثر – يمكن ان يتحقق بالنثر العادي البسيط كما يتحقق بالكلام المموسق الموزون .و لاسباب كثير و معلومة للكثيرين رافقت نشأة قصيدة النثر العربية حصل اعتقاد سائد و بفعل رؤى تنظيرية واعمال تطبيقية و اعتمادا على تصورات مجتزأ وغير كاملة ، أقول بسبب كل ذلك حصل تصور بان قصيدة النثر لا تقبل التوصيف والنمطية و انها موغل بالضبابية و اللاتوصيفية ، ولا تقبل الاشارة لذلك حصل نقص كبير في نظرية قصيدة النثر العربية و رافقه الكثير من الخلط والادعاء ، و ادخلت الكثير من النصوص في مسمى قصيدة النثر الا انها ليست منها ، ولا زال الحال الوهمي هذا قائما كتابة و تنظيرا على مستوى النظرية والتطبيق ، و ما محاولاتنا البيانية الا للاشارة الى ان كثيرا من التصورات السائدة بخصوص قصيدة النثر عند الكتاب ولنقاد العرب ليست مطابقة للواقع و هي في موضع متأخر مقارنة بقصيدة النثر العالمية . و من هذه المنطلقات كانت مجموعة تجديد لاجل بيان الصورة النموذجية المحققة لقصيدة فعلا هي قصيدة نثر ، مبنية على التتبع والتجربة والاختبار و البعد

الفلسفي والبعد العلمي للغة والوعي بها، بعيدة عن الادعاء باعتماد حقائق موضوعة ومادية ملموسة لا تقبل الشك والريب ، و كل هذا واضح في كتابات شعراء تجديد و ما سطرناه في كتابنا (التعبير الأدبي) باجزائه الاربعة المتتبع لهذا الشكل عربيا وعالميا ، و الذي اختص في جزء كبير منه يتجاوز التسعين بالمائة بقصيدة النثر، و لم تكن اية مقالة منه الا للغوص و التعمق في نظرية قصيدة النثر في بيان الفكرة و النموذج و لم تسع نحو الاضاءة و لا نحو الاسماء و انما كان المعيار هو مدى تحقيق النص بشكل (قصيدة نثر) بغض النظر عن كاتبه . ولقد حقق شعراء مجموعة تجيد خطوات متقدمة في انضاج هذا الشكل وتقديم نص هو بحق نموذج لقصيدة النثر ، منهم الشاعر عزيز السوداني و الذي ستكون قصيدته (رحلة جنوب الذاكرة) نموذجات للتصورات والافكار المستخلصة من متابعتنا الطويلة لما اشير اليه في الكتب و الاطورحاتعلى انه من خصائص وصفات قصيدة النثر ، و التي بيناها بالتفصيل في كتابنا التعبير الادبي مع مصاردها . و من تلك الخصائص الاساسية في النص ليكون قصيدة نثر ان يكون النص بشكل نثر في بنيته السطحية الظاهرية وبشكل شعر في تصوره الذهني العميق الباطني وهذا ما اسميناه (النثروشعرية)، و هذا يتجلى بصيغ نصية تكون انعكاسا و علامة على تحقق الحقيقة النثروشعرية . من اوضح تلك الصيغ النصية ما يلي-:

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية.

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية.

سنتتبع تلك الخصائص في قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز لسوداني المنشورة في (مجلة اقواس الشعر 30 نوفمبر , 2016).

رحلة جنوب الذاكرة

عزيز السوداني

لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ. كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ. الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. إختفى كل شيء. تلاشى النهرُ. تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ. هاجرتِ الطيورُ.هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد. أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.

سنبحث هنا الخصائص الاسلوبية الرئيسية لتحقيق النثروشعرية أي الشعر المتجلي في النثر المشار اليها سابقا . و كلما كان النص يتجه نحو التكامل بين الشعر و النثر أي الشعر الكامل في النثر الكامل كانت النثروشعرية اعلى و كانت قصيدة النثر اكثر تجليا.

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية .و هذه الخاصية هي المسؤولة عن نثرية العبارات في قصيدة النثر . و دوما لأجل التحقق من تحقيق النص لقصيدة النثر لا بد من النظر الى المزايا النثرية بقدر النظر الى المزايا الشعرية ، و أي ميل نحو أي من الجانبين سيفقد النص حالة (تجلي) قصيدة النثر الى

ان يصبح الميل حرجيا يخرج النص من كونه قصيدة نثر ، فاما ان يصبح شعر شكلي او مقطوعة نثرية. و من الواضح ان النص كتب بالجمل و الفقرات و حافظ على هذا النسيج ، كما ان البناء الجملي المتواصل ، أي النفس النثري في الكلام قد تجلى في مقاطع كثيرة في النص و ان تخلله جمل قصيرة الا انها غير متشظية بل مترابط بوضوح . فالبناء الجملي المتواصل يتجلى في العبارات التالية-:

1-)لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظا، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. \ 2-كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ. \ 3- القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. \ 4- أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ.\5- ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ (.

و من الواضح ان العبارات – و نقصد بالعبارة هنا الكتلة الكلامية المتراصة ،التي لا يمكن تفكيكها على مستوى تمام البيان و الفهم و التي يمكن ان تتكون من اكثر من جملة – اقول من الواضح ان العبارات اعلاه تتميز بالطول النسبي مع الكتابات الشعرية المشطرة و المتشظية في القصيدة الحرة، كما انها تتميز بالسلاسة و الترابط و الوضوح وهذه كلها تعطي خاصية (النثرية لها) وهذا كله على مستوى السطح طبعا ، اذ سيتبين في النقطة الثانية ان من وسط هذه النثرية ينبثق الشعر.

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية او ذات نفوذ جمالي استثنائي. وهذه الخاصية هي المسؤولة عن

شعرية العبارات في قصيدة النثر او بمعنى ادق انها العلامة الواضحة على مستوى البنية السطحية الدالة على تحقق الشعر في المستوى الاعمق . و من الواضح سردية النص ، الا انه لا يلتزم بحكائية وصفية القص ، كما ان من وسط الوضوح و الترابط و المنطقية في مستوى السطح فان العبارات دوما تولد نظاما من الافكار و التصورات الخارجة عن حدود المنطقية بانزياحية ذهنية عميقة فنجد ان المؤلف يكسر النظام السرد بما يمانع السرد و باسلوب (ضد السرد) من حيث المجاز و التركيب و الاسناد المخل بالخصائص القصصية للسرد ، فيتكون سرد متأرجح و على الحافة لا يحقق الحكاية و القصصية و انما يعمل على تحقيق انثيالات و تداعيات في الافكار و تصورات ذهنية متلاحق لاجل تلبية المطلب العقلي في الافادة . بمعنى آخر بينما تتحقق دلالة وافادة منطقية نثرية سطحية لا تحتاج الا ببناء قريب و سهل من عناصر الربط ،فانه في العمق تتحقق دلالات ومنطقية شعرية تحتاج الى وسائط و عبور مجالات معنوية لاجل تحقق البناء الذهني .و من اهم وسائل و علامات تحقق السرد الممانع للسرد هو التموج اللغوي ، حيث يطرح الخيال كواقع و يتبادل الكلام الرمزي مع التوصيلي ، و نجد هذا واضحا في عبارات النص . يقول الشاعر:

)لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ، أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ(

نلاحظ في هذه العبارة حالة سرد ، لكن المؤلف يتدرج في انزياحية اللغة تصاعديا ثم ينزل مرة اخرى نحو توصيلية واضحة ، في بناء تموجي لكلام بدأ توصيليا مباشرا في (لا ينضبُ هذا الحزنُ.) ثم انزياحيا رمزيا في (الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ.) ثم نحو رمزية و انزياحية اعلى (أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء) ثم نحو انزياحية و رمزية اقل

في (أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل) ثم يعود للتوصيلية في (لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ)

و لو رمزنا للتوصيلية بالرمز (ت) و للتوصيلية العالية بالرمز (ت ع) و للرمزية بالرمز (ر) و للرمزية العالية بالرمز (رع) فانا سنرى بوضوح التموج اللغوي في باقي عبارات النص.

)

فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار(ر) ، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ.(رع) خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ.(ر) كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.(ت) على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.(ت) الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.(ت) القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ (ر) ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. (ت) إختفى كل شيء. (ت) تلاشى النهرُ. (ر) تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ.(ت) هاجرتِ الطيورُ.(ر) هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد.(ر) أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ،(رع) وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. (ر) ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، (ت) مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.(ر)

و الخلاصة بالنائية للافادة و البيان الكلامي هي كالتالي (ر – رع- ر- ت – ت – ت - ر- ت - ت- ر- ت - ر- ر- رع- ر- ت - ر) . و بهذا فان اللغة المتموجة – المقومة لقصيدة النثر و النثروشعرية- تتموج من على المستوى البياني للغة ، بخلاف اللغة النثرية فانها تتناغم في المجال التوصيلي المباشر و اللغة الشعرية الشكلية فانها تتناغم في المجال الانزياحي الرمزي . و لو اسمينا ذلك السلوك بالتناغم اللغوي فانا سيكون لدينا ثلاث اشكال من التناغم السطحي:-سطحية-:

التناغم النثرية (التي تكون في مجال التوصيل و لا تعبر الى مجال الرمزية)

التناغم الشعرية (التي تكون في مستوى الرمزية و لا تعبر الى مستوى التوصيل)

و التناغم التموجي وهو المقومة لقصيدة النثر فانها تتموج بين مستويي التوصيل و الرمزية.

من الواضح انه من خلال البعد الانطباعي و التأثيري لتلك الاشكال فانا يمكن ان نحقق صيغ و ظوهر علمية تجريبية للكتابة الأدبية و يكون مدخل الى علم الادب .

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الخامس

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الخامس

د. أنور غني الموسوي

دار اقواس للنشر

العراق 2020

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم و الحمد لله رب العالمين و الصلاة و السلام على خير خلقه محمد و اله الطيبين الطاهرين و اللعنة الدائمة على اعدائهم اجمعين.

هذا هو الجزء الخامس من كتابي "التعبير الأدبي" المشتمل على مقالات في نظرية الأدب و السرد التعبيري و فيه تركيز على الكتابة التجريدية. و هذا الكتاب هو آخر كتاب كتبه في الأدب باللغة العربية حيث انني سأكتب مقالاتي القادمة باللغة الانجليزية مباشرة. و الله الموفق.

ملامح الكتابة التجريدية

الأدب فن قائم بالألفاظ الا انه ليس فنا لغويا، لذلك فكل مقولات اللغة لا تنفع في تناول الكتابة الأدبية. ولهذه الحقيقة سنستبدل كلمة "نص" بكلمة "مقطوعة" أدبية. فكما ان المقطوعة الموسيقية قائمة بالأصوات الا انه لا يمكن تناولها بعلم الصوت فان المقطوعة الادبية

قائمة بالألفاظ لكن لا يمكن تناولها بعلم اللغة. و بنظرنا فان المقوم الاساس لأدبية الكتابة هو التجريد، أي تجريد الالفاظ من لغويتها. اننا هنا نعلن ان الادب بعيد كل البعد عن اللغة و ان تطبيق نظريات اللغة على الادب كان اقحاما و محاولة بائسة نرى اثرها السيء بوضوح منذ ظهور المحاولات البنيوية و التفكيكية و التداولية.

المقطوعة التجريدية تتلاشى فيها التجنيسات الادبية ، لان التجنيسات الادبية قائمة على خلفية اللغة ، و المقطوعة التجريدية تتخلى عن كل ذلك . لذلك فكل ما نفهمه ونعرفه ونشاهده ونسمعه هو مقطوعة تجريدية. انا اعلم ان هذه الفكرة – أي فكرة التجريدية في الكتابة– لن يستوعبها الفكر الادبي السائد حاليا كما أني اعلم ان المتناولات اللغوية للأدب لن تقدم فكرة حقيقية عنه. وان التجريدية هي الحل، فجوهرة التجريدية مقولة " الأدب ليس فنا لغويا."

الادب التجريدي هو كتابة تجريدية تنبثق من اعماق الاتحاد بالأشياء و رؤيتها في عمقها مجردة من التشكل الظاهري، و استعمال شعوري للألفاظ يجردها من بعدها اللغوي التوصيلي بمقطوعة تنقل الاحساس و الشعور قبل التوصيل المعنوي. التجريدية هي السرّ الأكبر للأدب. هنا ليس لدينا الفاظ تحكي عن معان و انما الفاظ تحكي عن ثقل شعوري و عاطفي و احساسي، انها كلمات ملونة بالشعور و ليس بالتوصيل ، كلمات بمعان تتوهج و تشع تختلف في صدمتها الشعورية و ليس في مرجعياتها الفكرية و البلاغ اللافقاري .

البعد الاحساسي والبعد التوصيلي للكلمات

القصد الجمالي للكلام متقوم بالتجريد أي تجريد الكلمة من بعدها التوصيلي اللغوي وقصد بعدها الشعوري الاحساسي، أي قصد نفس المعنى كوحدة شعورية احساسية و ليس كوحدة توصيلية علاماتية، و لهذا فالتجريد درجات ، كلما ازدادت تجريدية القصد الجمالي للكلمة قل

الالتفات الى بعدها التوصيلي العلاماتي حتى تصل الى التجريد التام وهو ادراك الكلمة كوحدة جمالية شعورية احساسية من دون أي ادراك لبعدها التوصيلي العلاماتي.

فالتجريد لا يعني عدم قصد المعنى بل هو قصد مركز للمعنى بنفسه كوحدة جمالية شعورية و ليس كوحدة توصيلية لغوية، أي التجريدية قصد شعوري للمعنى.

و لحقيقة ان القصد الجمالي متقوم بالقصد التجريدي يمكننا تعريف الادب انه قصد تجريدي للكلمات و معانيها ، لكن لاجل ان التجريد له درجات ، فأننا يمكن تقسيم الادب الى قسمين:

الادب التعبيري وهو تجريدية الكلمات و المعاني مع بقاء البعد اللغوي التوصيلي لها وهذه هي التجريدية الناقصة.

الادب التجريدي وهو تجريدية الكلمات و المعاني مع انعدام البعد اللغوي التوصيلي لها وهذه هي التجريدية الكاملة و هي التي نقصدها في مصطلح الكتابة التجريدية او الادب التجريدي.

بين أدبية الكلمات و تجريدها و بين لغويتها و توصيليتها

اصل وجود و اعتبار الكلام و الكلمات هو لغويتها بان تكون علامات لتوصيل الافكار، فلغوية الكلام و كلماته هو قصدها كموصلات و كعلامات، لكن لو قصدت الكلمات بنفسها كمكونات جمالية فهذا ليس قصدا لغويا، و هذا هو جوهر القصد الأدبي للكلام و الكلمات. فالأدب هو قصد جمالي للكلام. و هذا القصد اللالغوي للكلمات هو تجريد.

فالقصد الادبي للكلام و كلماته ليس قصدا لغويا لها بل قصد جمالي ، في الادب لا تقصد الكلمات بما هي علامات و موصلات افكار و انما تقصد الكلمات و معانيها بما هي مكونات شعورية و احساسية و بما هي وحدات جمالية.

لغوية الكلام و ادبيته

البعد الادبي و المتمثل بالبعد اللالغوية الجمالي للكلام متقوم بالقصد الاحساسي والشعوري للكلمات ، أي قصدها باعتبارها مثيرات شعورية و احساسية، أي ان القصد في الحقيقة الى ذلك الثقل الشعوري و الاحساسي و ليس الى البعد التوصيلي الافهامي للكلمات. فلا يلتفت الى عملية الفهم ، بل تكون عملية الفهم طريقا للوصول الى الغاية وهي القصد الشعوري.

بمعنى اخر ان عمليتي الفهم و ادراك المعنى يتغير موقعهما في القصد الادبي فبينما في القصد اللغوي تدرك المعاني كطريق لعملية الفهم التي هي الغاية فتكون المعاني و سيلة و طريقا اليها ، في القصد الادبي الجمالي تكون الغاية هي البعد الشعوري الاحساسي فتكون عملية الفهم وسيلة و طريق اليه و ليس غاية ، و بعملية الفهم يتحدد المعنى المراد من الكلام و الذي يكون له بعد شعوري محدد.

التجريد والتوصيل

هناك في الكلام الرسالة و القضية و البوح و البيان و هذه كلها اما ان تكون بالمنظومة المعنى و يكون الكلام طريقا اليها و تكون الكلمات مفردات لغوية وسائطية لتوصيل تلك الافكار . فالبوح والبيان هو جزء من الرسالة الادبية وهنا يختلف الادب عن الكلام العادي ، فالكلام العادي لا يدخل الكلام في ضمن الرسالة و انما هو مرآة فانية فيه بينما في الادب يكون للكلام

نوع من الملاحظة والتميز ، و هذه الادبية تزداد كلما ازداد الادراك و الشعور بالكلمات و المفردات كمقصودات نفسية و ليس كموصلات و وسائل و وسائط ، فتكون الرسالة بالثقل الذاتي للكلمات و الكلام و ليس بما هي ادوات لغوية.

الكلمات بين كونها وسائل قصدية و بين كونها مقصودات

عادة ما يكون قصد المتكلم في كلماته ان يبين افكاره و يبوح بما في نفسه بواسطة الكلام ، و هذا يجري حتى في الاعمال الادبية من شعر و قصة و نحوها مع تعامل جمالي في الادب، و هذا التعامل الجمالي في الحقيقة هو قصد للكلمات نفسها و قصد للمعاني ، أي استعمال الكلمات و المعاني لاجل نفس الكلمات و المعاني ففي الاول بنحو التحسين الشكلي و الثاني بنحو التحسين المعنوي، لكن هذا كله وان كان فيه شيء من تجريد الكلام من تصويليته الا ان الغاية القصوى للتجريد هو ان يكون الالتفات كله و البوح كله بواسطة القصد الخاص للكلمات و المعنى، بمعنى انه لا يكون هنا بوح و بيان بافكار و بناء معنوي و انما الفكرة و القضية و الرسالة تصل بواسطة الثقل الجمالي للكلمات والمعاني بما هي مقصودات و ليس بما هي وسائل لبلوغ قصد.

التعبيرية في الكتابة

بعد استقصاء و استقراء طويل و دقيق للكتابات الأدبية تبين لنا و بوضوح ان الميزة المهمة التي تميز الكتابة الادبية عن الكتابة العادية هي (التعبيرية) في استعمال الوحدات الكلامية و الكتابية.

ان الانسان في الكلام و الكتابة العادية التقريرية يستعمل الوحدات الكلامية كوسائل توصيلية لافكاره من دون اعتناء بجمالية الكلام وانما يكون الاعتناء بدقة التوصيل، فيكون هناك ميل تجاه دقة التوصيل على حساب جمالية الكلام، ثم يرتقي الى مستوى اعلى فيجمع بين دقة التوصيل و جمالية الكلام وهذا هو الكلام البلاغي وهو ادبي الا انه يحافظ على توصيلية اللغة ، ثم يرتقي الى مستوى اعلى وهو الاستعمال الادبي الفني و الذي يميل بشكل كبير نحو جمالية

الكلام و يكون ايصال الفكرة بوسائل اخرى غير توصيلية الوحدات الكلامية، تلك الطرق التي يوصل بها المبدع الادبي فكرته الى المتلقي عادة ما تكون تعبيرية لامعنوية.

من هنا فالمقوم الجوهري و الحقيقي لادبية الادب الابداعي و جماليته هو التعبيرية، فنستطيع ان نقول ان هناك تعبيرا كلاميا توصيليا بيانيا و هناك تعبير كلامي تعبيري جمالي. فالتعبيرية تقابل التوصيلية ، و من الكلام ما لا يكون تعبيريا و ان كان معبرا عن الافكار و ملازم للتعبير. وهنا حصل لبس عند البعض بان الكلام لا بد ان يكون معبرا و تعبيرا وهذا صحيح لان اصل وجود الكلام هو التعبير لكن ما نقصده بالتعبيرية هو استعمال خاص للكلام و الكلمات يكون هو المسؤول عن جماليته و تاثيريته و تعظيم طاقاته. فالتعبيرية هي عنصر جمالي و وسيلة تاثيرية و بيانية تعتمد على عناصر غير توصيلية و غير معنوية .

ان التعبيرية في الادب قريبة جدا من التعبيرية في الفن التشكيلي ، و تعتمد الفلسفة نفسها و الافكار ذاتها ، الا ان صعوبة استيعاب الامر و صعوبة توضيحه في الكتابة ناتج عن حقيقة ان الكلام متقوم بالتعبير وان الكلام و الكتابة لا يمكن الا ان يكون معبرا، وهذا بخلاف الاشكال و الالوان في الرسم التي في اصلها غير معبرة، فبينما الرسم يمكنه ان يستعمل اللون و الشكل بشكل غير توصيلي و غير معبر فان الكلام لا يمكن ان يستعمل فيه الحرف الذي هو غير معبر و لا توصيلي ، و انما اصغر وحدة كلامية هي الكلمة وهي ذاتا معنى و معبرة دوما. من هنا فلا بد من التاكيد و بشكل حاسم ان التعبير الكلامي قد يكون بشكل توصيلي اعتمادا على المرجعية المعنوية و قد يكون بشكل تعبيري يعتمد على تفنن كلامي جمالي و تاثيري. وبعبارة مختصرة و ان التعبير الكلامي قد يكون توصيليا وقد يكون تعبيريا و الاخير هو المقصود في (التعبيرية) في (السردية التعبيرية).

بينما تستعمل التعبيرية الفنية في الشعر بشكل واسع و بدرجات مختلفة و من دون الحاجة الى بينها لان الشعر يعتمد الغنائية المتقومة بالقوة التعبيرية للكلمات و الكلام، فانه في الفنون

الادبية الاخرى ذات المنطقية الحدثية كالقصة و الدراما يكون الاعتماد على قوة الافكار و ليس على تعبيرية الكلام بل يستعمل الكلام بطريقة توصيلية وهذا مقوم للسرد القصصي. و من هنا تظهر صعوبة انتاج شعر بطريقة النثر و انتاج شعر بطريقة السرد لان النثر و السرد يعتمدان على التوصيلية الكلامية و التعبير فيهما ليس تعبيريا و انما توصيليا بينما الشعرية متقومة بالتعبيرية الفنية و التعبير فيه تعبيري.

و من هنا يكون واضحا الفرق بين النثر الشعري و النثر غير الشعري هو اعتماد التعبير الشعري في النثر و السرد على التعبيرية الكلامية ، بينما التعبير اللاشعري في النثر و السرد يعتمد التوصيلية. اذن النثر و السرد متقومان بالتوصيلية، و هنا تمكن ابداعية كاتب (السرد الشعري التعبيري) والتضادية في الشعر النثري وهو ان يمزج التعبيرية الكلامية مع التوصيلية الكلامية، و لذلك نحن نقول ان (الشعر النثري السردي التعبيري) هو الفن الادبي الوحيد الذي يجمع وبوضوح بين التعبيرية الكلامية و التوصيلية الكلامية وهو الصورة النموذجية بل و الحقيقية لقصيدة النثر المتقومة بالتضادية في وجودها .

الشعر النثري السردي التعبيري هو نثر و سرد بعناصر توصيلية واضحة – أي بنثرية واضحة و سردية واضحة- تجتمع مع عناصر تعبيرية شعرية، وهنا تجتمع التوصيلية و التعبيرية وهذه هي الحالة النموذجية (للنثروشعرية) ، حيث يكون النثر متجليا و الشعر متجليا ايضا. ان الشعر النثر السردي التعبيري هو الفضاء الذي يكون فيه النثر باقوى تجلياته و الشعر باقوى تجلياته وهذا ما يجعلنا نقول ان (الشعر النثري السردي التعبيري) هو الصورة النموذجية لقصيدة النثر .

ان قصد كتابة الشعر النثري التعبيري بالسرد و بالطريقة الافقية هو لأجل تحقيق تجل اكبر للنثر، حيث ان تحقيق التعبيرية في الشعر النثري سيجر النص الى (تعبيرية بصرية) و تعبيرية شكلية) تضعف نثريته ، و اما السرد الانسيابي المتواصل الافقي بالفوارز و النقاط فانه يحفظ للنثر نثريته. ان قصيدة كتاب السرد التعبيري هو لاجل تحقيق نثرية اكبر في الشعر النثري. لقد

رأينا ان الكتابة المعهود لقصيدة النثر تعتدي على نثرية القصيدة فكان السرد التعبيري محاولة جادة لاجل تحقيق نثرية اكبر لقصيدة النثر. فرسالة السردية التعبيرية هو تحقيق النثرية المفقودة في قصيدة النثر بصورتها المعهودة. و في الواقع ان كل ما يكتب من قصيدة النثر بطريقة غير افقية و غير سردية فهي ناقصة في نثريتها و ليسست قصيدة نثر نموذجية.

و للتعبيرية الكلامية عناصر اسلوبية كثيرة الا انها جميعها تجتمع في خاصية مهمة وهي تعظيم طاقات الكلام و الكلمات و توهج الكلمات و انفجارها في النص و قوتها الشعورية و الاحساسية التاثيرية التي تفوق بعدها المعنوي، فيكون بيان الفكرة بتلك العناصر اللامعنوية اللاتوصيلية و لقد تناولنا كثير من تلك العناصر و الاشتغالات الاسلوبية للسرد التعبيري في كتابنا " التعبير الأدبي" باجزائه الأربعة. هذا و ان التعبيرية الكلامية لها درجات و اعلى درجاتها هي " التعبيرية التجريدية" حيث يقل النقل و التوصيل المعنوي او ينعدم و يكون الاعتماد بالكامل على العناصر التعبيرية اللامعنوية. حتى تصل الى درجة "التجلياتية " وهي تلاشيء الحدود بين الاشياء و تصبح التعابير موحدة فلا اجناس ادبية و لا انواع فنون بل لا شيء سوزى التعبير التعبيري.

"العامل التجريدي في النص"

انّ منظومة الوعي البشري اللغوية منظومة عظيمة و عميقة و واسعة، و ربما نحن البشر لا نستعمل الا جزءا يسيرا منها في تعاملاتنا العادية و الفنية و لقد كشفت الرمزية و الاشتغالات الحداثوية و ما بعد الحداثوية عن سعة و عمق النظام اللغوي كعالم فكري وابداعي. كما ان لاتناهي البصمة الابداعية عند الكُتاب – حتى قيل ان " الاسلوب شخص" أي ان لكل شخص اسلوبه التعبيري الخاصة و طريقته الخاصة في استعمال اللغة في كلامه– كشف عن لاتناهي الفضاء اللغوي الابداعي.

و كمقدمة لتبيّن البعد التجريدي في الكلام لابد من الالتفات الى امرين؛ الاول ان لكل لكمة بعدا معنويا و بعدا شعوريا، أي كما ان للكلمة ثقلا معنويا مرجعيا تفاهميا و توصيليا يحمل الافكار و يوصلها الى المتلقي فان لكل كلمة ثقلا شعوريا و احساسيا. حينما تذكر الكلمة المعينة امام الشخص فانها تثير مشاعر معينة تختلف عن المشاعر التي تثيرها كلمة اخرى فمثلا البعد و الثقل الشعوري و الاحساسي لكلمة " الشتاء" تختلف عنها في كلمة " الصيف" بغض

النظر عما تعنيه الكلمتان و مفهوماهما، و هكذا كلمة " برد" فانها تحمل ثقلا شعوريا و احساسيا يختلف عما تحمله كلمة "حر" بغض النظر عن معناهما و مفهومها و حدودهما التفهيمية و التواصلية. هذا الامر الاول و اما الامر الثاني فان التعبيرية – وهي التوهج المشاعري و الاحساسي للكلمات في النص- و التجريدية – وهي تعاظم التعبيرية و تجليها الاكبر في النص- اقول ان التعبيرية و التجريدية كلاهما مظاهر نصية أي انهما من خصائص النص وكلماته و ليس من خصائص الكلمات خارجه، فهناك نص تعبيري و تجريدي بكلمات تجريدية و ليس هناك كلمة تعبيرية او تجريدية خارجه.

بعد أن أوضحنا ان التجريدية هي خاصية نصية للكلمات، فان التجريدية و كذا التعبيرية لها عناصر و ملامح نصية كلامية متميزة يمكن ادراكها و تمييزها بدقة عالية، و انما نحن نتحدث بهذه اللغة الاستقرائية جدا و الدقيقة جدا لاننا نؤمن ان نظرية الادب و منها ما يسمى النقد الادبي هي علم دقيق استقرائي كما ان وسيلته الكبرى في تحقيق الاستقراء هو البحث الاسلوبي، و لذلك نحن كثيرا ما نشير الى ان تناولاتنا ليست انطباعية و لا تفاعلية و لا نظرية و انما هي استقرائية اسلوبية نصية، تنطلق من النص و تعود اليه وهذا هو جوهر و مقدمة " علم الادب" الذي ننادي به. و بنظرنا يمكن ان يكون هناك علم مضبوط و دقيق يتناول الابداع النصي الكلامي او الكتابي من دون المساس بالطاقة الابداعية و من دون وصاية عليها بل ان العلمية و الاستقرائية و الضبط و البحث النصي و الموضوعي يقلل من التحيز و التكلف والادعاء و الوصاية والمجاملة و التوهم التي تكثر في الكتابات النقدية .

و من هذا المنطلق الاسلوبي الاستقرائي العلمي فان التجريدية هي صفة اسلوبية نصية كلامية او كتابية والمقوم لتجريدية النص هو ما نسميه " العامل التجريدي" وهو عنصر مشترك بين جميع المظاهر الاسلوبية المحققة للتجريدية في النص. و لفهم العامل التجريدي فاننا يمكن القول و ببساطة ان العامل التجريدي هو تجل اكبر للعامل التعبيري والذي هو تعظيم الثقل الاحساسي الشعوري للكلمة في النص و تقليل الثقل التوصيلي المعنوي لها فيه. فما يحصل في الكلام

التعبيري هو الاعتماد على البعد الشعوري الاحساسي للكلمة في النص و عدم الاعتماد على البعد المعنوي له، و العامل التجريدي هو تجل اكبر و غاية للعامل التعبيري حيث تبلغ التعبيرية في العمل التجريدي غايتها القصوى، و بمعنى اخر ان التجريدية هي الغاية القصوى للتعبيرية في النص.

و من هنا و بعبارة مختصرة فالتعبيرية التجريدية مع انضباط شرطها و صفتها و عاملها المشترك في النصوص الا ان صورها و مظاهرها و اساليبها واشتغالاتها النصية لا حدود لها، و لكل كاتب اسلوبه و طريقته في تحقيق ذلك العامل و الشرط التجريدي. و بعبارة لغوية منطقية ان العامل التجريدي هو من سنخ الجنس العام، و ان الاسلوب التجريدي الشخصي للكاتب في تحقيق ذلك العامل بل و اسلوبه المعين في نص معين له هو من سنخ الافراد و المصاديق لذلك العامل المشترك العام. فلكل كاتب مبدع ان يتفنن في تحقيق اسلوبه التعبيري التجريدي لكن المهم هو تحقيق العامل التجريدي وهو تجلي البعد الشعوري للكلمات في النص و تلاشي البعد المعنوي و الذي هو الغاية القصوى و الدرجة العليا من التعبيرية التي هي تعاظم البعد الشعوري للكلمات في النص و تضاؤل بعدها المعنوي التوصيلي ، الى ان تصل الى تجلي و طغيان البعد الشعوري و تلاشي و انعدام البعد التوصيلي. وهذه الحالة قد تبعث على التصور ان الكلام التجريدي هو رمزي مغلق او هذياني او بلا معنى وهذه كلها اباطيل بل التجريدية تُحمَل و تصل الى المتلقي بكلام واضح و سلس وعذب الا ان الرسالة الجوهرية و الحقيقية للكلام لا تعتمد على المعنى و انما تعتمد على البعد الشعوري و الاحساسي للكلام، فحينما نقول ان التعبيرية اعتماد على الشعورية و الاحساسية الكلامية و تقليل الاعتماد على المعنوية و التوصيلية لا يعني ذلك ان الكلام التعبيري التجريدي بلا معنى و انما يعني ان الرسالة التي يراد ايصالها الى المتلقي ليست متجلية بمعنوية و توصيلية الكلام و انما متجلية بثقله الشعوري و الاحساسي الذي يصل الى المتلقي بغض النظر عن المعنى و مفارقا له وان كان مصاحبا و مقترنا معه. فالتعبيرية التجريدية هي ايصال الرسالة و الفكرة و الافكار بالاحساس و الشعور و ليس بالمعنى في كلام واضح

المعنى، و لا ريب ان هذا الاستعمال للغة متطور جدا و عالي المستوى حيث يتصف بامرين مهمين غير عاديين اولا ان الكلام يحمل رسالتين الرسالة الجوهرية الاصلية التي تصل بالاحساس و المشاعر و الرسالة الثانوية المعنوية ، و ثانيا مفارقة الرسالة الاصلية للمعنى وهذا استعمال جديد جدا في منظومة الوعي اللغوي البشري.

النص التجريدي و الجمالية التجريدية

المشهد الشيئي و المشهد الشعوري

ما يحصل عادة في الكتابة الشعرية المعهودة هو انه يصار الى التعبير عن المشهد المعين بوحدات لغوية بيانية اعتمادا على الدلالة لايصال الفكرة التي هي عبارة عن افكار شيئية مرتبة في حدث الزمان و المكان، لكن في الكتابة التجريدية يختلف الامر من بدايته أي من جهة تصور الفكرة لدى المؤلف فلا يكون هناك شيئية يراد التعبير عنها بل المشهد يتحول من مشهد شيئي الى مشهد شعوري يعبر عنه. و تكون الكتابة التعبيرية في الوسط بين هذين الحالتين.

ان التحول الاهم على الاطلاق هو بلوغ الشعر حالة الشعرية التجريدية حيث يختفي التصور الفكري الشيئي للمشهد، أي اننا نتعمق في عالمنا الشعوري و الاحساسي الذي يتكون تجاه المشهد الى درجة اننا ننسى المشهد و اشياءه و لا ندرك سوى الانفعال الشعوري الاحساسي

تجاهه، فتنتفي الشيئية في التصور و تصبح شيئية المعاني و الافكار شبه معدومة وهذا هو الفرق الكبير في التجربة التجريدية من جهة التاليف و التصور و انتاج الفكرة.

وبعبارة ثانية ان الادراك للفكرة و المشهد الشعري في الشعرية الدلالية (المعهودة) يكون بتصور الافكار و الاشياء مرتبة في المشهد ، بينما في الشعرية التعبيرية يكون هناك ادراك للنظام الشعوري و الاحساسي الذي يثيره المشهد فينا مع تضاؤل لمركزية المشهد ذاته لكن يبقى نحو التفات لها ، و اما في الشعرية التجريدية فان الادراك بالمشهد يلغى تماما و لا يبقى سوى ادراك للنظام الشعوري الذي يتحقق تجاهه في نفوسنا.

اذن لدينا المشهد الشيئي و لدينا الاحساس الشعوري الذي يتحقق في نفوسنا تجاهه، ما يحصل في الشعرية العادية (الدلالية) هو طغيان التركيز على شيئية المشهد و تضاؤل التركيز على الاحساس المصاحب، اما في الشعرية التعبيرية يكون التركيز على الاثنين متقاربا، لكن في الشعرية التجريدية فانه يحصل طغيان للادراك بالاحساس الشعوري مع تضاؤل للادراك بشيئية المشهد حد تلاشيه. فلدينا مشهد شيئي في الشعرية الدلالية العادية و مشهد شعوري في الشعرية التجريدية و مشهد وسط بينهما في الشعرية التعبيرية.

التعبير الدلالي و التعبير التجريدي

ما يحصل في التعبير الشعري الدلالي المعهود هو ان يعبر عن الفكرة بمجاز شعري و برمزية معنوية بيانية معتمدا على الحكائية المعنوية و المرجعية التفاهمية فتكون الالفاظ مشيرة بشكل او باخرى الى اشياء خارجية مقصودة ، أي ان الشيئية محورية في الشعرية العادية.

لكن في الشعرية التعبيرية يحصل تحرر من هذه الشيئية و يحصل تحرر من التوصيل و من منطقية توصيل الفكرة و الرسالة بالحكائية المعنوية ، فيصار الى توصيل الرسالة بالثقل الاحساسي و الشعوري المصاحب للمعاني ، فلا تكون المعاني مرئية بل البعد العاطفي الشعوري هو المرئي وهذا تحول مهم في الكتابة الشعرية.

اذن في الشعرية العادية يتم التعبير عن المشهد الشيئي بالمجاز الشعري وهذه هو مفهوم الجمالية في الشعرية الدلالية المعهودة حيث تستند الى مرجعية لغوية، اما في الشعرية التعبيرية فلا يكون الاعتماد على المجاز وانما يكون الاعتماد على استحضار الثقل الشعوري للمعاني و اعتماد المرجعية الاحساسية و الشعورية ولو من دون مجاز وهذا ما اسميناه باللغة التعبيرية ، حتى تصل الى درجة تضاؤل الادراك بالمعنى و يصبح الادراك كله بالنظام الاحساسي الحاضر، فينتقل النظام الشعوري الاحساسي من حالة المصاحبة لمعنى الى حالة الاستقلال بالوجود، فيدرك مجردا وهذا هو جوهر التعبير التجريدي .

و حينما ناتي الى النص ما عاد لدينا حدث ولا فاعل و لا شيئية مركزية و انما لدينا كيانات شعورية و احساسية. فالنص التجريدي لا يتكون من معاني مرتبة بمنطقية لغوية كما في النص العادي و انما يتكون من مكونات شعورية مرتبة في نظام احساسي وهنا تكمن الثورة الكبرى في التعبير التجريدي و التي لا يدرك الكثيرون اهميتها الان ، حيث ان النص يتحول من نظام لغوية مكون من وحدات دلالية مرتبة في نسق دلالي الى نظام احساسي مكون من وحدات شعورية مرتبة في نسق احساسي.

فما لدينا في التعبير التجريدي ادراك شعوري احساسي معبر عنه بكلام تجريدي بواسطة حكائية تعبيرية احساسية بينما ما لدينا في التعبير الدلالي العادي فادراك فكري شيئي معبر عنه بكلام دلالي بواسطة الحكائية التوصيلية للالفاظ. نعم النص يبقى متكونا من كلمات الا ان وجود الكلمات في النص و تجليها مختلف، ففي النص الدلالي التوصيلي التجلي للدلالة اللغوية بينما في النص التجريدي فبالتجلي للكتلة الشعورية. و بدلا من الفهم الدلالي للنص و الكلمات يصبح لدينا فهم جمالي احساسي للنص و كلماته، حيث تدرك الكلمات ليس بما هي وحدات دلالية بل بما هي وحدات شعورية، و النص لا يدرك كنظام لغوي بل يدرك كنظام شعوري احساسي، وهذا فرق مهم للغاية كبير بين الجمالية العادي و الجمالية التجريدية.

تشيّؤ الاحساس و الجمال

لا بد من التاكيد على هذا الفهم المهم وهو ان الادراك التجريدي هو استقلال الاحساس في الوجود و تجرده عن الاشياء المثيرة و الحاملة له فلا يكون محتاج الى المعاني و الشيئية ليدرك بل هو يدرك بذاته كشيء وهذا ما نسميه (تشيؤ الاحساس) وهذا تحول كبير و مهم في الادرك للاشياء ، وهذا العمل هو ابتداع جمالية جديدة غير معهودة وهي جمالية (الاحساس المستقل بوجوده) أي الجمال المتشيء اذ ليس معهودا في نظرية المعرفة ان يدرك الشعور مستقلا عما يثيره و لا ادراك الجمال مستقبل عن الجميل.

فالمعهود ان الشعور والاحساس هو انفعال بشيء مثير، وهذا ايضا يجري في ادراك الجمال بان هناك شيئا جميلا يدرك جماله لكن ما يحصل في الادراك التجريدي هو انه يتم ادراك الاحساس من دون مثيره و ادراك الجمال بذاته من دون ادراك الجميل، فلا يلتفت الى الجميل بل يلتفت الى الجمال فقط. فالتجريدي هي ادراك الاحساس من دون ادراك ما يثيره و ادراك الجمال من دون ادراك للجميل الذي كان عنه ذلك الجمال. و حينما نقول انه لا يدرك الجميل لا يعني انه معدوم بل هو موجود الا انه غير ملتفت اليه و انما يعرف و يثبت وجوده بالمادية اللفظية بان هناك لفظ يدل عليه و بالدلالة العقلية بان الجمال يكون عن جميل. و من الواضح انه يمكن تحقيق ادراك قوي بالاحساس و الشعور من دون ادراك ما يثره و ادراك بالجمال مع ابهام و اجمال بالجميل ، فنقول ان لدينا هنا جمالا لشيء جميل و ان كنا لا نشخص الشيء الجميل من حيث التجنيس و التنويع و انما هو شيء مبهم و مجمل.

ملخص المصطلحات المذكورة

مشهد شيئي يقابله مشهد شعوري

ادراك شيئي يقابله ادراك شعوري

جمال محمول يقابله جمال متشيء

نص دلالي يقابله نص تجريدي

جمالية عادية تقابلها جمالية تجريدية

دلالة لغوية يقابله كتلة شعورية

تعبير دلالي يقابله تعبير شعوري

نسق لغوي يقابله نسق احساسيي

مرجعية لغوية يقابله مرجعية شعورية.

كريم عبد الله شاعر عراقي يتميز بكتابة النص الشعري ذي البعد التعبيري، اي المتميز بتجلي الثقل الشعوري و الزخم الاحساسي في نصوصه، فيحقق الرسالة النصية بتلك الوحدات الشعورية وان كانت الكلمات و المعاني ادوات لاجل تجلي تلك الوحدات الشعورية ،وهذه ميزة قصيدة النثر المكتوبة باسلوب سردي و بشكل افقي والتي يجيدها كريم عبد الله.

و من الاساليب التي اجاد فيها الشاعر كريم عبد الله هو التوظيفات النصية للكلمات، اي استخدام مفردات مفارقة في مزاجها الشعوري للجمل و العبارات التي تتواجد فيها. و معنى هذا الكلام يفهم بوضوح اذا ما تذكرنا حقيقة مهمة في الكتابة وهي ان للنص بما هو نص ارادةُ و غاية. هذه الارادة النصية و الغاية – المستقلة عن المؤلف- تتطلب مزاجا موحدا و لونا متناسقا من الالفاظ و المعنى وايّ انحراف عن ذلك التناسب و التناسق النصي النسقي يعد خروجا عن التعبير المألوف. و كريم عبد الله ليس فقط يخرج عن هذه الطريقة بل انه يعمد الى الاخلال بهذه الرتابة المنطقية للغة بالفاظ مغتربة و غريبة عن الجمل و العبارات التي توجد فيها وهذا هو شكل من اشكال التعبيرية الوحوشية في الكتابة و التي تشبه كثيرا التعبيرية الوحشية في الفن التشكيلي.

فمن العنوان "همرات شوارسكوف" – و شوارسكوف هو القائد العام للقوات الاميركية في حرب الخليج ضد العراق- تتكشف الارادة التوظيفية للمؤلف كما انه يدلل على البعد التعبيري

الوحوشي الاغترابي للكتابة، وهذا الاسلوب انما كان لاجل ايصال ثقل الازمة و بعدها النفسي الاحتلالي المستبيح للانسان و الذي حلّ محل ما هو محلي و مألوف بما هو غريب و وحشي.

في القصيدة المركزية من الديوان "همرات شوارسكوف" نجد الشاعر وظف كلمات يومية حياتية بعيدة عن الشعرية و غريبة عن مزاج الجمل الشعرية الانتقائية واجاد في ان يكسبها بعدا شعوريا و تعبيريا فذا. من هذه الكلمات " اسلحة الدمار الشامل" و " الهمرات" و " الايدز" و " الهمبركر" و " سوق الهرج" و " الاخضر بسعر اليابس" و " الرؤس النووية" و المفخخة". هذا القاموس اللفظي يكشف عن ارادة مؤكدة و صريحة للمؤلف ان يستخدم هذه الالفاظ اليومية الحياتية اللاشعرية محققا بذلك قاموسا يوميا في وسط النص الشعري، و من جهة اخرى نجد كسر كريم عبد الله للغايات النصية بايراد هذه الالفاظ وسط عبارات شعرية انتقائية. كما في عبارة:

"لـ أسلحةِ الدمارِ الشامل نكهةٌ جرّأتِ الهمرات المسعورةِ تركبُ المحيطاتِ البعيدةِ"

و عبارة:

"تكتشفَ خرائطَ الهمبركر أفواهَ المدنِ المملوءةِ الحاناً مريرة مقتنعةً بـ جدوى اللعبةِ وإغتصابِ الأحلام القادمةِ تغمضُ عيونها الشرهة ملتهمة ضجيجَ الشوارع ومحلاّتِ (سوق الهرج)"*

و غبارة:

"القرى الهناكَ أطلقتْ عنانَ خيولها السومريّة بـ صدورها السمراءَ تتفشّى نيرانها مستكفية تركّزُ قذائفَها الحمراءَ تهشمُ الأختامَ الأسطوانيّة على سروجِ (إنانا)* المذهّبةِ فاتحةً ابوابَ جهنمَ (تأكلُ الأخضرَ بـ سعرِ اليابس)"

وهذه العبارات تكشف عن الارادة التوظيفية و الوحشية لدى المؤلف في هذا النص حيث امتزجت الكلمات الشعرية المنتقاة و المنمقة مع كلمات اغترابية يومية لاشعرية و غريبة عن المزاج الفظي للجمل .

ان هذا النظام التضادي وهذه الكفاءة في التوظيف للمفردات اليومية اللاشعرية في نص عالي الشعري يكشف عن تجربة كبيرة للشاعر كريم عبد الله كما انه يكشف عن الكفاءة الكبيرة للنص الشعري الافقي السردي في استيعاب و تجلي هذا الاسلوب النادر من الكتابة.

وهكذا نجد هذه الرغبة و الارادة التعبيرية الوحوشية في باقي نصوص الديوان كما في قصيدة " اقسمت ان أتوضأ بثغركِ " حيث يقول الشاعر:

)كالطفل المدلل تحتَ هواجسكِ الراعشةِ احتضنيني أو كرفاتِ المنسيينَ هنااااااااااكَ صيّرهم زمنٌ أغبرٌ جرحاً عالقاً بذاكرةِ الوجعِ يتكيّفُ ندبةً شكّلتهُ رصاصاتٌ تتقاطرُ حقداً أقنعها الغزاة تعتلي (متحف التاريخ الحديث)*. وتحت اشواقك الملتهبة شرنقيني حلما تفزّزهُ طائرة (الأباتشي)* تقطّعُ خيوط طائراتنا الورقيّة المحمّلةِ بالصمتِ والمستحيل تائهاتٌ يبعثرها فضاءٌ لمْ يتماثل للشفاء بعد . أراقصُ صوتك شلالا أُباغتُ إكتئابَ مصاطبَ (حديقةِ الأمةِ *(

و يقول:

)وريثتي انتِ ودمي مرهوناً في مدوّناتي اليائسةِ بتقافزِ كوابيسِ (الكاو بوي)* تفتشُ عنكِ غنيمتها أنّني محضُ عاشق سحنتْ ضلوعهُ خيول البرابرةِ فطالبيهم بألفِ قصيدةٍ وقصيدةٍ وأستطلعي أخباري كلّما تستمعينَ (داخل حسن)* يغنّي (ألوْجَنْ يمه يا يا يمه. *(

وفي هذه العبارات يمزج الشاعر بين الوحوشوية و المحلية المذكرة بالعمق الرقيق للنفس بجانب العمقة المتوحش الغابي. و هكذا نجد الوحوشية التعبيرية في قصيدة " الدكتاتور المهزوم"

حيث يقول الشاعر:

)بعد أن أنهكته الجراحات المتلاحقة كان فكره مشتتاً وسخرية مدفوعة الثمن تطارده كظلّهِ المتواري خلف هزيمته حتى الجنود الذين تمسّكوا بافكارهِ المتهرئةِ سنوات طويلة قرروا تركهُ في ساعةِ نحسٍ كـ ملابسهم (الخاكية)* و (بساطيلهم)* السوداء والحمراء خلف الحدود وعبروا فوقَ جسرٍ آيلٍ للسقوطِ الى ضفة الجحيم(

ان وجود كلمات (الخاكية) و (بساطيلهم) وسط عبارات شعرية منمقة كـ(تطارده كظله المتواري) و عبارة (وعبر فوق جسر ايل للسقوط الى ضفة الجحيم) يكشف و بقوة عن الارادة التعبيرية الوحوشية لدى المؤلف.

و تتجلى الوحوشية وبقوة في قصيدة " (السختجيّة)* حيث يقول الشاعر"

)على طاولةِ الفتنة جثّةُ الديرة يشرّحها (السختجيّة)* بـ مخالبِ الحقدِ أنانيتها الحمقاءَ قضمتْ ربوعَ المسرّاتِ في شريانها يتناهبونَ قسمتها تلهثُ أطماعهم تغوصُ طاغيةً تكتنزُ الغنائمَ بلهاء(

و يكفي العنوان و تضمين مفردة السختجية في نص شعري انتقائي في الكشف عن البعد الوحوشي للكتابة لدى المؤلف. وهكذا في قصيدة " الناجونَ مِنَ (العطّاب)* أولادُ الخايبات"

حيث يقول:

)الناجونَ مِنَ (العطّاب)* للآنَ يعنكبُ في ذاكرتهم عطرُ أسفارِ الرصاص النبيل وما خلّفوهُ وراءَ الحدودِ رُفاتُ أيامٍ ضائعةٍ تزدردُ نُطفهم العقيمة(.

و من الواضح بالعنوان و التوظيفات المفرداتية في النص الشعري الانتقائي الارادة التعبيرية الوحوشوية لدى المؤلف.

لقد كتاب كريم عبد الله في "همرات شوارسكوف" عن المهمشين فكان شاعر الناس و شاعر الشعب و شاعر المهمشين و المظلومين، لقد كان بحق ممثلا حقيقيا لهذا الانسان المعاني و المحب ففي قصيدته "(جرغدُ)* أمي"

تجتمع هذه المعاني حيث تجد التعبيرية الوحوشية و الهامشية و الودودية و المحلية، انه نص فذ يحقق انموذجا فذة لقصيدة النثر التي تجمع المتضادات حيث يقول الشاعر:

)عامٌ جديدٌ آخر وأنتِ تلبسينَ الليلَ كـ (جرغدِ)* أمي (نشكبنُ)* الخرابَ مِنْ (سوقِ السنك)* بـ عربةِ جوّالٍ خشبيّةٍ تبحثُ عنْ صاحبها بينَ أفواجِ مِنَ الفراشاتِ المذبوحةِ(

نلاحظ العبارات اليومية المهمشة وسط لغة الخراب و وسط عبارات شعرية منمقة.

لقد نجح كريم عبد الله ان يحقق شكلا تعبيريا متميزا في ديوانه "همرات شوارسكوف" و ان تتجلى التعبيرية الوحوشية فيه، و ان يكون هذا الديوان من الكتابات الشعرية المهمة في الادب العربي المعاصر.

التجريد بين سرعة الاحساس و سرعة الفهم

ان للفهم سرعة ملحوظة و رغم ان العقل سريع جدا في فهم الكلام و باقل من اجزاء الثانية الا ان ادراك احتياجه الى زمن ليفهم الكلام ملحوظ و واضح. و بجانب الفهم للنص هناك الاحساس المصاحب له، فبقدر ما يدرك العقل المعانى و يفهمها فانه يدرك الاحساس بالمعاني و يشعر بها و لادراك العقل بالاحساس سرعة، وهي متفاوتة من نص الى اخر، كما ان ادراك العقل بالاحساس له شكلين الاول يصدر من معاني النص نفسها اي من كلماته و الثاني انه يصدر من التحليل العقلي للنص بعد الفهم، اي ان الادراك الاحساسي يمكن ان يكون قبل استقرار الفهم و تحليل النص و يمكن ان يكون بعده، و المحدد لذلك هو سرعة الاحساس، و لحقيقة ان سرعة العقل في فهم النصوص التوصيلية متقاربة و انما التعقيد يكون للرمزي و المنغلق ، فان التفاوت المهم هو في سرعة الادراك الاحساسي. فان النصوص تختلف في سرع احاسيسها، فكلما كان الادراك الاحساسي اسرع كان الفهم اقل اهمية في تحقيق الاثارة الجمالية و يتحقق التجريد. و العامل المهم في تحقيق احساسية اكبر في النص هو ان تحمّل الكلمات بزخم شعوري كبير، اي ان يتطرف الشاعر في وصف المشهد و يستعمل اقصى درجات المعبرات عن الشعور، فتنفجر الاحاسيس في الكتابة بقوة و بعنف.

طبعا الكلام في التجريد كله يقع في خانة البعد الجمالي للكلام و الا فالتجريد مناقض لغاية الفهم، بل هو يريد ان يحقق الاثارة الجمالية مستقلة عن الفهم. و حينما يكون الاحساس اسرع من الفهم يتحقق التجريد. في قصيدة قصيرة للشاعرة (نعيمة عبد الحميد) فانا نجد الاحساس اسرع من الفهم في مقاطعها كما ان تلك السرعة تتفاوت الا انها اسرع من الفهم غالبا. تقول الشاعرة

"))المطر"

بين عنف المطر و أخاديد الوطن أغرق، يخترقني بضراوة بلا واقٍ ! يزيد من عبء عيوني . يهتك ستار شجون نثرت مجردة من الكلم)) .

لدينا هنا ثلاثة عبارات اسنادية مهمة تحقق سرعة احساسية اكبر من سرعة الفهم:

"عنف المطر"

"يخترقني بضراوة"

"يهتك ستار شجون"

في العبارة الاولى " عنف المطر" نلاحظ زخم شعوري يسرّع الاحساس مع مجاز و رمزية تأخر الفهم قليلا. فكانت العبارة تجريدية سريعة الاحساس بسبب عاملين هو الزخم الشعوري العالي و الرمزية.

في العبارة الثانية " يخترقني بضراوة" نلاحظ زخم شعور و انفجار احساسي لكن النص تعبيري قريب، فتحقق التجريد و السرعة الاحساسية بفعل الزخم الشعوري. وهو اقل سرعة من الاول الا انه اكثر الفة و قريبا للنفس.

في العبارة الثالثة "يهتك ستار شجون" نلاحظ زخم شعوري قوي مع فهم قوي الا ان التعبير الشعوري كان قويا و واضحا فحقق سرعة احساسية مناسبة للتجريد و ان كانت اقل من سابقتيها.

هنا بينا ثلاث درجات للسرعة الاحساسية مع تفاوت بالسرع و العناصر الكتابية و النصية الفهمية و الاحساسية المسؤولة عن تحقيق تلك الانظمة .

فالكاتب التجريدي عليه ان يشعر بقوة كلماته و بعنفها و انفجارها و زخمها الاحساسي قبل فهم غاياتها و تشخصاتها الفكرية.

الكتل الشعورية في ديوان " موت كفّ على غسيل نجمة"

ان الفارق الاهمّ بين المقطوعة الشعرية و غيرها من الكتابة هو الحضور القوي للبعد الشعوري الاحساسي في النص. فالقصيدة ليست فقط مجموعة تراكيب دلالية افهامية و انما هي في الواقع كيانات شعورية مرتبة في النص. وهذا هو البعد التعبيري للكتابة بل احيانا يكون التركيز و الاهتمام للبعد الاحساسي فتتحقق التجريدية.

أحمد بياض شاعر مغربي أجاد كتابة القصيدة التعبيرية، و حققت نصوصه انسيابية جيدة تقترب من الفكرة النموذجية لقصيدة النثر المتقومة بالافقية و السردية و التعبيرية بل نجد أحيانا لمحات تجريدية في كتاباته وهذا ما سنتتبعه في ديوانه " موت كفّ على غسيل نجمة."

ان الكتابة الفنية تمرّ بثلاث مراحل تطورية فهي تنتقل من التوصيل المعتمد على الدلالية و الافهامية كعامل تعبيري وهي المرحلة الدلالية الافهامية وهي مرحلة بدائية الى حالة اجتماع الدلالية و الاحساسية كعوامل تعبيرية وهذه هي المرحلة التعبيرية وهي مرحلة متوسطة الى حالة تعاظم البعد الاحساسي و الشعوري و خفوت البعد الدلالي الافهامي وهذه هي المرحلة التجريدية وهي التجلي الاعظم لسحر اللغة.

بخصوص الكتابة التعبيرية نجد ملامحها و عناصرة متوفرة و بقوة في ديوان " موت كفّ على غسيل نجمة". ففي قصيدة " طُقُوس عَرَاءٍ فِي وحْشَةٍ بِدائيّة " يقول الشاعر:

"نَيْسان يَأتِي بِثَوبِ الصّمت, قَطَرَاتُ نَدَى مُحْتَشِمة عَلَى أَرَامِل الزّهر ٠ وَنَجْمَةٌ مِن فُولاَذ تَزْرَعُ ثَمْرَةَ الحَنِين: هَكَذَا الصبْرُ بِلَوْن ثِمَارِ المِغِيب , علَى جَسَدِ اللّيْلِ وَطُقُوسِ العاصِفة".

هنا نجد زخم شعوري واضح و متجل و نلاحظ ان النص يتكون في حقيقته من كتل شعورية و ليس فقط وحدات لغوية دلالية.

في قصيدة " ريح الصمت " ايضا نجد قوة الحضور الشعوري في قوله:

"بريح الصمت تنسج الأوراق النحيفة وكرها على ريش الأرض; وتعانق الأقدام المبحوحة هواء السقوط".

هنا نلاحظ النفوذ و العمق الذي حققه النص بسبب القرب الملحوظ في التعبير مع محافظة النص على قوته الفنية و مستواه الشعري.

في قصيدة " موت كفّ على غسيل نجمة" " يقول الشاعر:

"مدينة تبحث عن أطفالها حين يتلو الدمع آيات الفراق, وشيب القضبان على محاجر المسالك, طفلة حلم على انفطار الجسور ووهم المشارف في ليالي الأنهار".

وهنا ايضا نلاحظ الحضور القوي و التجلي الواضح للزخم الشعوري مكونا كتل شعورية بارزة مرتبة في الزمان و المكان النصي.

ان هذا الفهم المهم للقصيدة و هذا التحول الفكري في اللغة يفتح افقا جديدة في الكتابة بل في الحضارة الانسانية حيث يتحول النص من كتل دلالية الى كتل شعورية وهذا هو البعد التعبيري للكتابة.

اما اللمحات التجريدية في كتابات أحمد بياض فانا نجدها متحققة في نصوص من ديوانه " موت كفّ على غسيل نجمة" بتركيز عال و تجل قوي للبعد الاحساسي و خفوت الغايات الدلالية و الافهامية. ففي قصيدة " شوق مبتور " يقول الشاعر:

"لهجة متصوفة على شفتي بئر، ترعى حلم الأطفال؛ حين يبحر النشيد في مملكة الدخان .

رماد جارح؛ وشم مبتور ولغة الحنين هواء القميص " .

وهنا نجد تعاظم البعد الاحساسي و الكتلة الشعورية مع خفوت الغاية الدلالية و الافهامية للنص وهذا هو العامل التجريدي في النص ، و لقد اعتمد الشعر لغة سريالية لتجاوز حاجز الافهام و غايات النص الدلالية كما هو ظاهر.

و ايضا نجد تجلّ تجريدي في قصيدة " نشيد الرمل " حيث يقول الشاعر:

"غربة على وجنة الريح؛ قيظ وقيد في الليالي البعيدة على وسمة الخريف. \حبات رمل منفردة؛ تلثم خد الصحراء على كف الشمس. \حنين طين إن صحا على شرفة الرماد."

نجد اللغة التجريدية هنا متجلية بالوصفية الاحساسية حيث لون الشاعر نصه بمفردت ذات بعد شعوري و ايحائي تستقل في تحقيق الاثارة و الاستجابة الجمالية، مما يحقق تعاظم البعد الاحساسي، و بخقوت الغايات الدلالية الافهامية تحقق التجريدية.

لقد بينا في كتابنا " الكتابة التجريدية" ان التجلي التجريدي للغة لا يشترط الغموض و الانغلاق على مستوى سطح اللغة كما قد صورته الحداثة و التنظيرات الاولى عن الشعر التجريدي، بل ان ما يحقق التجريد هو تعاظم البعد الاحساسي الشعوري في النص و خفوت لغايات الدلالية و الافهامية فيه وهذا لا يتعارض مع انسيابية و سلاسة النص كما يكتبه شعراء مجموعة تجديد و الشعر السردي.

السرع الاسنادية كعامل شعري في ديوان " الحديقة الحجرية"

انّ الأسلوبية الكميّة قد أجابت بوضوح عن سؤال قديم جديد وهو متى يكون النصّ شعراً؟ فبينت و بصدق و من دون ادعاء ان هناك شرطا كتابيا أسلوبيا ينقل النصّ من الكتابة غير الشعرية الى الكتابة الشعرية، و لا يختلف و لا يختل عند بحثه و تتبعه في اصناف الشعر، فهو شرط للشعر سواء كان الشعر موزونا او غير موزون، و سواء كان نثريا ام غير نثري، و شواء كان الشعر النثري حرا ام قصيدة نثر (التعبير الادبي؛ انور الموسوي 2015).

ولا بدّ من الاشارة الى أمر في غاية الأهمية وهو أنّ ظهور " الشعر النثري" قد وجّه تساؤلا كبيرا عن شرطية النظم و الوزن لشعرية الشعر، و قد أختلت كثير من الأسس و البناءات التي كانت كالمسلمات. و بقدر ما مثّل ذلك تطورا في كتابة الشعر فانه ايضا طرح سؤالا كبيرا وهو ما الشرط الذي يجعل النصّ شعراً؟ و نعلم جميعا انّ الاجابات كانت اما جزئية او غير موفقة أصلا حتى في زمن الحداثة الذي كثر فيه التنظير و المنظرون، الا انّ الاسلوبية الكميّة التي نعتمدها و

التي تنطلق من النصّ و تعود اليه في كلّ فهم و استنتاج اوضحت انّ العامل الجوهري الذي يصبح به النص شعرا هو " العامل الشعري" و الذي يعني تكوّن النص من وحدات شعرية مرتبة في الزمان و المكان الكلامي، وهذا الفهم و ان كان مستفادا من نصوص قصائد النثر السردية الافقية لكتّاب مجموعة تجديد الا انّه غير مقتصر على قصيدة النثر بل يجري في غيرها من اشكال الشعر فهو يجري في الشعر الكلاسيكي المقفّى و التفعيلة و القصيدة الحرة.

وهنا سنتتبع نموذج لتجلي العامل الشعري في قصائد مجموعة " الحديقة الحجريّة " للشاعر العراقي حسن المهدي الحائز على جائزة تجديد لقصيدة النثر لسنة 2018، ليكون هذا النموذج مفتاحا و دليلا لتبين شعرية قصائد الديوان و غيرها. و حسن المهدي ممن يجيدون كتابة قصيدة النثر بشكلها الحقيقي النموذجي، اي بالنثرية السردية الافقية و الكتلة السلسة الانسيابية الواحدة من دون تشطير او فراغات او تشظ او تحليق وانغلاق او مجانية.

في "قصيدة الحبّ و الحرب" نجد عبارة سردية أفقية متكون من جملة مركبة واحدة تقع في خمسة أسطر، ببناء جملي متواصل من دون انقطاع او توقف، و بسلاسة و انسيابية سردية حيث يقول الشاعر:

"على كتفّ الحرب المتخم بالنجوم، تبكي الأوراق الخضراء ندى الفجر المهاجر ويتعرّى همس العشّاق فوق الأشجار فاقدا عذريته و ينسى الضوء اسمه، وميزاب الدم يخرّ من فم الحرف عند انفصام الزمن عن لجامه الغيبي قطرات أرجوانية قاتمة تدبّ كأفعى بلا بؤبؤ، فيتسامى مذاق الأشياء في فم العشق، وينبعث لون الموت أرجوانيا ليتخير فوق جسد الهباء أوسمة شجاعة ونياشين".

من الواضح انّ الفائدة الكلامية الفهمية و الدلالية التامة لا يمكن ان تتحقق او تتم الا بإكمال العبارة الى نهايتها و رغم انّ الجملة مركبة من شبه جمل صغيرة الا انها مترابطة دلاليا و فهميا فتكون قولا واحد متصلا. و الأهم من ذلك هو الانسيابية و السلاسة الكلامية. و بفعل

العناصر التعبيرية و بفعل تجليات العامل الشعري التي تتجسد هنا بمكونات لفظية و معنوية شعرية مرتبة في زمان الجملة و منتشرة في مواقع مكانية من الكلام، صار السرد هنا متكونا من وحدات شعرية تتسم بالمجاز الاستعمالي و الانزياح التعبيري و الانحراف اللغوي، و ظهرت هذه المكونات مرتبة و مبثوثة في سوط نثري انسيابي و سلس، معتمدة السردية و الافقية ببناء جملي متواصل. وهذا بالضبط هو التجسيد الكتابي للعامل الشعري في قصيدة النثر، ففي تحقيق و تجلي العامل الشعري بالوجود الشعري للكلمات و العبارات الجزئية و المكونات الشعرية تتحقق الشعرية، و بالنثرية القوية من سرد افقي متواصل سلس و انسيابي تتحقق النثرية. و هذا النظام من الشعر الجلي جدا في النثر الجلي جدا قد اسميناه في منسابات سابقة " النثروشعرية" وهي المقوّم المهمّ لقصيدة النثر (التعبير الادبي؛ انورالموسوي).

و حينما نتفحص العناصر الكتابية للعامل الشعري في ذلك المقطع من قصيدة (الحب والحرب) نجد توغل المكونات الشعرية في بنية النثر، و لقد بينا نثرية النص و عناصرها و الان نبين شعرية تلك المكونات. ففي هذا المقطع:

"على كتفّ الحرب المتخم بالنجوم، تبكي الأوراق الخضراء ندى الفجر المهاجر"

نلاحظ ادراكا مختلفا للاشياء برؤية مختلفة لها و للعلاقات بينها. و من الناحية الاسلوبية فان لشعرية الكتابة عناصر اسلوبية منها " الادراك الشعري" بان يدرك المؤلف علاقات خفية بين المعاني لا يدركها غيره و يرى في الاشياء و بينها علاقات لا يراها غيره. و الادراك الشعري هو العمق الجمالي للنص، و لا نقصد بذلك العمق الفكري أي تكوين الفكرة، و انما نقصد البعد الجمالي لفكرة النص. و عمق و قوة " الادراك الشعري" هو المميز الحقيقي لتجربة الشاعر لانها تعكس عن شعوره العميق بالاشياء و تعكس عن ادراكه للعلاقات التي بينها، فالادراك الشعري هي الدافع و السبب الذي يدفع الشاعر ان يكون كلماته و مجازه و انزياحاته. أي ان الادراك الشعري هو المنتج الحقيقي للمجاز و الانزياح. وهنا في هذا المقطع قد ادرك الشاعر العلاقات

الخفيّة بين اشياء عبارته حينما قال " على كتفّ الحرب المتخم بالنجوم، تبكي الأوراق الخضراء ندى الفجر المهاجر."

فنجد تلك المتفرقات المعنوي بالنسبة لنا كقراء (الكتف، الفجر، الاوراق، المهاجر) هذه كلمات و معان متفرقة تحتاج الى ادوات ربط كثيرة معقدة في الجملة او ما نسميه "مسافة اسنادية" طويلة لأجل تحقيق جملة تداولية ذات دلالة اعتيادية، لكن الشاعر جعلها في اسنادات قصيرة أي في "مسافة اسنادية" قصيرة .

ان التصنيف و التوزيع الدلالي للمعاني شيء مترسّخ في الذهن وهو من اهم وظائف اللغة و العملية العقلية فيها، و هناك تعاملات نصية كلامية مع عناصر كل صنف معنوي، ولا بد لآجل ان يكون الكلام مفيدا و مفهوما ان تتكون الجملة من اصناف معنوية متناسبة سواء في المعاني الاساسية او المعاني الرابطة. و كلما تباعدت الاصناف الكلامية للكلمات الاساسية احتاج الكلام الى روابط كلامية اكثر تعقيدا، والمسافة الاسنادية تتناسب مع تعقيد تلك الروابط. بمعنى انه في الكلام العادي تحتاج الكلمات المتباعدة تصنيفيا الى مسافة اسنادية اطول، و النسبة بين البعد المعنوي و المسافة الاسنادية مسؤول عن تحقيق السرعة الاسنادية. و يمكن صياغة ذلك بقانون السرعة الاسنادية بان السرعة الاسنادية تتناسب طرديا مع البعد التصنيفي للكلمات و تتناسب عكسيا مع المسافة الاسنادية (السرعة الاسنادية = البعد التصنيفي \ المسافة الاسنادية). و التعابير تتفاوت في سرعها الاسنادية من تعابير بطيئة اسناديا الى تعابير سريعة اسناديا و ان شعرية التعبير تتناسب مع سرعته الاسنادية و تحتاج الى درجة معينة من السرعة لتتحقق .

وهنا في هذه العبارة و لأنّ الكلمات متباعدة تصنيفيا فانها تحتاج الى روابط اكثر عددا و اكبر تعقيدا، الا ان الشاعر جعلها في نظام يتسم بمسافات اسنادية قصيرة مما حقق سرعا اسنادية كبيرة، هذه السرعة الكبيرة هي من تجليات و عناصر العامل الشعري.

وهكذا يمكن تتبع هذا الوجود و الشكل من العامل الشعري في باقي مقاطع القصيدة و باقي القصائد بل في كل عبارة شعرية. و ان العامل الشعري و تجلياته النصية و منها الادراك الشعري بالاشياء و السرع الاسنادية هي من اهم مداخل النقد الاسلوبي الكمي العلمي و من اهم مقدمات علم النقد الذي ندعو اليه .

لقد حقق حسن المهدي سرعا اسنادية كبيرة في قصائده السردية. فالادراك الشعري العميق له و السرع الاسنادية الكبيرة في عباراته هي من تجليات العامل الشعري. و ان البناء الجملي المتواصل السلس و الانسيابي و السردي و الافقي من تجليات العامل النثري في كتاباته، فتحقق بذلك الشعر القوي الجلي في النثر القوي الجلي وهذا هو نظام تكامل "النثروشعرية " المقوم الحقيقي لقصيدة النثر.

يقول الشاعر:

)على كتفّ الحرب المتخم بالنجوم، تبكي الأوراق الخضراء ندى الفجر المهاجر ويتعرّى همس العشّاق فوق الأشجار فاقدا عذريته و ينسى الضوء اسمه(

فاننا ايضا يمكن ان نرى قصر المسافات الكلامية بين معان بعيدة و متفرقة تصنيفيا في عبارة " ويتعرّى همس العشّاق فوق الأشجار فاقدا عذريته و ينسى الضوء اسمه " ف (التعري، الهمس، الاشجار، العذرية، الضوء، الاسم) كلها معان متفرقة متباعدة تحتاج الى روابط كثيرة و طويلة لتنتج عبارة تداولية عادية، الا ان الشاعر وضعها في نص لا يفصل بينها سوى ظرف الفوقية و واو العطف، فكان نصا شعريا بهيا. و بقدر ما يكشف هذا النص عن "الادراك الشعري" العالي و العميق للشاعر بالاشياء، فانه يبين لنا صورة جلية للسرع الكلامية الكبيرة التي تتجاوز حد التعبير العادي و تدخل في التعبير الشعري .

و يستمر الشاعر في ذات الفضاء النثروشعري المتكامل حيث يقول:

""على كتفّ الحرب المتخم بالنجوم، تبكي الأوراق الخضراء ندى الفجر المهاجر ويتعرّى همس العشّاق فوق الأشجار فاقدا عذريته و ينسى الضوء اسمه، وميزاب الدم يخرّ من فم الحرف عند انفصام الزمن عن لجامه الغيبي قطرات أرجوانية قاتمة تدبّ كأفعى بلا بؤبؤ(

فالعامل الشعري بالادراك الشعري القوي و السرع الاسنادية العالية متحقق و واضح في عبارة " ، وميزاب الدم يخرّ من فم الحرف عند انفصام الزمن عن لجامه الغيبي قطرات أرجوانية قاتمة تدبّ كأفعى بلا بؤبؤ "

فالمعاني متباعدة تصنيفيا –"ميزاب، الدم ، فم ، الحرف ، انفصام ، الزمن ، لجام ، الغيبي، قطرات ، أرجوانية ، أفعى" – و تحتاج الى روابط و سطية كثيرة و معقدة لتحقيق كلام اعتيادي بسرعة اسنادية مناسبة للفهم التداولي العادي، الا ان الشاعر و بوضعها في اسنادات قصيرة و صغيرة، حقق سرعا اسنادية عالية حققت العامل الشعري في عبارته .

ان عبارات حسن المهدي الشعرية تعلمنا ان عملية انتاج العبارة الشعرية تمر بثلاث مراحل ، المرحلة الاولى هي مرحلة الادراك الشعري، وهو اقتناص عميق للعلاقات الشعرية و المختلف عن الادراك العادي، يتولد عن هذا الادراك سرع اسنادية عالية في الكلام، و هي المرحلة الثانية تتمظهر كمجاز و انزياح و نحوهما من عناصر نصية و المرحلة الثالثة هي تجلي العامل الشعري بتلك العناصر الفنية للقارئ. وهكذا يمكن للقارئ ان يتبين تجليات العامل الشعري في باقي قصائد ديوان " حديقة حجرية" لحسن المهدي وسط عالم من النثروشعرية ممتع و مدهش.

أهمية أن يكون للناقد مدرسة نقدية.

منذ بدايات القرن العشرين بدأت الكتابات النقدية العالمية تتخذ سمة العلمية، و صارت تعتمد لالوصف الموضوعي النصي البعيد عن الالفاظ الشعرية. لكن حينما نقرأ نقدا عربيا فانا غالبا ما نجد الفاظ شعرية و عبارات فضفاضة غير منضبطة و توصيفات انطباعية و اعجابية كلية، و باحكام تفتقر الى البيان الجزئي المصداقي وهذا يضعف كثيرا المقال بل يجعله غير مثمر اصلا، و بالطبع هناك كتابات ذات ادوات نقدية واضحة و تشخيصات نصية جزئية جيدة، لكن اغلب المقالات النقدية تفتقر الى التشخيصات المفهومية و التطبيقات الجزئية الواقعية حتى اني قرات في كتاب نقدي كثير من مقالاته فلم استفد منه شيئا و لم اجد مفهوما واضحا و لا تطبيقا خارجيا واضحا.

انا شخصيا قد اعتمدت الاسلوبية كمنهج نقدي و من خلال بعض الاضافات توصلت الى فكرة (الاسلوبية الكمية) التي تتجاوز الاسلوبية المعاصرة و تنتقل و بقوة الى خانة علم النقد، فصارت التوصيفات و التشخيصات و المفاهيم التي اطرحها واضحة مفهومة وصادقة و غير ادعائية و لها شواهد نصية، كما انه صار من غير الممكن التكلف و التصنع لان المفاهيم و تطبيقاتها لا تقبل الادعاء و الزيف.

ان الاسلوبية من اصدق المناهج النقدية كشفا عن جمالية النص، و اكثرها واقعية كما انها قريبة للقارئ و بعيد ان التعقيدات الاصطلاحية فهي دوما تتحدث عن امور واضحة و مفهومة. و على كل حال يجب الا تكون المقالة النقدية مجرد اشهار و اعجاب و اضاءة للكاتب او للكتاب، بل لا بد ان تكون اضافة حقيقية للادب.

ملامح القصيدة السردية

كانت قصيدة السردية النثر السردية التعبيرية التي تكتبها مجموعة تجديد العربية نابعة من تساؤل عميق الشكل الامثل لقصيدة النثر و ما هو النص الذي يستوعب طرفي قصيدة النثر بشكل كامل اي " الشعرية" و النثري". ان معظم الكتابات الحالية المتداولة تميل كثيرا الى الجانب الشعري و تخل بالجانب النثري، فكانت "السردية التعبيرية" تجاوزا لهذا الميل و اتجاها نحو الشعر الكامل في النثر الكامل، اي التجلي الاعظم لما اسميناه " النثروشعرية."

اضافة الى قرب قصيدة النثر السردية من القارئ و اضافة الى الاطقات الابداعية التي توفرها للكاتب، فانها امتازات بمميزات اسلوبية حقيقية على مستوى البنى السطحية و البنية العميقة مكنها من ان تكون شكلا ادبيا واضحا و مفهوما و رغم اننا قد بينا في كتابنا " السرد التعبيري" و كتابنا " التعبير الادبي" اكثر من اربعين مفهوما عن قصيدة السرد التعبيري، الا ان من المقمومات الجوهرية للقصيدة السردية امور اربع:

اولا: البناء الجملي المتواصل.

ثانيا: السردية

ثالثا: الافقية

رابعا: الغنائية العميقة.

وهنا في هذه المقال سنتطرق الى الملامح الاسلوبية و النصية لتلك الخصائص و نتبين مدى تجليها و تجسدها في قصائد مجموعة ( ) للشاعر العراقي حسن المهدي. و حسن المهدي أحد الكتاب البارعين بقصيدة النثر السردية التعبيرية، و التي تجمع نصوصه بين العذوبة و السلاسة و الوضوح النثري السردية و بين الخيال و التشظي و الغنائية الشعرية .

الطاقات التعبيرية للأفقية السردية في ديوان " الحديقة الحجرية"

لم يرضَ النص الشعري المعاصر الا ان يكون متقدما في عطائه الانساني و عمقه الحضاري من جهتي التعبير و الأسلوب. فنجد التعبير ينأى عن الحكائية التقليدية و يهتم بالبعد الاحساسي

الشعوري. فما عاد النص الشعري بيانا و وصفا للاشياء او المشاعر بل اصبح كتلة شعورية احساسية تتكون من وحدات شعورية مرتبة و ليس فقط افكارا و معاني. و الشاعر العراقي حسن المهدي أجاد في كتابة النص التعبيري و تجلى العامل التعبيري (الشعوري الاحساسي) في نصوصه بقوة و بعناصر اسلوبية متمزة أهمها (السردية الأفقية).

بقدر تمثيل النص الشعري السردي الافقي لقصيدة النثر وكونه الصورة النموذجية لها، فان النقد الأسلوبي الكمّي الذي نعتمده كشف عن حقيقة أنّ قصيدة النثر لا يمكن أن تتجلى بوضوح الا بالشعر النثري السردي الافقي، بل كشف أيضا بأدواته الصادقة غير الادعائية عن حقيقة تقوّم قصيدة النثر بالسردية الافقية و قدمت الأسلوبية الكمية الناظرة الى عالم ما قبل النص عند المؤلف و عالم ما بعد النص عند القارئ فكرة صادقة عن قصيدة النثر، فتجاوزت الأسلوبية المعاصرة و كانت أوسع نظرة و اكثر كفاءة (أنظر التعبير الادبي، الموسوي).وهنا سنتناول الطاقات التعبيرية في السردية الافقية التي اعتمادها الشاعر حسن في ديوانه " الحديثة الحجرية."

انّ الازمة الانسانية و الحضارية التي تعصف بالانسان العالمي بشكل عام و العربي بشكل خاص ما عادت تتيح فرصة للنص المحلّق المتشظّي الذاتي المنغلق وريث الحداثة، و دعت الضرورة الى النصّ الشعري الانسيابي النثري السلس المتدفّق. و بقدر ما يمثل هذا من تطور أسلوبي في الشعر و من تجديد في كتابة القصيدة الا انّ الاهم انه يقدم طاقات و كفاءة غير مسبوقة في التعبير يتلمّسها كل شاعر يعمد الى كتابة القصيدة السردية الافقية بعد ان كتب القصيدة الحرّة (المكتوب بالتشطير و بشكل عمودي) .

من أهم مميزات السردية الافقية – المتسمة بالانسيابية و السلاسة- في كتابات حسن المهدي انها تحقق الألفة مع القارئ. و نعني بها ان القارئ يشعر بقرب كبير من النص و يجده واقعا في دائرة التعبير عنده وهذا من عوامل التداولية و التي حاولت فاشلة الحداثة تحطيمه. و نجد في سردية حسن المهدي الافقية ان الادهاش الجمالي الشعري واضح بانبثاق الشعر الكامل من

وسط هذا النص النثري الشكل. فتكون المعجزة التي طالما حلم بها كتّاب قصيدة النثر وهو أن ينبثق الشعر الجلي من النثر الجلي، و أي نثرية أقوى من سردية افقية بكتلة واحدة و أي شعرية أقوى من غنائية و شعورية و احساسية تعبيرية في النص .

في قصيدة "لبان الذاكرة المرّ" يقول حسن المهدي:

"ويذكرون في الاتقاد صاغرين غير مشاكسين كل أنصاف الإلهة المقدسين قبل اكتشاف أميركا زير الماء وحليب النوق المغمس بالدبس وحصران الخوص وبيوت الشعر المهلهة وحكايا جدتي".

لاحظ كيف انّ السردية الافقية الانسيابية غير المحلقة و غير المغلقة ساعدت و مكنت الشاعر من ان يورد الفاظا حميمية اليفة قريبة الى القارئ وسط نظام تركيبي شعرية عال مليء بالايحاءات و الدلالات.

لقد نجح حسن المهدي في ديوانه " الحديقة الحجرية" بأن يوصل رسالته الادبية من خلال تعبيرية متجلية بزخم شعوري و احساسي بعيدا عن الانغلاق و الذاتية التي غرقت بها قصيدة الحداثة. و نجد عناصر اسلوبية جلية يتجلى من خلالها العامل التعبيري و الافصاح الجمالي و الرسالة الادبية في نصوص الديوان مع ألفة و قرب و سلاسة تعبيرية ففي قصيدة يقول الشاعر:

ففي قصيدة " " يقول أحمد بياض ( ) وهنا نجد انسيابية وبناء جملي متواصل من دون توقفات او سكتات او تشظي يخدم اللحظة الشعرية في النص.

و في قصيدة " " نجد الزخم الشعوري المتجلي في عبارة " " لحقيقة تكون العبارة من وحدات شعورية و ليس افكار معنوية كما هو معهود. نعم الكلمات لا بد منها لانها مادة الكتابة لكنك تلاحظ ان الشاعر اعتمد على الزخم الشعوري على الكلمات و ليس على تشكلها المعنوي و بعدها التوصيلي، فحقق تعبيريا شعوريا احساسيا بدل التعبير التوصيلي.

و في قصيدة " " يقول الشعر ( ) وهنا نجد السردية المتجلية لكن بسبب ان السرد كان لوحدات شعرية و ليس لوحدات وصفية زمانية مكانية، فان هذا السرد صار سردا ممانعا للسرد و صار غايته الايحاء و الرمز و نقل الثقل الشعوري و الزخم الاحساسي بدل وصف المشهد بافكار و وحدات معنوية حكائية .

ان تكون الجملة السردية من وحدات شعورية كما تقدك و كما في باقي قصائد الديوان و منها قصيدة " " حيث يقول الشاعر، نلاحظ الحضور القوي للعامل التعبيري باسلوب وقعنة الخيال، حيث تصبح الوحدات الشعرية الخيالية امورا واقعية مألوفة، وهذا من اكبر انجازات السردية الافقية وهي جعل القارئ يعيش في النص مع غنائيته و شعريته العميقة.

من الطاقات التعبيرية للسردية الافقية ان المرونة و الانسيابية التي توفرها تمكن من قدرة توظيفية للمفردات، حيث ان الكلمات و بفعل المزاج السردي البسيط تنفجر في لحظتها الشعري، بمعنى ان السماء و القاعدة العامة للنص تكون ذات لون و مزاج معين ثم تاتي المفردة الشعرية وهذا ما يؤدي الى لاالفة كبيرة و تجاوز للتعبير العادي، فتتوهج الكلمات، وهذه الميزة مهمة جدا في السردية الافقية حيث انها تعطي طاقة توهجية للكلمات غير مسبوقة و لا يمكن توفها في الغنائية المحلقة المعهودة نجد هذا التوهج في قصيدة " " حيث يقول الشاعر.

و من اهم ميزات الافقية السردية و قدرتها التعبيرية هو نفوذها عميقا في نفس القارئ و تحقيق الانجاز الادبي في نفسه بفعل انفتاحها على دارئته التعبيرية و قربها من لغته العادية بالنثرية الافقية مع الحفاظ على الفنية الشعرية العالية وهذا من معجزات قصيدة النثر الافقية السردية.

ان حقيقة كون الكتابة في القصيدة السردية الافقية مفهومة في بنائها مع تعقيد و تركيب شعري عميق يجعل ذهن القارئ مستريحات و اليفا مع الشكل بفائدة لغوية مؤنسة الا انه بفعل الشعرية العميقة يبحر عميقا في الدلات متاجوزا بذلك عقدت الشكل المنغلق الذي خلقت هوة بين الشاعر و القارئ. فالقصيدة السردية الافقية قريبة في شكلها الى نفس القارئ الا انها بعيدة عنه في عمقها وهذا مهم جدا من ناحية الامتاع و الاثرة الجمالية، وهو اهم الامور التي تتجاوز بها القصيدة السردية التعبيرية نص الحداثة لتمثل نص ما بعد الحداثة بكل جدية و واقعية، و نجد هذه الالفة و الانس الشكلي مع العمق الشعري و التشظي العميق في قصيدة " " حيث يقول احمد بياض.

السرع الاحساسية

هناك نقطة مهمة في تعامل العقل مع اللغة على الكاتب التجريدي التنبه اليها و استغلالها الا وهي التبرير المنطقي للتراكيب و التحليل المرجعي للكلام. و معنى الاول ان العقل لا بد ان يجد تبريرا منطقيا للاسنادات و التراكيب و التجاورات الكلامية و هذه العملية تكون باجراء تنقلات انثيالية بين اطراف الكلام معتمدا على الخبرة المرجعية للمفردات، بمعنى انه اذا كانت هناك هوة توافق و تناسب بين الكلمتين المتجاورتين فان العقل يعمد الى ردم هذه الهوة لاجل ان يكون

البناء منطقيا. و ذلك بان ينتقل و يتسلسل بين دوائر المعاني الاقنسب فالانسب الى ان يصل الى تبرير منطقي للكلام و تتحقق الافادة الفهمية . هذه العملية تحتاج الى زمن هو صغير نبيا الا انه ملحوظ، و لو ان الكاتب تعتمد احدث هوة تناسبية او توافقية في كلامه مع اعتماد مفردات ذات زخم شعوري و احساسي عال ، فانه سيتمكن من توظيف التبرير المنطقي للفهم لاجل ايصال الشعور الكلامي قبل اتمام العقل غملية التبرير المنطقي الفهم و بهدا يسبق الشعور الفهم و يتحقق التجريد.

و من هنا فكلما كانت الهوة التوافقية اكبر و الزخم الشعوري للكلمات اكبر كانت السرعة الاحساسية اكبر . و بعبارة قانونية يمكن صياغتها بالصورة التالية (السرعة الاحساسية تتناسب طرديا مع الزخم الشعور للكلمات و عكسيا مع التناسب و التوافق التركيبي بينها)

عوامل التجريد

مقدمة : النظام التجريدي و العامل التجريدي

النظام التجريدي (هو حالة الاحساس بالكلام قبل الفهم)

في الكلام العادي يكون الاحساس بالزخم الشعور للكلام تابع للفهم ، بمعنى ان الفهم اسرع من الاحساس ، لكن في التجريد يحصل العكس حيث ان الاحساس بالكلام يتحقق قبل الفهم، بمعنى ان سرعة الاحساس اكبر من سرعة الفهم. في كل حالة يكون الاحساس بالكلام عند المتلقي متحقق قبل الفهم التام فهو نظام تجريدي.

العامل التجريدي

العمل التجريدي هو كل عامل يسرع الاحساس بالكلام او يبطئ فهمه أي يزيد من الزمن اللازم للفهم التام و الافادة التامة.

و من هنا كل عامل يسرع احساس المتلقي بالشعور المحمل بالكلام فهو عامل تجريدي و كذلك كل عامل يزيد من الزمن اللازم للفهم التام و الافادة الكاملة هو عامل تجريدي.

اولا: العامل الاحساسي

العامل الاحساسي يتناسب مع التباعد الاحساسي بين المفردات.

العامل الاحساسي يتناسب مع الزخم الاحساسي للمفردات

العامل الاحساسي = الزخم الاحساسي تباعد الاحساسي

الزخم الشعوري لعبارة هو معدل الزخم الشعوري لكلماتها.

الزخم الاحساسي للكلمة يعرف من خلال المقارنة بين كلمات تؤدي معنى مشترك الا انها تختلف في طاقاتها التعبيرية و الاحساسية.

التوافق الاحساسي هو حالة كون الكمات تتقارب في دوائرها الاحساسية حيث ان المعاني تتكتل في دوائر احساسية عاطفية.

ثانيا : العامل الدلالي

العامل الدلالي = التباعد الدلالي بين الكلمات .

المسافة التصنيفية تعرف من خلال التقارب او التباعد بين المعاني حيث ان المعاني في العقل تتكتل في كتل انتمائية و هذه الكتل تتجاور بحسب اشتقاقاتها و استعمالاتها و توظيفاتها و اغراضها فهناك معاني متقاربة تصل حد التوحد و هناك معاني متباعد تصل حد التنافر او عدم الانتاج اصلا. كلمات اقتربت المعاني في هذه الجهات كانت المسافة التضنيفية اصغر و كلما تباعدت كانت المسافة اكبر.

المسافة التركيبية تتجسد في الكلام بشكل روابط و حشو كلامي بين الكلمات المركزية، فكلما زادت المسافة التصنيفية احتيج الى روابط و حشو اكثر و كان الاسناد المباشر او القصير مخالف للمنطقية الغوية، و في هذه الحالة تكون السرعة الاسنادية عالية.

السعة الدلالية بسعة المعنى او ضيقه لا تؤثر في التعبير و كذا الالفة الدلالية بان تكون الكلمة مالوفة او غير مألوفة لا تؤثر.

ثالثا: العامل الزمني

العامل الزمني = الزمن الفهم \ الزمن الشعوري

الفهم وهو تحصيل الافادة المركبة يحتاج الى زمن ومن ثم تحصل الاستجابة و التاثربه ، و لكن يمكن ان يكون للمفردات او تركيبها تاثير شعور مستقل عن الفهم ، أي يكون تحقق الاحساس قبل الفهم وهذا هو الزمن الاحساسي ، حينما يكون الزمن الاحساسي اقصر من الزمن الفهم يتحقق التجريد .

رابعا: العامل التاثيري:

العامل التاثيري = التاثير المفرداتي \ التاثير التركيبي.

الانفعال و التاثر للكلام عادة ما يكون بسبب الفهم و الافادة لكن يمكن ان تكون الكلمات مؤثرة بذاتها او للتركيب تاثير بذاته مختلف عن التاثير الفهمي ، فاذا تاثر المتلقي بالكلمات او بالتركيب قبل فهمه فهنا يحصل العامل التاثيري.

كيف تختلف الكتابة التجريدية عن الكتابة غير التجريدية

لا بد اولا من التاكيد ان كل كتابة تشتمل على تجريد معين للغة، و ذلك لانحرافها عن التقريرية التداولية الى الاستعمال الجمالي. و الاستعمال الجمالي يشتمل على تجريد معين. لكن ما يحصل في الكتابة التجريدية بالمعنى الخاص هو بلوغ الكتابة الى درجات و مستويات تجريدية عالية.

و من هنا يمكن ان نخرج بنقطتين:

الاولى ان التجريد في اللغة مفهوم و واضح لكل كاتب مبدع

الثانية ان الكتابة التجريدية هي بلوغ مستويات عالية من التجريد و الاستعمال الجمالي للغة.

اذن باختصار التجريدية هي الايغال في الاستعمال الجمالي للغة، و هي الغاية الجمالية في الادب. وهنا فالاديب الجمالي الذي يرى ان الادب هو جمال اللغة من غاياته الاساسية هو بلوغ مستويات التجريد اللغوي العالية و العالية جدا.

لهذا التجريد و المستوى العالية منه و الاستعمال الجمالي الموغل في الجمالية مظاهر نصية اهمها هو تحول النص من كتل كتابية في علاقة زمكانية الى كتل شعورية في علاقة زمكانية. اي ان القاريء لا يرى عناصر دلالية بقدر ما يرى عناصر شعورية مكونة للنص. وهذا انجاز مهم و كبير على مستوى الابداع الكتابي.

لقد بات واضحا و في ضوء الفهم الواسع لحقيقة اللغة و النص ان هناك العديد من الغايات التأليفية و الكتابية و القرائية التي تؤثر في تكوّن النص و تمظهره و أهم تلك الغايات في نظري هي الغايات النصيّة للنص و يقابلها الغايات الفكرية للمؤلف حيث ان هناك علاقة عكسية بين الغايتين و المؤلف يحاول دائما ان يوازن بينهما. تسعى الغايات الفكرية الى ان تتجلى بأقوى و اوسع ما يكون غير ملتفة الى الاقتصار و الاختزال اللغوي بينما الغايات النصية تسعى الى اكبر قدر من الاختزال و الاختصار لأجل ايصال الفكرة. و المؤلف هنا اما ان ينحاز الى الغايات الفكرية التأليفية (نسبة الى التأليف اي المؤلف) فيظهر النص بشيء من الترهل و التكرار او انه ينحاز الى غايات النص فيظهر النص بشيء من التقليلية و الاختزال. و لكن هناك حالة ثالثة ابتدعتها القدرة الابداعية الانسانية و التي تحافظ على الغايتين و هذا يعتبر مثاليا الا وهي الكتابة الفسيفسائية التي يجتمع فيها التجلي الاكبر للفكرة مع التجلي الاكبر للنص .

في الكتابة الفسيفسائية تظهر الفكرة والعوامل التعبيرية (التي تمثل البنية العميقة للنص و الاوسع من الافكار طبعا) باثواب نصية مختلفة اي معادلات تعبيرية مختلفة (وهي المظاهر النصية السطحية)؛ التي تكون مختلفة كليا من حيث الكيانات و الوحدات و الشخصيات الشعرية (في ما يقابل الشخصية القصصية) و الزمانيات و المكانيات الا انّ تلك المقاطع – اي المعادلات التعبيرية– تنبع و تصدر و تحكي فكرة محورية واحدة و قضية واحدة و عاملا تعبيريا واحدا، فتكون العبارات او الجمل مرايا لبعضها؛ الواحدة تعكس روح الاخرى؛ انها مرايا روحية و ليست شكلية و صورية لذلك اسمينا هذا النظام بلغة المرايا. و هنا تظهر اجزاء النص كقطع الفسيفساء المتناظرة و المتقابلة و المتناغم و المتنافرة في آن واحد.

ان الكتابة الفسيفسائية تظهر بشكلين؛ الاول الفسيفسائية الداخلية وهي الاكثر شيوعا حيث يكون جزء من النص متكونا من عبارة او جملة او جمل هي مرآة و عاكس لجزء اخر، و قد يكون في النص اكثر من كتلتين فسيفسائيتين. الشكل الثاني هو الفسيفسائية الخارجية حيث يكون النص مرآة لنص اخر وهذا عادة ما يظهر في المجموعة الشعرية الواحدة التي كتبت لاجل قضية و رسالة واحدة. كما ان الفسيفسائية كما تكون معنوية دلالية فانها ايض تكون تعبيرية شعورية بل حتى تجريدية.

هنا سنتناول تجليات الفسيفسائية بشكليها الداخلي و الخارجي و الدلالي و التعبيري في مجموعة " متى يكون الموت هامشا؟" للشاعر العراقي انمار مردان وفق منهجنا النقدي الكمي الاستقرائي المتتبع للعناصر موضوع البحث و تكتلاتها و تجلياتها. و انمار مردان شاعر يتميز بالتعبيرية العالية و الرمزية المحلقة بسرعة الاسناد الشعري – اي الانزياح الاسنادي المتطرف- و تحليق الصورة مجازا و خيالا. وانمار شاعر عراقي من مواليد مدينة بابل سنة 1983 ؛ ظهر اسمه في العديد من المجلات الادبية و نال جوائز عدة.

في مجموعته " متى يكون الموت هامشا؟" التي تقع في تسعين صفحة من القطع المتوسط و اصدار مطبعة الفرات في بابل و المشتملة على ثلاثة و عشرين نصا طويلا نسبيا (بمعدل ثلاث او اربع صفحات للنص الواحد) مقارنة بالنص المعاصر الذي صار لا يتجاوز الصفحة عادة. و طبيعة و طول النصوص يكشف عن احد الملازمات النصية للكتابة الفسيفسائية حيث ان الكتلة الكتابية الكبيرة مطلوبة احيانا للنص الفسيفسائي و ان كان بالامكان اداؤه بلغة تقليلية ايضا. كما ان عنوان المجموعة " متى يكون الموت هامشا؟" ينبئ عن الطبيعة التعبيرية للمؤلف و السرع الاسنادية العالية (التي تتناسب مع درجة الانزياح) و الصورة الشعرية المحلقة (التي تتناسب مع خيالية وغنائية العبارة)؛ و التعبيرية الفردية التي تصل حد التجريد التي يجدها القارئ مستفيضة و متكثرة في الديوان، و بهذا فان الكاتب ينتمي الى جيل الحداثة بامتياز. و لهذا فان على القارئ ان يستحضر ادوات تعبيرية شعورية و توصيلية ورمزية لاجل قراءة نصوص المجموعة،

و لاجل ذلك كانت قراءتنا هنا تعبيرية تستحضر الشعور و التأثير و ليس دلالية فقط تعتمد الفكرة و المعنى .

في هذه المجموعة نجد تجليات نموذجية للكتابة الفسيفسائية بشكليها الداخلي و الخارجي. ففي قصيدة " الحرب عند رمق الثلج " نجد ان النص يتقسّم الى اربعة مقاطع كتابية؛ معدل طول كل مقطع بين سبعة الى ثمانية اسط مشطّرة؛ كل سطر يتراوح طوله بين ثلاث الى اربع كلمات. و نجد ان كل مقطع (او كتلة) من المقاطع هو في واقعه مرآة تحاكي و تناغم المقاطع الاخرى و ان كانت الصورة مختلفة و الوحدات التكوينية مختلفة ففي المقطع رقم (1) يقول المؤلف (الحرب صديقتي العاهرة \هي العطش الوحيد الذي لا مقاس له\كل نفس ذائقة النوم في سلالم العصيان\ الحرب تنجب بافراط متسع \ تترجل نحو الذنوب الساطعة ببياض افواههم\ الحرب قزم اصلع \ كلما يأكل يزداد كرشه) هنا نجد فسيفسائية داخلية واضحة حيث ذات الفكرة تتجلى في ثلاث صورة مختلفة ؛ الاولى (هي العطس الذي لا مقاس له) و الثنية (الحرب تنجب بافراط) و الثالثة (كلما يأكل يزداد كرشه). نحن نلاحظ و بوضوح الضغط الذي تمارسه الفكرة على المؤلف و دعوتها له الى مزيد من التجلي حتى انها تتشكل بصور مختلفة اي بمعادلات تعبيرية مختلفة. ان هذه المعادلات التعبيرية السطحية تنبع و تحكي و تقصد عاملا تعبيريا عميقا واحدا كما هو واضح. في المقطع (4) يقول الشاعر (بعد موت حرب قديمة \ ساصطحب الخوف\ فهناك \ خدود سيتشوه لحمها امامي \ و الارض غير المطمئنة بخطوتها \ تعلن حدادها على فقرها \ و المطر ببدلته العتيقة يتكور هنا\ لا عليكم فالفكرة كلها \ اني ساترجم معركة ذلك النهر في تلك البركة).

ان في هذا النص عبارة مهمة للغاية وهي عبارة (لا عليكم فالفكرة كلها) وهي تشير الى التجلي اللاوعي للفكرة في النص و تظهر حقيقة الغايات الفكرية و انعزالها و انفصالها عن المؤلف و النص و انها تسعى بنفسها للتجسد، و من جهة اخرى هذه العبارة تكشف عن الطبيعة الفسيفسائية للنص و ان الفكرة – او العامل التعبيري- يحاول ان يتجلى و يتمظهر

باكثر من صورة اي باكثر من معادل تعبيري. و من الواضح ان العبارات موغلة في التعبيرية حد التجريد و ان القراءة الجمالية هنا شعورية حيث الزخم الشعوري المتناغم و المتقارب بين وحدات تعبيرية مثل (حرب قديمة \ المطر ببدلته العتيقة) و المجال الشعوري (خدود سيتشوه لحمها امامي\ الارض – تعلن حدادها على فقرها\ المطر– يتكور).

و نلاحظ ان عوامل التناغم و التحاكي بين المقطعين تظهر في جانبين توصيلي في رسالة الدمار و المأساة و الويلات التي تخلفها الحرب و تجريدية في القاموس اللفظي المليء بالالفاظ التي تقع في مجال الخواء و العدم و العجز. وهذ كله من الفسيفسائية الداخلية. و نجد فسيفسائية خارجية واضحة ومحاكاة و مرآتية واضحة بين نص عنوانه " متى يكون الموت هامشا؟" الذي عنونة المجموعة به و نص اخر عنوانه " متى احمل صراطي المستقيم؟" بل و باقي نصوص المجموعة فان قاموسها الدلالي و الشعوري؛ و بوحها التوصيلي و الرمزي تتجه نحو مجالات فكرية و معنوية موحدة مليئة بالاعتراض و التساؤل و الخواء.

ان الشاعر و رغم تعبيريته العالية و رمزيته المحلقة الا انه استطاع ان يوصل رسالة و قضية بمعادلات تعبيرية توصيلية و تجريدية تحكي و تقصد عوامل تعبيرية موحدة، و بهذا النظام الكتابي حقق النص الكتابة الفسيفسائية و كانت العبارات و الكتل النصية مرايا لبعضها .

الشعر مرآة

الشعر مرآة و النص مركبته لذلك فالنص الشعري في جوهره مرآة كبيرة. و حينما نستخدم النثر في كتابة الشعر فهذه مرآة أخرى و حينما نسرد الغنائية فهذه مرآة أضافية. لهذا فالشعر النثري هو نظام معقد من المرايا و في كل لحظة شعرية منه هناك مرآة. كتاب " فسيفساء ملونة" لانور غني هو غنائية سردية حيث البنية السطحية السردية مع بنية عميق غنائية.

كل شيء يحاول ان يظهر باكبر حالة تجلّ و الشعر كباقي الاشياء يحاو ان يظهر باكبر تجلّ. الحرية مهمة لاجل الشعر و تجليه الكامل و لذلك فالشعر النثري هو مرآة لمجد الشعر. الرسالة أيضا تحاول ان تكون بوجود كامل لذلك هي تضغط على المؤلف لتبرز في كل لحظة كتابية. أحيانا الرسالة تأخذ أشكالا مختلفة لتصل هذا الهدف. في الكتابة الفسيفسائية الرسالة تظهر بأثواب مختلفة، انها تكرر نفسها في نصوص مختلفة. النصوص في الكتابة الفسيفسائية هي

الالبسة، الاشكال و المظاهر لرسالة الكاتب. اذن الفسيفسائية هي نظام مرآتي أكثر تعقيدا في مرأتيته مما هو موجود في الشعر. " فسيفساء ملونة" بعبارة قصيرة هي كتابة مرآتية حيث كل شيء مرآة لكل شيء.

من جهة أسلوبية، في الكتابة الفسيفسائية هناك العنوان الرئيسي حيث تكون تحته القصائد و عناوين فرعية هي عناوين القصائد. و بينما العنوان الفرعي موضوعي في الاساس يعكس موضوع القصيدة فان العنوان الرئيسي يصف القصائد، الكتابة او الفكرة العميقة الموحدة. عدد القصائد تحت العنوان الرئيس يجب ان يكون أكثر من واحدة لتكون النظام المراتي، و يمكن ان تكون كثيرة جدا. في " فسيفساء ملونة" نجد ثلاث قصائد تحت كل عنوان رئيسي.

لماذا السرد التعبيري؟

السرد التعبيري نص شعري مكتوب بتعبيرية سردية، أي الرمزية الشعرية العميقة في نص نثري سردي بالجمل المتواصلة و الفقرات.

ان الكتابة التعبيرية تتميز بالرمزية الفردية الخاصة مما يجعلها متصفة بالتحليق و التعالي و الجفاف بالنسبة الى القارئ، و هذا امر يهدد القراء و ينذر بحصول قطيعة بين القارئ و النص ان لم تكن قد حصلت بفعل الحداثة و رؤيتها الناقصة.

ما تفعله التعبيرية السردية – و التي هي نص مابعد الحداثة- هو تمكين القارئ من تناول التحليق و تقريب التعالي و ترطيب الجفاف؛ بمعنى اخر ان النص التعبيري هنا يبقى محافظا على مستواه الايحائي الرمزي الا ان السردية تعمل على خلق ألفة بين القارئ و بينه لما تتميز به من سلاسة و ترابط و منطقية تجاورية و تعاونية. وبهذا تتحقق اللامنطقية المتشظية الشعرية في المنطقية المترابطة السردي، و هذا الاتحاد التضادي هو جوهر الشعر النثري.

ان السرد التعبيري بتعبيريته السردية يمثل اقوى حالات التجلي للشعر النثري الذي يسعى نحو اكبر قدر من النثروشعرية أي الشعر الكامل و النثر الكامل، و بهذه الميزة – أي تحقيق السرد التعبيري- للشعر الكامل في النثر الكامل يختلف و يتميز عن قصيدة النثر التي يطغى فيها السرد على الشعر أي انها نظام (الشعر الناقص في النثر الكامل) و يختلف عن القصيدة الحر (الشعر النثري الحر المشطر) الذي يطغى فيه الشعر على النثر أي انه نظام (الشعر الكامل في النثر الناقص).

ان هذا التجلي القوي للشعر النثري و للشعر و للنثر في نظام كتابي واحد اضافة الى تحقيقه الغايات الكتابية و الجمالية فانه بسلاسته و قربه يواكب العصر و يمثل النص الذي يريده القارئ المعاصر و يحبه و يمثل الوعي البشري المعاصر من حيث تركيبة العولمة و تقارب المعارف و

تداخلها. ان الغايات و الانجازات التي يحققها السرد التعبيري و الميزات الفنية و الجمالية و الفلسفية يجعلها تجرية فريدة و كبيرة.

القضية متجذرة في الابداع الانساني، و لقد بينا في كتابنا التعبير الادبي انّ الابداع الادبي متقوم بالفنية والرسالية و التي تتسع باتساع التجربة الانسانية، فقد تكون رسالية أدبية او اجتماعية. و الشعور بالانتماء و تجلي ذلك في فكر الكاتب و أدبه من مظاهر الرسالية الأدبية. وعامر الساعدي شاعر معروف بتبنيه القضية الوطنية و انصهاره التام فيها و في الرسالة الأدبية، بل يمكننا القول انه لو عمل انطولوجيا للأدب الانتمائي و الرسالي فان عامر الساعدي سيكون من الممثلين الحقيقيين لها.

هنا في هذه المقالة سنتناول المظاهر النصية للرسالية الأدبية و تجليات أدب القضية في كتابات عامر الساعدي في مجموعته " الخامسة جوعا" و التي عنوانها ينبئ عن الرسالية و تبني القضية فيها. و بخلاف ما هو معهود من التناولات الثيمية التي تكون الدلالة اللغوية محورا لها فاننا و بمنهجنا " النقد الاسلوبي الكمي" سنعمد الى تبيّن تلك التجليات و العناصر الموضوعية " الثيمية" في النص باعتماد " الدلالة الجمالية" بدل " الدلالة اللغوية" و نعتمد " التحليل الجمالي" بدل " التحليل اللغوي" حيث انه اضافة الى كفاءة النقد الكمي في الكشف عن جميع المظاهر الابداعية و الانسانية في الكتابة فان الكتابة الأدبية في جوهرها هو نظام شعور محمول بالكلمات. و هذا الفهم مهم جدا كمدخل الى تجنب الوقوع في فخ البحث الدلالي اللغوي و جرّ النص الادبي و الكتابة الأدبية الى الممارسة اللغوية، لأن الادب ليس ممارسة لغوية و انما هو ممارسة جمالية مادتها اللغة، و تداخل العناصر و مواد الاشتغال أدى الى خلط كبير بين " الاشتغال الجمالي على اللغة " و بين " الاشتغال اللغوي عليها" و هذا يكشف عن الخلل و القصور في الابحاث اللغوية و المناهج اللغوية في تناول الأدب.

من أهم أدوات التحليل الجمالي في النقد الكمي هو نظام " التجلي الجمالي" حيث أن لكل وجود جمالي نظام مناسب للتجلي، ليس مجانيا و لا اعتباطيا؛ وهذا بخلاف الفهم الحداثوي – اي عصر الحداثة– الذي يدعو الى المجانية و الهذيانية. كما أن هذا التجلي يسعى لأن يكون في أقصى درجاته و لا يترك مساحة صغيرة الا و يستغلها لأجل أكبر قدر من الظهور. هذه

الظاهرة بمكن ان نسميها بقانون " ربح الكلفة" و هو قانون عام يشمل الكتابة والذي يعني اكبر قدر من الربح باقل مقدار من الجهد، و في الكتابة تسعى الكيانات الماورائية من مؤلف و فكرة و نص الى التجلي في عملية الكتابة باكبر قدر من الظهور مع ثبوت الوحدة الكتابية المستعملة. وهذا الفهم يعني ان الكيانات الماورائية هي دوما في اقوى حالة ظهور ممكنة و في اشد حالات الحضور التي تستطيعها؛ و هذا الفهم يبطل و بوضوح فرضية " المسكوت عنه" و فرضية " الغياب" في النص؛ بل في الواقع انّ النص يقول أكثر مما يتحمل و الغايات الماورائية كلها حاضرة بحالات تستغل الطاقات التعبيرية للغة.

ان تجلي أدب القضية و الرسالية الأدبية عموما يمكن بحثه من جهتين؛ الأولى الرسالية الاجتماعية و الثانية الرسالية الفنية، و نعني بالاولى مدى تمثل الكتابة لقضية الامة و الشعب و الانتماء عموما و نعني بالرسالية الفنية مدى تمثل الكتابة للمعاصرة و التجديد في الابداع. و هنا سنركز على الجهة الاولى.

ان التجلي الجمالي للكيانات الثيمية الموضوعية يمكن تتبعه بعناصر نصية كثيرة جدا قد تصل الى أربعين عنصرا كتابيا قد استوفينا الحديث عن اطرها النظرية و التطبيقية في كتابنا التعبير الأدبي باجزائه الخمسة الا اننا هنا سنقتصر على عنصرين وهما " التعبيرية القاموسية " و " التعبيرية الأسنادية" و نعني بالتعبيرية القاموسية هو المزاج و المجال المعنوي للمفردت اي الكلمات بما هي مستقلة من دون ملاحظتها في الجمل. و نعني بالتعبيرية الاسنادية هو ما يحققه الاسناد البسيط اي بين كلمتين من بعد تعبيري. و من الملاحظ ان كل من هذين العنصرين لا علاقة لهما بالبحث اللغوي المتقوم بالقول و الاستفادة الجملية، حيث اننا لم نصل الى مستوى الجمل اصلا؛ فالقضية سالبة بانتفاء موضوعها و هو برهان أكيد على عدم اعتمادنا البحث اللغوي هنا و ان كانت مادة البحث و مادة الاشتغالات هي المعاني و التركيب اللفظي اي اللغة.

التعبيرية القاموسية

ان لكل كلمة بما هي لفظ ذات معنى مستقل خارج الجمل؛ لها طيف من التأثيرات و الاستحضارات و الانثيالات التي تصاحبها في نفس كل انسان؛ كما ان النسبية هنا واضحة و الفردية هنا واضحة بل و الزمنية ايضا واضحة، فالكلمة الواحدة — و التي تعني شيئا واحدا من حيث الدلالة اللغوية– تثير مشاعر و احاسيس و انفعالات و ذكريات و تراكمات و انثيالات مختلفة عند اناس مختلفين، وهذا ما نسميه " الثقل الشعوري" في قبال الثقل المعنوي. بل ان نفس الكلمة قد يتغير ثقلها الشعوري بتغير الزمن، فما تثيره الكلمة من شعور في نفس الشخص الان قد يختلف عما كان يشعر به قبل سنة او بعد سنة و ذلك بفعل الاحادث و التأريخ. و هنا يختلف الثقل الشعوري للكلمات عن ثفلها المعنوي بان الثقل المعنوي مستقر و ميت تقريبا بينما الثقل الشعوري متحرك و متبدل و حي دائما. و الأدب ليس تعاملا مع الثقل المعنوي مطلقا و انما هو أداة و وسيلة لأجل احضار الثقل الشعوري. فالادب هو احداث دلالة جمالية على اللغة من خلال النظام التعبيري للثقل الشعوري و الطاقات التأثيرية للمعنى و الكُتاب صنفان احدهما يهتم و يركز على الدلالة الجمالية " الثقل الشعوري" الفردي الخاص به هو و الآخر يهتم و يركز على الدلالة الجمالية و الثقل الشعوري لدى الاخرين؛ و كلما كلمات اتسعت الدائرة اتسع الانتماء حتى تشمل الامة او الانسانية وعامر الساعدي من الصنف الثاني الذي تجده يراقب و يراعي و يهتم بالاثر العام و النوعي و الشعبي و الوطني و الانساني للفعل و الكتابة و الأدب.

التعبيرية الاسنادية

ان الأدب في جوهره نظام دقيق جدا للمشاعر و تبرز قدرة الكاتب من خلال تحكمه في الكمية الشعورية التي يريد احضارها في النص؛ و بالطبع فان الالتفات القصدي للقارئ او الاهمال القصدي للاستعداد العام هو جزء من هذه القدرة فالكاتب التعبيري الرمزي —كالتعبيريين

الالمان- يكتب برمزية عالية وهي من مميزات كتابات الحداثة التي انتهى عصرها بينما الكاتب التعبيري الواقعي –كالتعبيرين الامريكان- فانه يكتب برمزية قريبة من الناس؛ و عامر الساعدي شاعر وطني يعتمد التعبيرية الواقعية القريبة و الموضوعات الجماهيرية الملحة وهي الميزة المهمة لكتابات ما بعد الحداثة و زمن العولمة و المعلومة الواضحة .

و من المعلوم ان نظام التأثير الشعوري في الكتابة يعتمد على اجزاء او وحدات تكوينية في النص و لقد تكلمنا عن المفردات، و العنصر الاخر هو الاسنادات و هناك ايضا الجمل و الفقرات و النص و النصوص و الكتب و العصور . و هنا سنتحدث عن الاسنادات؛ اي نظام العلاقة بين كلمتين. و تبرز التعبيرية هنا في طبيعة ذلك النظام و درجة الالفة او عدمها و الانزياح في الاستعمال و الاشتغال على احضار تأثيرات شعورية معينة و درجة تلك الشعوريات و طبيعة استمراها او تموجها. و يمكن من خلال الاسنادات – بعد تخليصها من البعد التوصيلي المعنوي- يمكن ادراك الانظمة التعبيرية المقصودة بالكلمات و التي تحقق اثرا واعيا و غير واع لدى القارئ. و كلما كانت الألفة بين الكلمات المسندة قليلة كانت السرع الشعورية اكبر و اتجهت الكتابة نحو التجريد و كلما كانت بالعكس كانت اللغة توصيلية مباشرة. ان كتابات عامر الساعدي تعتمد البوح الأقصى وسط نظام أسنادي تعبيرية قريب يستحضر الابعاد الشعورية المناسبة التي تحقق اثرا نوعيا عاما اي وساعا لدى القارئ.

نماذج تطبيقية

بعد ان بينا بمقدمة مختصرة الاطر النظرية العامة للتجليات الجمالية لأدب القضية و العناصر النصية من " التعبيرية القاموسية" و " التعبيرية الاسنادية" سنحاول هنا تتبع نصوص " الخامسة جوعا" و بعملية استقرائية واضحة و دقيقة بعيدة عن التكلف و الادعاء لاجل تحقيق مطالب النقد الكمي؛ و الذي لا يكتفي فقط بالاشارة الى وجود العنصر الجمالي في النص و انما يعمل

على بيان درجة تجليه بالاستقراء. و ان النقد الكمي باعتماده الاستقراء و التجريبية فانه يسلك مسالك العلوم الدقيقة و يبتعد عن حالات التحيز و الادعاء.

قد اشرنا الى ان عنوان المجموعة " الخامسة جوعا" بنفسه يمثل نموذجا واضجا لأدب القضية، و من حيث التعبيرية القاموسية فان للمعاني مجالات تصطف فيها المعاني المتقاربة و تحقق كتلا متقاربة في ابعادها الشعورية و المعنوية اسمينا تلك التكتلات بـ (المجلات المعنوية و كلمة " جوع " تنتمي صريحا الى مجال القضية و الانتماء و الهم العام و الشعور الوطني و الانساني و كلمة " الخامسة " من حيث الدلالات و الانثيالات و تدخّل الوقت و الانتظار في الحياة و التكرار فانه برمزيته ايضا يتدخل و يقترب من مجال " القضية المعنوي."

و تتجلى القضية ايضا في الاهداء حيث يقول المؤلف " الإهداء ؛ إلى أصدقائي الجياع ؛ إلى من لمْ يصله الخبز، أقول : لمْ أكن يوما جيفارا .. أو أملك سلاحا كي أحارب البرجوازية لكني مجرد كاتب يعيش تخمة البساطة لكي أكتب معاناة تلك الافواه التي تبحث عن الخبز .. الخبز وما أعنيه (الحرية) تأكدوا بأنني مواطن عراقي أحمل رسالة الجوع كي ألقيها على مسامع الطغاة الذين سلبوا خبز بلادي. " و نحن لا نحتاج الى كلام لبيان القاموس اللغوي الذي تتجلى فيه القضية و الانتماء. و في الواقع هذا الشكل من الأدب و الذي يهتم بالمهمشين و المعدمين و المسحوقين هو " أدب الهامش" الذي ظهر في بداية السبعينيات في القران الماضي في امريكا اللاتينية.

و بكشاف استقرائي للعنوانين فاننا نجد القضية تتجلى بتعبيرية قاموسية قاهرة حيث نلاحظ ان الغالبية العظمى من العناونين تقع في مجال الجوع و الحرمات و الضياع و الموت:

)قهوة لروح غائب ، مدن ينقصها الخبز \ حسناء \ بقايا ضوء \ شِفاهٌ تَدعي الضحكَ \ لوحة مضطربة \ موتى بأجنحة الخريف \الفيلسوف \الحرب \ الطقس \ تقول أبنة المدينة

\ خارج الضوء \ مدينة الجوع \ مُدُنٌ تَبيعُ التَوابيت \ خطايا \ شجرةٌ ضائِعة \ جلباب الجُوع \ احساس بالقلق \ حقولٌ شاحبة \ بُطُونٌ مُكبَلة \ أفواهٌ بِثوبِ الحِداد \ رسالة الى نفسي \ما زلت حيا \ رِثاءٌ لحيٍّ \ طقوس لحم ميت \ خطى \صاحب الجلالة (الجوع) \خرساء بثوب أحمر \يقول أبي \ حزن الخبز \ خبز برائحة الدخان \ أسئلة كثيرة \ اليأس بجمجمة ميت \ نشوى مُرتبِكة \ نعيّ السماء \ بكائية لحزن تجريدي \ الخبز نعش الحرية \ سيناريو بالهواء الطلق \ عالم مضحك \ تركيبات \ أجراس الموت \ أمنيات الجياع \ مَاذا لَو \ أمنيات معتمة \ أعشاشُ العصافير \ دموع العتمة \ لون الجوع \ أُماهُ مَاذا بعد \ الحرية \ شِفاهٌ تَدعي الضحكَ \ عاهر الادب! \ الى صديقي (قيس) \ أمي (....

كما ان التعبيرية الاسنادية قد تجلى فيها عنصري القرب و المواكبة اي انها تحقق الرسالية الادبية

))قهوة لروح غائب ، مدن ينقصها الخبز \ بقايا ضوء \ شِفاهٌ تَدعي الضحكَ \ لوحة مضطربة \ موتى بأجنحة الخريف \ تقول أبنة المدينة \ خارج الضوء \ مدينة الجوع \ مُدُنٌ تَبيعُ التَوابيت \ شجرةٌ ضائِعة \ جلباب الجُوع \ احساس بالقلق \ حقولٌ شاحبة \ بُطُونٌ مُكبَلة \ أفواهٌ بِثوبِ الحِداد \ رسالة الى نفسي \ما زلت حيا \ رِثاءٌ لحيٍّ \ طقوس لحم ميت \ خطى \صاحب الجلالة (الجوع) \خرساء بثوب أحمر \يقول أبي \ حزن الخبز \ خبز برائحة الدخان \ أسئلة كثيرة \ اليأس بجمجمة ميت \ نشوى مُرتبِكة \ نعيّ السماء \ بكائية لحزن تجريدي \ الخبز نعش الحرية \ سيناريو بالهواء الطلق \ عالم مضحك \ أجراس الموت \ أمنيات الجياع \ مَاذا لَو \ أمنيات معتمة \ أعشاشُ العصافير \ دموع العتمة \ لون الجوع \ أُماهُ مَاذا بعد \ الحرية \ شِفاهٌ تَدعي الضحكَ \ عاهر الادب! \ الى صديقي (قيس) \ أمي....) فنلاحظ ان الاسنادات ايضا سعت و بقوة نحو المجال المعنوي التركيبي – في قبال المجال المعنوي المفرداتي – لترسيخ القضية و الاشارة دوما الى محور الرسالة الاجتماعية و الانسانية.

ان نصوص المجموعة برمتها تحقق ادب القضية و تحاول ان تبعث الرسالة المركزية مما يحقق التجلى الاقوى للفكرة و شكل من اشكال الكتابة الفسيفسائية التي تكون النصوص فيها مرايا متقابلة لفكرة و قضية واحدة و كنموذج للأدب القضية المتجلي بالقاموس التعبيري و الاسناد التعبيري سنتناول قصيدة " مدن ينقصها الخبز " حيث نجد ما يلي من المفردات المركزية — و نعني بالمركزية اي التي ابتنيت عليها رسالة الجملة و تقومت بها:

)أقدام \ أخوتي \ الخبز \ الارصفة \ التجول \تضحك \ فك \متوحش\ بالحزن \ \ بخبز \ أفواههم \ المنسية \ ببطون \ الجوع \كفر \المشانق \ البطون\ مكبلة \بوحشة \ الصمت \الصارخ جلاد \ السياط \ أصرخ \ المثقوبة \عاهرة \مرصوفة \ البرجوازي \ ضحكته \ بسذاجة \ أخوتي \ انتظارهم \ جثمان \ الجوع \ الحمقاء \ ببؤس \ السواد \الكاذب \ عري. (

ربما لا نحتاج الى كلام للحديث عن اللون السوداوي و المأساوي الذي صيغت به هذه المفردات النص وهذا ما نسميه " التلوين القاموسي" وهو شكل من اشكال التجريد حيث بالمفردات فقط يستطيع القارئ ان يصل الى رسالة النص، و لو انا الان قدمنا هذا البيان الذي بين قوسين بهذه الحزمة من المفردات فان كل من يقرأها سيصل الى الرسالة المرادة منها وهذا دلالة على قوة القوة التعبيرية للنص .

واما التعبيرية الاسنادية فانا نلاحظ الاسنادات التالية و التي هي ايضا تلوين تعبيري اخر

)لن غفر للشوارع \ رفضت أقدام أخوتي \ بحثا عن الخبز بين الارصفة \ تمنع التجول \ مثل فك متوحش\ يبتلع ابتسامتهم \ المخلدة بالحزن \ أخوتي توسدوا \ أذرع الارصفة \ ليحلموا بخبز \ أفواههم المنسية \ سلالة الجوع \كفر المشانق على البطون \ مكبلة بوحشة \الصمت العميق الصارخ \ اسطورة السياط \ الأذن المثقوبة \ بعاصفة عاهرة \تصطاد

لساني \ بثرثرة مرصوفة \ ثغر البرجوازي \ طال انتظارهم \ جثمان المدينة الحمقاء \ السواد الكاذب \ عري الفراشات.(

و ايضا هنا الاسنادات تحمل الرسالة و القضية بتعبيرية واقعية قريبة مع وضوح و لفة اسنادية بينة وهذا يجعل هذا النص يقع في خانة التعبيرية السردية . لقد نجح عامر الساعدي هنا بتحقيق قاموس نصي تعبيري عالي الكفاءة و اسنادات تعبيرية جلية و ذات رسالة واضحة. فكانت الفكرة متجلية هنا بنصوص عذبة تعتمد التعبيرية السردية و التوظيفات التعبيرية القريبة.

تجليات الدلالات العاطفية في " الصبّار يمشي حافياً؛ دراسة كمية.

تمهيد

"الصبّار يمشي حافيا" مجموعة نصوص ابداعية للشاعر العراقي حميد الساعدي. و لقد بات واضحا ان الكتابة الأدبية تنقسم الى قسمين كتابة ابداعية هي الاجناس و كتابة تحليلية وهي النقد و لقد بآت جميع محاولات اقحام الكتابة التحليلية النقدية في خانة الكتابة الابداعية بالفشل، و الآن أصبح الاتجاه قويا في جعل الكتابة التحليلية الادبية تظهر بشكل ابحاث و دراسات علمية متطلعة الى بلوغ " علم الأدب" و " علم النقد". و اننا هنا نستعمل كلمة نقد مجاراة للسائد و الا فاننا نعتقد ان النقد و عصر النقد و الناقد قد انتهى و حلت الان " النظرية الادبية" و " التحليل الأدبي" محل النقد الأدبي.

هنا في هذه الاطلالة على نصوص " الصبّار يمشي حافيا سنعتمد منهج التحليل الكمّي في تحليل النص الأدبي، وهو منهج اعتمدناه منذ سنوات و وجدنا كفاءة عالية له في بلوغ و تشخيص المواطن الادبية و الجمالية و الفنية و الانسانية في الاعمال الأدبية. و المنهج الكمّيّ هو المدخل الحقيقي نحو " علم الأدب" حيث انه يتناول و يبحث في مفاهيم واضحة و دقيقة جدا بادوات و طرق واضحة جدا و تجريبية على مادة واضحة معتمدا المسح الاستقرائي للعنصر موضوع البحث.

الدراسة الكميّة تستوعب جميع اشكال الابداع الانساني من اداب و فنون و غيرها لان مفاهيمها و ادواتها واسعة و عامة تتسع لتلك المجالات، و هي دوما تبحث في ثلاث جهات الاولى ظهور

و تحقق العنصر موضوع البحث في مادة البحث و الثانية في قوة و تجلي ذلك العنصر فيه، حيث ان معظم العناصر الفنية تتحقق بنسب متفاوتة في الابداعات الانسانية الا ان المهم هو درجة تجلي العنصر المعين في العمل المعين. و الثالث ما ينتج عن ذلك العنصر من انظمة جمالية اخرى. هنا سنعمد الى دراسة كمية لتجلي عنصر " الدلالة العاطفية" في مجموعة "الصبار يمشي حافيا" و الذي يشير المسح العام للنصوص انها تقع في الكتابة الشعرية النثرية الافقية؛ اي انها قصائد مكتوبة بالنثر و متجنبة التشطير الذي تتصف به القصيدة الحرة (الشعر النثري الحر) و من المجموعة نصوص تتصف بالسردية مما يحقق القصيدة السردية التعبيرية. و من خلال ابحاثنا السابقة في كتابنا " التعبير الادبي" فان نظرية الشعر النثري استقرت الان على ثلاثة اشكال :

الاول: القصيدة الحرة وهي شعر نثري حر مشطر و مكتوب بشكل عمودي محاكيا بذلك الشعر الموزون المقفى او شعر التفعيلة.

الثاني: قصيدة النثر وهي شعر نثر مكتوب بشكل افقي و لا يعتمد التشطير اي ان شكله يظهر بشكل القصة و المقالة وهي اما ان تجنح الى الغنائية كما في اكثر كتابات حميد الساعدي او تجنح الى السرد كما في قصيدة النثر الامريكية المعاصرة.

الثالث: قصيدة السرد التعبيري وهي شعر نثري افقي يعتمد سرد الوحدات الشعرية فهو يقع وسطا بين الغنائية النثرية و السردية الشعرية لقصيدة النثر، و مع ان التمييز دقيق بين قصيدة النثر السردية و قصيدة السرد التعبيري، الا ان الممارس و المتابع للسرد التعبيري يمكنه التمييز بين الشكلين.و الفارق الجمالي المهم بين قصيدة النثر السردية و قصيدة السرد التعبيري هو التوهج حيث ان السرد التعبيري يعتمد التعبيرية كاساس و يسرد تلك الوحدات التعبيرية . و من أهم عوامل التوهج للمفردات هو الدلالات العاطفية حيث ان للمفردة او اللفظ عموما دلالتان لغويتان الاولى معنوية وهي المعروفة و التي تبحث عادة و الثاني دلالة عاطفية هي اساس

التاثيرية الجمالية، ايي هي ركن جمالية الأدب الا انها لا تبحث و ربما هذا المقال هو أول مقال يتطرق الى " الدلالة العاطفية" كجزء من الدلالة اللغوي و كمقابل للدلالة المعنوي. و أهم ما في هذا التوجه أعتبار الدلالة العاطفية جزء من الدلالة اللغوية وهذا تطور في فهم اللغة و ادخال الجانب العاطفي كجزء اصيل و مقوم للغة و ليس امرا خارجيا كما هو معمول به عادة.

حميد الساعدي معروف بقوة عاطفته الكتابة، و نصوصه نماذج متكاملة للبوح العاطفي، و نحن هنا لا نقصد الرومانسية باية حال و انما نقصد توهج العاطفة و قوة حضورها في النص و بشكل اشكالها حتى السوداوية و الكئيبة و حتى ما يتناول و يتفاعل مع الهم الوجودي و الانساني وهي الميزة المهمة للدلالات العاطفية لحميد الساعدي.

و ضمن منهج التحليل الكمّي للظاهرة الجمالية فاننا سنتبع ثلاث خطوات الاولى بيان ملامح الدلالة العاطفية و تحققها في كتابات حميد سعيد و الثانية قوة و تجلي تلك الدلالات و الثالثة ما ينتج و يترتب على الدلالات العاطفية من انظمة جمالية

الجهة الاولى : مظاهر الدلالة العاطفية في مجموعة " الصبار يمشي حافيا."

الدلالة العاطفية قد تكون تارة من خصائص المفردات (الكلمات) و اخرى من خصائص التراكيب اللغوية (الاسنادات و الجمل) و في الواقع الدلالة العاطفية للمفردة لها وجودان الاول بما هي مستقلة و موجودة كحزين في الوعي و الثانية بما هي مستعملة و واقعة في النص حيث ان السياق يضفي عليها دلالات عاطفية اضافية. و الدلالة العاطفية هي استحضار مقصود لالفاظ او تراكيب توجب التاثر العاطفي السلبي او الايجابي، حيث ان الكلام تارة يتجه نحو التعادل العاطفي و لا يريد الا ان يوصل الافكار وهذا هو الغالب على الكتابات و المخاطبات الا انه تارة يتجه نحو ترسيخ و ايصال الرسالة العاطفية وهذا هو جوهر تجريد اللغة في الادب حتى يطغى البوح العاطفي كما في الكتابة التعبيرية و لا ترى سوى مشاعر و عواطف مبثوثة في النص.

و من خلال كلمات العنوان (الصبار \ يمشي\ حافيا) يمكننا توقع المجال العاطفي – وهو المجال اللغوي المقابل للمجال المعنوي حيث في اللغة مجالات عاطفية كما ان هناك مجالات معنوية– اقول يمكننا ان نتصور المجالات العاطفية التي ستكون هذه المجموعة مشحونة بها. كما ان عناوين المجموعة مشحونة بالفاظ الهم و الحزن و القهر (الرماد\ الخديعة\ المقبرة \ الهواجس\ فوضى \ جراد\ الجراح \ العتمة) و نحوها من الفاظ الحزن و الاسى ، و يمكننا ان نقول بكلمة واحدة ان مجموعة " الصبار يمشي حافيا هي مجموعة الحزن و الاسى. و لا نريد ان نتكلم عن القصائد التي موضوعها الحزن و الالم و كيف انها مشحونة بالفاظ الحزن و الاسى و التساؤلات و انما نريد ان نتحدث عن قصيدة يتحدث فيها الشاعر مع مثال جمالي بطريقة غزلية الا انه يعجن ذلك الاعجاب و التغزل بالحزن و الالم و التساؤلات ففي قصيدة " يتحد الطين" التي مطلعها:

"عن خرائطِ جسدكِ يتحدثُ الطينُ، كيفَ استجابتْ رؤاه لتشكيلِ هذا الهلام، يطيلُ التَفَكُّرُ، يُلقي علينا هواء التَّمَنّي".

لكن بعد هذا التغزل و الاعجاب سرعان ما يدخل الشاعر في طوفان الاغتراب و الالم فتحضر الفاظها بقوة مثل " نُعَلّلُ \التشظي\ أوهام \الهجوع(.

وهكذا تجد ان قصائد المجموعة مشحونة بالفاظ الالم و الحسرة و اللوعة و كثير ما تحضر بالتنصيص اي تذكر تلك الالفاظ بنفسها و ليس بما يقاربها او يشترك او ينتمي الى مجالها وهذ من قوة التجلي كما سنبين لاحقا.

و اما على مستوى الاسنادات فان التلوين العاطفي للاسنادات و التراكيب اللفظية مما يجيده حميد الساعدي و لديه قدرة هامسة و نافذة في اثارة العاطفة في المتلقي بتراكيبه اللفظية. و الدلالة العاطفية في الاسنادات و التراكيب احيانا ترتكز على الثقل العاطفي لمفرداتها و لكن احيانا و بفعل السياق او تجربة المؤلف تتفجر طاقات و دلالات عاطفية بفعل النص زائدة عن

الدلالة العاطفية المفرداتية وهذا ما نسميه " الدلات العاطفية السياقية" اي التي يصنعها السياق.
و من الاول – اي الدلالات العاطفية التركيبة المرجعية مثلا ما نجده في قصيدة تراتيل:

"تراتيلٌ حزينة \ يسكنها الفراغ \يعيش وحشة الدروب\ الحلم المجهض \ فقراء وطني \ الوجع الطافح.(

نلاحظ هنا في هذا الاسنادات كيف ان الشاعر عمد الى احضار كل ما يستطيع من زخم عاطفي لاجل ايصال رسالته و يمكننا و بسهولة تخمين بل لمس رسالة النص من خلال تلك التراكيب وحدها وهذه هي " التعبيرية القاموسية."

و اما امثلة الشكل الثاني - اي الدلالات العاطفية السياقية فاننا نجدها في القصيدة نفسها:

"في غرفتي التي يسكنها الفراغ \ أنا ربيب الحزن \بغرفةٍ ومكتبةٍ وعزلةٍ لها من القداسة ما أشتهي \ بألوانٍ من حبرٍ يسمو فوق الوجع الطافح \ أُعلنُ للريحِ عن المدفون بنفسي (

ان ما يفعله التلوين السياقي للكلمات هو انه اما ان يخرج المفردات المتعادلة عاطفيا الى اتجاه عاطفي شديد او انه يقلب الزخم و المرجعية العاطفية. فكلمة (غرفة) هي من الالفاظ المتعادلة عاطفيا اي يمكن استعملها في الايجاب و السلب في السرور و الحزن الان ان السياق هنا ادخلها في خانة العاطفة الحزينة و الكئيبة. و كذا كلمتي (انا و ربيب) فهما من المتعادلات العاطفية الا ان السياق لونهما بلون الحزن. و اقوى تلوين عاطفي الذي قلب المجال العاطفي للكلمة هو في كلمة " القداسة" فانها مرتبط في الذهن و الذاكرة بمجال الزهو و الانشراح الا ان الشاعر هنا لونها لون الكآبة و الحزن و كذلك كلمات (ألوانٍ \ حبرٍ \ يسمو \ أُعلنُ \ للريحِ) فانها من الفاظ الانشراح و السرور الا ان الشاعر قلبها الى الفاظ حزن و كآبة و غم. لقد نجح الشاعر هنا في ابراز مقدرة و تجربة على خلق و ابداع الطاقة العاطفية و بثها في المفردات.

الجهة الثانية : قوة تجلي الدلالات العاطفية في "الصبار يمشي حافيا."

قوة التجلي تتحقق بعنصرين يكون التناسب معهما طرديا اي كلما قوي و كبر حضورهما قوي التجلي الا وهما تكرار الحضور اي عدد مرات ظهور العنصر المعين و الثاني وضوحه و جلاءه. وهنا لاجل استخراج معدل الحضور او وضوحه لا بد من معرفة حجم النص بما فيه من كلمات و اسنادات و جمل و كمثال على ذلك في قصيدة " الصبار يمشي حافيا" نجد الحقائق التالية.

"قديمٌ أنا\تغمرني أشواكي\ أقلّ من الجفاف كان ذبولي\عَيِيّتُ عن فهم صيرورتي\أتلمسُ هذا الفارق بيني وبين المياه الغزيزة\أتوحدُ بالنسغ الصاعد في أوردة اليتم \ كم كنتُ يتيماً يا نفسي\وأنا أتطلعُ لحفاةٍ مثلي\ يغمرهم هذا الرمل وهذا الوخز.\ لا أعبأ بالأشجار وكيف تقف عند انهيارات العالم\ أبصرُ بعض خبايا من حولي\ وأفَتّشُ عن نبتٍ يغفو بدجى الأوراد\ أُكَلّمُ حرف الصاد كمن يتناغى واللّهفة\مازلتُ عنيداً أحملُ عطشي\ والدمعُ يجِفُّ يَجِفُ،\وتنهمر الأشواك على جسدي "(

نجد ان عدد الاسنادات هو (16) الا ان الاسنادات المنتمية الى مجال الالم و الحزن يبلغ العشرين، وهذا يعني ان معدل حضور معاني الحزن يتجاوز المئة بالمئة اي ان النص حمل بعاطفة اكثر مما يتحمله و هذا من البوح الاقصى و من تفجير طاقات اللغة كما ان الالفظ كانت شديدة الوضوح في بيان المجال الحزني، وبهذا يكون تجلي مجال الحزن و الاسى في هذا النص قويا جدا و مع اننا نستطيع بحث ذلك كله بالمعادات و الارقام الا اننا سنتركه الى مناسبات اخرى.

الجهة الثالثة: الانظمة الجمالية التي تنتج عن الدلالة العاطفية

ان اهم ما ينتج عن التجلي القوي للدلالات العاطفية نظامان تعبيريان مهمان الاول " التعبيرية القاموسية" و قد اشرنا اليه و كيف انه يوصل الرسالة قبل الفادة و المعاني الجملية و الثاني هو

" التعبيرية العاطفية" و التي هي المقوم الاساسي للتعبيرية الغنائية و شعرية النص ، و بهذا فان النص يحقق النثروشعرية و قصيدة النثر بتجل واضح وقوي، هذا اضافة الى تفجير طاقات اللغة و ايصال الرسالة بتعبيرية عاطفية جميلة.

ان هذه الدراسة الكمية على مجموعة " الصبار يمشي حافيا" تكشف بوضوح ان العملية الابداعية الادبية تعتمد التعبيرية العاطفة و ان الاشتغال على الدلالة العاطفية في ايصال الرسالة جوهري و اساسي للابداع و الجمال الادبي.

الاستعمال العاطفي للغة في مجموعة " ناي قلق"؛ دراسة كمّية

انّ بحثنا في الاستعمال العاطفي للغة في مجموعة "ناي قلق" للشاعر العراقي عدنان جمعة يقع في اربعة مواضع، مقدمة و طريقة البحث و النتائج ثم خاتمة هي خلاصة البحث.

المقدمة:

لا بد كمقدمة لهذه الدراسة الكميّة من بحث جهتين الاولى؛ مجموعة "ناي قلق" و شاعرها، و الثانية تعريف مفهومي بالاستعمال العاطفي للغة.

الجهة الاولى : مجموعة "ناي قلق" و شاعرها

عدنان جمعة شاعر عراقي معروفة برقة مقطوعاته الشعرية و تجربته الأدبية و يعدّ حاليا من أهم اعمدة الشعر في بغداد، و نحن هنا لسنا بصدد بيان اهميّة هذا الشاعر لأنه غني عن ذلك و انما نريد ان نشير ان هكذا تجربة شعرية يجب ان تكون محطة دراسة و تعلّم لكل أديب ومتذوق و هنا و لحقيقة البوح العاطفي الذي يلون كتابات عدنان جمعة فاننا سنعمد الى تتبع الاستعمالات العاطفية في مجموعته الجديدة "ناي قلق."

المجموعة تشتمل على (70) نصا من نصوص السرد التعبيري التي اعتمدت التعبيرية السردية حيث الوحدات الشعرية تسرد في نص شعري . تراوحت احجام النصوص من الحجم القصير الى المتوسط بين (60-100) كلمة، و لقد بلغ عدد الكلمات في المجموعة (5000) كلمة.

و لقد بات معروفا ان السرد التعبيري هو نص ادبي شعري نثري يقع بين قصيدة النثر الغنائية و قصيدة النثر السردية، فهو شعري نثري يعتمد سرد وحدات شعرية؛ فهو يفترق عن قصيدة النثر الغنائية باعتماده السرد و يفترق عن قصيدة النثر السردية انه يبتعد عن القصصية و الحكاية و لا يقدس المكان و الزمان و الشخصية الحدثية و انما هو نظام كيانات شعرية مرتبة في النص بنسق سردي. كما ان السرد التعبيري يختلف عن الشعر الحر – اي الشعر النثري المكتوب بالتشطير و الاسطر عموديا- بانه اضافة الى البناء الجملي المتواصل فانه يكتب بشكل افقي و ليس عموديا.

هذا كله في البناء الشكلي لكن هناك ادوات اكثر عمقا في السرد التعبيري الا وهي التعبيرية السردية، وهي الشعر المنبثق من النثر، حيث الكيانات الشعرية المقصودة اولا و اساسا تظهر و تبرز في فضاء سردي وهذه هي الميزة المهمة و الجوهرية للسرد التعبيري، كما ان هذه التعبيرية العالية تمكن كاتب السرد التعبيري من بلوغ درجات عالية من التجريد مع الحفاظ على الفنية و البوح و السلاسة وهذا شيء نادر الحدوث في الشعر التجريدي. ان التجريدية السردية تقدم

نموذجا للشعر التجريدي المشتمل على رسالة واضحة و بوح واضح. و نصوص مجموعة "ناي قلق" حققت السردية التعبيري كشكل ادبي عام لها و تجلت التعبيرية السردية في النصوص بشكل واضح.

عدنان جمعة في هذه المجموعة كما في غيرها يعتمد الرمزية القريبة، التي تتجلى فيها الرسالة و البوح و يكون القصد الفكري و التعبير عن النفس قويا في النص وهذه ميزة تميز هذه الكتابة عن شكل اخر يعتمده البعض يكون فيه التجلي و الظهور للسطح النصي مع خفوت للرسالة و البوح حتى يبلغ درجات التعتيم و الانغلاق او مجرد تلاعب بالكلمات و بناءات تركيبية سطحية لا تنفذ عميقا وهي خسارة تعبيرية لا مبررة لها .

ان العمل الادبي الابداعي ما هو في حقيقته الى اكتشاف و انكشاف و ابحار عميق في النفس الانسانية سواء على مستوى المؤلف او القارئ او المجتمع (مجموعة النوع) التي هي مثال اللغة و التخاطب. و ما يفعله الشاعر كمبدع هو الغوص عميقا في التجربة الانسانية للامساك باللحظة الفريدة و التجربة المبهرة، وهذا النظام الفلسفي للابداع يتجلى و يتكشف في مستويين من الادارك؛ الاول هو العوامل الجمالية والتي تقع في مستوى الفكرة و الرسالة و الثاني مستوى المعادلات الجمالية و التي تقع في مستوى النص و التعبير و البوح (لقراءة المزيد عن العوامل و المعادلات التعبيرية يرجى الرجوع الى كتابنا التعبير الادبي الجزئين الثالث و الرابع).

و مع ان المعادل الجمالي هو طريق تعبيري لتجلي العوامل الجمالية الا ان ما يجعل الابداع مفهوما و محببا و قريبا للنفس هو التجلي القوي للعوامل التعبيرية، و كتابات عدنان جمعة تتميز بتلك السلاسة و القرب و التجلي الواضح للعوامل الجمالية مع المستوى العالي من الاشتغال الجمالي على المعادلات الجمالية.

الجهة الثانية: الاستعمال العاطفي للغة

قد يتبادر الى الذهن اننا نريد بـ " الاستعمال العاطفي" هو البوح الرومانسي و التغزل بالمثال الجمالي لكن في الحقيقة نحن نقصد بالاستعمال العاطفي للغة ما يقابل الاستعمال المعنوي اذ اننا اشرنا في مناسبات سابقة (ينظر كتاب التعبير الادبي الجزء الرابع) ان استعمال اللغة قد يكون بشكل معروف و معهود وهو الاستعمال المعنوي اي ايصال الرسالة من خلال المعاني و قد يكون باستعمال اخر هو الاستعمال التعبيري التأثيري حيث يُقصد البعد التاثيري للغة و التركيز على الثقل العاطفي للكلمات و هذا كما يمكن ان يكون متجليا بصور التغني و السرور و الانفعال الايجابي الانشراحي قد يكون بصور الحزن و الاسى و الانفعال السلبي الانقباضي.

ان الظاهرة الجمالية عموما و الادبية منها خصوصا تعتمد على الانظمة التعبيرية العاطفية، و في الحقيقة هذا الفهم للجمال يعد خطوة حقيقة لتخليص الاستجابة الجمالية – اي انفعال المتلقي- من الانطباعية و يبعث على السعي نحو ابحاث اكثر عمقا و ضبطا في قواعد و قوانين الاستجابة الجمالية. و لا بد عند الحديث عن الانظمة التعبيري للفن من التاكيد على ان المؤلف عند الكتابة او الفنان عن الابداع هو في حقيقته قارئ و متلقٍ و مشاهد و محلل. و في الحقيقة ان تلك الانظمة التعبيرية و العاطفية و الانفعالية تقصد من خلال الخلفية التعبيرية و العاطفية لدى المؤلف، و هنا اشارة مهمة الى مرجعيات مهمة في التأليف و الابداع غير القاموس المعنوي، فالتشكل و التشخص و التشكيل و التشخيص و الشكل و الشخص كلها امور تقع في مجال المعنى، و المعاني كلها تقع في مجال لا يمثل الا قدرا صغيرا من نظام التعبير الجمالي و التأثير الابداعي، و انما هناك مرجعيات – اي مشتركات نوعية بين البشر- هي اهم بكثير من المرجعيات المعنوية و التشكلية و التشخصية- في عملية الابداع و الفن منها المرجعيات العاطفية. و في الحقيقة اخر ما يمكن الاستفادة منه في تبيّن الظاهرة الجمالية عموما و الادبية خصوصا

هو المرجعية المعنوية و عملية الفهم و التفهيم بل الثقل الحقيقي و القصد الحقيقي للظاهر الابداعية هو التأثير و التأثيرية و التي تشتمل على طيف واسع من الادوات احدها المعنى، بل ان المعنى احيانا يقصد كعامل و طريق للتأثير و و ليس لكون رسالة، لذلك تجد بعض المبدعين قد تخلو عن المعنى كليا في حالات الأدب البصري لانهم وجدوا طرقا اخرى لتأدية الرسالة، بل ان من القراءة ما لا يعتمد على المعنى كتشكل و افادة و تشخص حتى في الفنون اللغوية نفسها كما في " التعبيرية القاموسية" او " القصيدة البصرية" التي تسعى الى بلوغ الرسالة و البوح من دون افادات تفهيمية.

اذن صار واضحا ان الاستعمال اللغوي قد يكون معنويا توصيليا و قد يكون عاطفيا تأثيريا، و الظاهرة الجمالية الابدعية و الأدبية في جوهرها تعتمد الاستعمال العاطفي التأثيري، اي السؤال عن مدى تأثير العبارة او النص في القارئ و ليس السؤال عن مدى الافادة و التفهيم المعنوي في النص. و طبعا هذا لا يعني اخلاء الادب من الافادة المعنوي و انما يعني بيان ان الافادة و التوصيل المعنوي و الفهم و التفهيم هي ادوات و طرق لأجل البوح الجمالي و الرسالة الادبية .

ان الخلط بين البوح المعنوي و البوح الجمالي و الرسالة اللغوية و الرسالة الأدبية ادى الى تأخر كبير في فهم الظاهرة الادبية فبينما يعتمد الادب و الجمال على التأثير و العاطفة و الشعور حتى قيل (ان الشعر شعور) فان التفهيم و التخاطب يعتمد التوصيل و الافادة. لا بد من التأكيد و بحزم ان الاديب و المؤلف الادبي حينما يشتغل على النص الادبي فهو ليس في موضع تخاطب و تفهيم و انما هو في موضع تأثير و اثارة. وهذه الحقيقة تجيب على طيف واسع من التساؤلات بخصوص رسالة الأدب و موضع الفهم و المعنى منها.

طريقة البحث

منذ ان بينا الاسس الكمية للاستجابة الجمالية و رجوع اغلب الانفعالات الانسانية بعناصر المشاهدة الايجابية و السلبية الى امور واضحة و مفهومة من التعامل الحسي و الشعوري في مقالاتنا الاولى عن فيزياء الاستجابة الجمالية و ميكانزما الجمال (في الجزء الاول و الثاني من كتابنا التعبير الادبي) فانه بات واضحا عندنا امكانية تقديم مدخل جدي و واقعي نحو ادب علمي و تحليل ادبي استقرائي تجريبي، و مع ان هذا الامر لن يكون سهلا او مقبولا عند البعض و ربما الكثيرين الا انه حقيقة سيتم ادراكها عاجلا ام اجلا. و لقد توجنا هذه الابحاث بمنهجنا التحليل الكمي، و الذي يعتمد معادلات و قوانين للجمال مبثوثة في مقالاتنا الاخيرة.

ان المنهج الكمي في التحليل الادبي يعتمد ثلاث جهات بحثية موضوعية (اي غير ادعائية و لا تكلفية) و دقيقة (ان مضبوطة و استقرائية)؛ الاولى تحقق العنصر الابداعي موضوع البحث في النص و شكله، الثانية درجة تجلي ذلك العنصر، و الثالثة الانظمة الجمالية المترتبة على تجلي ذلك العنصر الابداعي. و لقد وجدنا كفاءة عالية لهذا المنهج في الكشف عن العناصر الابداعية و الجمالية و فهم عملية الابداع و الاجابة عن الاسئلة الفلسفية المتعلقة بطبيعة الجمال و الظاهرة الادبية. وهنا سنعتمد المنهج الكمي بصورة تمهيدية لاجل خلق قاعدة معرفية و تطبيقية كمدخل الى التطبيق الاكمل القانوني و المعادلاتي في الابحاث الادبية.

الجهة الثانية: الاستعمال العاطفي للغة.

ما عاد مهما كثيرا التمييز بين اللغة و الكلام الا من جهة وجود مرجعيات مشتركة عامة يعتمد عليها فهم الكلام، و هذا التمييز انما هو من ادوات البحث اللغوي للنصوص، و في الواقع رغم اقحام هذا البحث من قبل مدارس نقدية في التحليل الادبي كالبنيوية و الاسلوبية الا انه اخفق اخفاقا كبيرا في تشخيص العناصر الجمالية في النص و حوّل التحليل الادبي الى بحث لغوي لا يشير الى مواطن جمالية ابداعية، بل و ادرى الى اقحام ابحاث اخرى في البحث الادبي كالتحليل النفسي و الثقافي و كلها لا علاقة لها بحقيقة و جماليات الظاهرة الادبية و حقيقة الجمال اللغوي. ان الادب ليس لغة انما هو اشتغال تعبيري و جمالي على اللغة بل ان النص الادبي يختلف عن النص اللغوي و العلاقة بينهما علاقة مرآتية و ليس بينهما اي اتحاد في الذات، فالنص اللغوي يحمل النص الادبي لكنه ليس هو بل النص الادبي شيء اخر موجود في عالم مستقل خارج النص اللغوي و هناك عوامل و عناصر و امور كثيرة تتدخل في بناء النص الادبي غير النص اللغوي.

النص الادبي هو اشتغال جمالي على اللغة، بمعنى ان الادب هو ظاهرة جمالية مادتها اللغة ، لذلك لا علاقة كبيرة بين الانظمة اللغوية العامة و الظاهرة الادبية و لهذا تجد اكثر المتبنين للمناهج اللغوية في التحليل الادبي يضطرون الى الارتكاز على الانحراف اللغوي و الانزياح ، و ما هذا الا لحقيقة ان الادب ليس فنا لغويا يمكن تشخيص عناصر ابداعه بانظمة اللغة و انما هو عمل تعبيري اساسه الجمالية و الرسالة التعبيرية غير المهتمة بقوانين اللغة ، بل ان الادب قائم على كسر قواعد اللغة و خرقها. ان هذا الفهم و كون الادب و كل فن هو عمل تعبيري انساني يهدي الباحث الى المواطن الحقيقة التي عليه البحث فيها و التدقيق فيها كما انه يساهم في البحث عن قوانين و قواعد عامة للتعبير و الجمال تشترك فيها جميع الفنون و لا يكون لمادة الفن من سمعية او بصرية، لغوية او لونية تأثيرا على تلك الكليات وهذا ما يمكن ان نسميه قوانين الجمال او " الكليات الجمالية."

ان المنهج الكمي و من خلال مراحل و طرق بحثه يؤكد هذه الحقيقة و يشير الى تلك العناصر الموحدة، ففي مناسبة سابقة بحثنا (الدلالة العاطفية في قبال الدلالة المعنوية) في مجموعة شعرية للشاعر العراقي حميد الساعدي، و لا ريب ان الدلالة لعاطفية مع انها من صفات اللغة الا انها مما تشترك بها اللغة مع غيرها من الفنون ، و هنا سنبحث " الاستعمال العاطفي"كعنصر جمالي في قبال الاستعمال المعنوي، و لا ريب ايضا ان الاستعمال العاطفي هو عنصر تشترك به اللغة مع غيرها من ادوات التعبير الانساني .

يعمد المنهج الكمي بخصوص العناصر الجمالية التعبيرية يعمد الى فهم مفاهيم تلك العناصر بدقة و ضبط ثم تعقب مظاهر تحققها و تجليها في مادة الفن المعين كاللغة مثلا و درجة ذلك التجلي و الانظمة الجمالية المترتبة على ذلك. و ادوات المنهج الكمي منضبطة و ليست فضاضة و لا انطباعية بل هي موضوعية استقرائية تجريبية، حيث ان المنهج الكمي يسعى نحو تحقيق بحث علمي تطبيقي للتحليل الادبي و يسعى نحو " علم الادب."

النتائج و المناقشة

العناصر الفنية و الجمالية التي يهتم بها و يتعقبها المنهج الكمي في تحليل الظاهرة الأدبي تقع في ثلاث جهات؛ الاولى تحقق العنصر الفني ك " الاستعمال العاطفي " هنا ، الثانية درجة تجليه في نماذج البحث و الثالثة ما ترتب عليه من انظمة فنية تحققت في النص .

الجهة الاولى: تجلي الاستعمال العاطفي في نصوص "ناي قلق"

بشكل مادي شكلي منضبط يتحقق نظام " الاستعمال العاطفي" في كل حالة تعبيرية تكون العاطفة اقوى من المعنى و تكون الرسالة واصالة بذلك التعبير العاطفي قبل التعبير المعنوي. اذن حالة الاستعمال العاطفي في النص هي كل حالة يكون التعبير بالعاطفة واضحا وقويا و تكون الرسالة التعبيرية واصلة بذلك التعبير من دون الحاجة الى الافادة المعنوية اي المعنى الجملي التفهيمي. و هذا التجلي للاستعمال العاطفي يمكن ان يكون على مستوى الكلمة (المفردة اللفظية) او على مستوى الاسناد (التركيب اللفظي)

في قصيدة ((ناي قلق)) يقول الشاعر

)غنائي لم يعجبه القمر، أغمض عيني، تبتلعني الأرض، فوضى، ناي قلق يتسلى بمرارة الشوق، أتحسس نشيجاً خافتاً في عمق الليل، بسبات راعي غنم، تائهة حروفي في مراعٍ مقفرة، ذاكرتي منهكة بثقل الأحمال(

لقد استطاع الشاعر ان يلون نصه هذا بلون مميز من العاطفة لا عن طريق الافادات المعنوية الجملية و انما من خلال قاموس الكلمات التي بثها في نصه فكلمات : (تبتلعني \فوضى\ قلق\ يتسلى\ مرارة\نشيج\ خافت\ سبات\ تائهة\ مقفرة\ منهكة\ثقل\ الاحمال) تقع في مجالات عاطفية سوداوية هي القلق و الخواء و الانهاك فالقلق يتجلى في (فوضى\ قلق\ خافت\تائه) و الخواء يتجلى في (فوضى \مرارة \ يتسلى\ سبات\ تائهة \مقفرة) و الانهاك يتجلى في (تبتلعني \ نشيج\ منهكة \ثقل\احمال) .

ان ضغط الرسالة العميقة هو الذي دفع بعالم الانثيالات الى هذا الصف من المفردات و لا يمكن ابدا تبرير الاختيار وحده، و اضافة الى نجاح المؤلف في خلق جو عاطفي شعوري معين

لنصه هذا فان هذه اللون ايضا كشف عن رسالة عميقة تقع خلف النص وصلتنا عن طريق اداة تعبيرية غير تفهمية و لا خطابية، بل هي رسالة تعبيرية تأثيرية تحققت باستعمال عاطفي للكلمات.

في القصيدة نفسها "ناي قلق" نجد اسنادات تعبيرية باستعمالات عاطفية توصل الرسالة بقوة العاطفة حيث نجد هذه التراكيب: (غنائي لم يعجبه القمر \ أغمض عيني \ تبتلعني الأرض \ ناي قلق \ يتسلى بمرارة الشوق\ أتحسس نشيجاً خافتاً \ في عمق الليل \ بسبات راعي غنم \ تائهة حروفي \ في مراعٍ مقفرة \ ذاكرتي منهكة \ بثقل الأحمال \ ما أقسى هذا الوقت) و لا نحتاج الى كثير من الكلام الى بيان اللون القاتم الذي خيم على تلك التراكيب و الى هاجس القلق و الضياع و الانهاك الذي ساد تلك الاسنادات حتى اننا لو اخرنا و قدمنا فيها فان المزاج العام و الصبغة العامة للنص ستبقى كما هي، و في الواقع هذا تجل واضح و قوي للعاطفة في التراكيب الاسنادية بل ان النص يبلغ التطرف التعبيري – أي البوح الاقصى في الارتكاز على العاطفة– في ايصال الرسالة في تراكيب منه مثل: (يتبلعني الارض \سبات راعي غنم\ مراع مقفرة \ ذاكرتي منهكة يقل الاحمال).

و نجد الاستعمال العاطفي يتجلى و باللون نفسه و على مستوى المفردات و الاسنادات في قصيدة ((انهيار)) حيث يقول الشاعر:

)أيّ الأزمنة ستأتي بثوبي الرمادي، أيّ طريق أحلم به، وأيّ فنجان ستقرأهُ العرافة . أتأمل الزوايا، تلوح بولائم الحزن وعودها كالرمل، أبتلع صراخي، وأتحلى للغدِ بإقدامي الحافية. تساؤلات تلوكها أسنان الجرح، أغمض عيني لا جواب بحنجرتي، وأنا الممنوع من عناق الشمس، أذوب شوقاً والليالي باكيات، أنا .. أنتِ، نلملم الدقائق لا مكان فيها إلا وجوهنا العارية تمتزج بالانهيار (.

و يمكننا ان نشير سريعا الى اللون و المزاج العام للنص و الرسالة التعبيرية و القاموس اللتعبيري الذي لون و صبغ الجو الشعوري للنص بالالفاظ و التراكيب التالية (الرمادي \ الحزن \كالرمل \ صراخي\ الحافية \ تساؤلات \ تلوكها \ أسنان \ الجرح\ أغمض عيني \ الممنوع \ باكيات\العارية \بالانهيار) و اما على مستوى الاسنادات فاننا نجد (صيغة السؤال (أيّ ؟) \ ثوبي \ تلوح بولائم الحزن \ وعودها كالرمل \ أبتلع صراخي \ بإقدامي الحافية \تساؤلات تلوكها \ أسنان الجرح \ أغمض عيني \ لا جواب بحنجرتي \ وأنا الممنوع \ الليالي باكيات \ وجوهنا العارية \ تمتزج بالانهيار) و نترك للقارئ و كعملية تجريبية ان يرى المجال العاطفي و الصيغة العاطفية التي احدثتها تلك التراكيب في النص الا اننا نشير هنا الى شكل مميز من الاستعمال العاطفي وهو قلب " المجال العاطفي" اي تحويل المفردة من مجالها العاطفي المعتاد الى مجال عاطفي اخر وهذا شكل من اشكال الانزياح العاطفي كما في التراكيب التالية (أتأمل الزوايا، تلوح بولائم الحزن وعودها كالرمل \ أتحلى للغدِ بإقدامي الحافية \ وأنا الممنوع من عناق الشمس \ أذوب شوقاً والليالي باكيات) من المعلوم ان الفاظ (ولائم \ وعود \ اتحلى \ الغد\ عناق \ الشمس) هي من مجال العاطفة الانشراحية السرورية الانبساطية الا ان الشاعر و بتراكيبه الخاصة قد قلب مجالاتها العاطفية وحولها الى رمزيات عاطفية ذات الوان حزينة و سلبية و سوداوية و صارت تلك المفردات و بفعل قصيدة (انهيار) لعدنان الساعدي تعني و تثير و تسبب عاطفة و احساسا مختلفا، وهذا هو نظام " قلب المجال العاطقي " او الانزياح العاطفي"

و كما ان عدنان الساعدي استعمل المجال العاطفي السوداوي السلبي الانقباضي في نصوص من هذه المجموعة فانه استعمل المجال العاطفي التفاؤلي الايجابي الانبساطي الانشراحي وهذا ما نجده مثلا في قصيدة ((ضربة شمس)) حيث يقول الشاعر:

) مرت بفستانها ذي الأبعاد الثلاثية، تراءت لي ورقة توت، وحقول ومرايا، لازمني الجنون، احتفلتُ بزينة شالها الأنيق، ونظرة غير شرعية، لم أقدر على الكلام! فرح بكل الزوايا وأنساب شعر غير مألوف، أشعل النيران، باركني الوقت ثملاً، دقائق .. ضربة شمس(!!

و ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان اللون الانشراحي الانبساطي للمفردات و الاسنادات في هذا النص و بينما شعرنا في النصوص السابقة باننا امام لوحة رمادية باكية قاتمة و نادبة فاننا هنا نشعر اننا امام لوحة بهيجة مزخرفة و ضاحكة و راقصة فمفردات (فستانها \ ورقة توت \ حقول \ مرايا\ الجنون\ احتفلتُ \ زينة \ شالها \ الأنيق \ نظرة \ فرح \ أنساب \ شعر \ أشعل \ النيران\ باركني \ ثملاً)

من الواضح قوة الرسالة الواصلة الينا بمفردات مركزية احتفالية هنا مثل:

)احتفلت \ زينة\ فرح \ انساب\ باركتي(

و الفاظ مركزية جنونية مثل

)الجنون \ اشعل \ النيران \ ثملا(

ان "ضربة شمس" قصيدة احتفالية جنونية بحق .

كما ان التراكيب الاسنادية ايضا كانت احتفالية جنونية حيث نجد:

)مرت بفستانها \ تراءت لي ورقة توت \ لازمني الجنون \ احتفلتُ بزينة شالها الأنيق \ ونظرة غير شرعية \ لم أقدر على الكلام \ فرح بكل الزوايا \ أنساب شعر غير مألوف \ أشعل النيران \ باركني الوقت ثملاً \ دقائق .. ضربة شمس (!!

يمكننا القول اننا نادرا ما نقرأ شعرا تعبيريا بهذه الدرجة من البوح العاطفي فان الشاعر لم يترك مجالا للبوح الا وقد ملأه عاطفة و لم يترك أي مقدار من التعبير العاطفي الا و انزله في هذا

النص و يبلغ النص درجات من البوح الاقصى – أي الذي يبلغ النهايات التعبيرية في هذه التراكيب:

(لازمني الجنون \ نظرة غير شرعية \ لم أقدر على الكلام \ فرح بكل الزوايا \ أنساب شعر غير مألوف \ أشعل النيران) و يختم الشاعر مشهده الجنوني بعبارة هي ملخص الحكاية حينما يقول (دقائق .. ضربة شمس!!)

ان هذا المقدار من التعبيرية الذي تسبق فيه السرع العاطفية السرع التفهيمية وبهذا الشكل المحقق للنهايات القصوى للتعبير يحقق حالة " التعبيرية التجريدية" حيث يتحقق نظام تعبيري ما يمثل فيه امام القارئ و ما يكوّن النص ليس وحدات لغوية و انما وحدات شعورية اذن قصيدة " ضربة شمس" هي قصيدة تجريدية.

درجات التجلي للاستعمال العاطفي

درجة التجلي للعنصر الجمالي يمكن حسابها عموديا و افقيا، فاما العمودية ففي قوة التجلي أي كثافة العنصر في المفردات و الاسنادات مقارنة بحجم النص (أي الفقرات \ القصائد \ المجموعة (الكتاب). و يمكن حساب درجة التجلي افقيا ايضا أي من حيث العمق على مستوى البوح ثم المستوى الاعمق أي التجريد.

فاما كثافة الاستعمال العاطفي على مستوى المفردات فقد عرفت و من خلال النماذج المتقدمة ان تلك النصوص مشحونة و مملوءة بالمفردات التي يتجلى فيها الاستعمال العاطفي، و بعملية استقرائية لباقي النصوص فاننا نجد انها تمثل اللون العام لكتابة الشاعر و تجربته، و الامر اوضح بالنسبة لدرجة تجلي " الاستعمال العاطفي " في الاسنادات، بل قد رأيت كثافة الوحدات

التعبيرية الاسنادية (أي الاسانادات التي تجلى فيها العنصر التعبيري وهو " الاستعمال العاطفي هنا" اقول قد رأيت كثافة تلك الوحدات في قصيدتي " ناي قلق" و قصيدة " ضربة شمس."

و اما على المستوى الافقي فقد رأينا بوضوح بلوغ النصوص درجات عالية من البوح بل بلوغها درجات " البوح الاقصى" كما بينا و بعضها بلغ درجة التجريد كما في قصيدة " ضربة شمس" .

وهكذا نجد الحال في باقي نصوص المجموعة التي تميزت بدرجات عالية من تجلي عنصر " الاستعمال عاطفي". و مما يجدر الاشارة اليه ان هذه الطاقات التعبيرية قد توفرت و تحققت بهذه القوة بمساعدة اعتماد اسلوب (التعبيرية السردية).

ان التعبيرية السردية تفتح الابواب مشرعة بما توفره من حرية و سلاسة و عذوبة و توازن و مساحة تعبيرية بحيث ان المؤلف يتقدم و بسرع تعبيرية عالية دون خوف التذبذب التعبيري او خوف الجفاء و التحليق الرمزي الذي يقلل من عذوبة و عمق و توهج العبارات. ان التعبيرية السردية في نصوص " ناي قلق" كانت كسفينة ضخمة لا تتأثر بالرياح و الامواج ، هذا مقارنة بالأشكال الشعرية المعهودة ضيقة التعبير و المساحة و التي تكون اشبه بقوارب او سفنا صغيرة تتأثر بالأمواج و ربما تغرق.

الانظمة الجمالية المترتبة على الاستعمال العاطفي

ان تجلي عنصر " الاستعمال العاطفي" على مستوى المفردات ادى الى ظهور حالة " التعبيرية القاموسية" حيث ان قاموس المفردات كان كفيلا في تلوين النص عاطفيا و اعطائه صبغة و مزاجا عاطفيا، كما ان البوح الاقصى الذي بلغته تعابير النصوص حقق حالة " التطرف التعبيري"

وهو حالة بلوغ نهايات البوح و التي يكون فيها المتكلم في اقصى درجاته بوحه و انكشافه. و من الانظمة التي ترتبت على الدرجات العالية لتجلي عنصر " الاستعمال العاطفي" هو الكتابة التجريدية ، حيث عرفت ان قصيدة " ضربة شمس" و بالسرع العاطفية الكبيرة لتراكيبها قد حققت حالة التعبير التجريدي.

خلاصة البحث.

من خلال ما تقدم يمكننا ان نقول ان مجموعة " ناي قلق" مثلت تجربة فنية متقدمة للشاعر عدنان جمعة على مستوى التعبير الادبي حيث انها اشتملت على اشتغالات فنية متميزة كما ان نصوصها انطوت على زخم عاطفي كبير و تعبيرية عاطفية عالية تمثلت في التجلي العالي للاستعمال العاطفي حيث ان الرسالة وصلت الى المتلقي بالتعبير العاطفي قبل التعبير التفهيمي و قبل احصاء فعلي للافادات الجملية. وهذا النظام مع اننا قد اثبتناه بشكل واقعي و استقرائي فانه يمكن ايضا اثباته بشكل تجريبي، حيث يعمد القارئ الى تأجيل المعنى الافادي الجملي (اي التفهيم للجمل) و اعتماد قوة العاطفة و الثقل العاطفي للمفردات و الاسنادات ثم يقارنه بما تفيده الجمل من معان تامة تفهيمية توصيلية. و الاشارة الثالثة ان من نصوص هذه المجموعة كنص (ضربة شمس) ما بلغ حالة التجريد وهي اعلى درجات التعبير الادبي. و مع اننا متابعون لكتابات عدنان الساعدي و انها على هذا المستوى من التجربة قديما الا ان اعتماده اسلوب (

التعبيرية السردية) في نصوصه السردية التعبيرية في هذه المجموعة وفر له طاقات تعبيرية اضافية غير معهودة وهذا امر يبعث على اهتمام اكبر بأسلوب التعبيرية السردية و اعتماده في الكتابة الأدبية.

البعد العاطفي في السرد التعبيري

التعبير هو استعمال الكلام لايصال رسالة؛ وهو اما معنوي يوصل الرسالة بدلالة معنوية او عاطفي بايصالها بدلالة عاطفية. اذن لدينا تعبير عاطفي و تعبير معنوي. و اصبح واضحا اننا

نريد بالتعبير العاطفي هو استخدام الزخم و البعد العاطفي لايصال الرسالة و لا يعني ان يكون المؤلف رومانسيا او متغزلا بالضرورة.

مما يفتح افاقا واسعة امام الكاتب و القارئ بل امام اللغة والوعي البشري كله هو ادراك وجود بعد عاطفي صلب و واضح للكلام في قبال البعد المعنوي، فكما ان هناك بعدا معنويا وهو ما يقصد عادة بالكلام فهناك بعد عاطفي يمكن قصده. قد يحصل احيانا قصد البعد العاطفي في الكلام؛ الا انه عادة ما يكون بشكل ثانوي و هامشي و مخبأ خلف المعنى و زائدا عليه، لكن البعد العاطفي قد يبلغ مستويات عالية في الكتابة التعبيرية؛ يتجلى فيها البعد العاطفي للكلام بوضوح بحيث يكون البعد العاطفي للتعبير ماثلا وبقوة امام المتلقي (القارئ او السمع) و بحضور مميز و فاعلية تعبيرية ملفتة، حتى انه قد يتغلب و يقهر البعد المعنوي؛ اي يكون هو الظاهر و البين وهذه هي التجريدية.

اذن لتجلي البعد العاطفي في التعبير من الجهة الكمية درجتان؛ الاولى: التجلي التعبيري وهو الحضور القوي الملفت للعاطفة في التعبير، و الثانية هي التجلي التجريدية وهو ان يكون البعد العاطفي هو الظاهر و الغالب و يكون المعنوي هو الثانوي. بعبارة ثانية في المستوى التعبيري يكون البعد العاطفي حاضرا في النص مع البعد المعنوي؛ اي كلاهما ظاهر و فاعل و اساسي وهذا في مقابل الاستعمال المعهود للكلام من ان المعنى هو الغالب و الظاهر و العاطفة ثانوية و هامشية، اما في مستوى التجريد فان الغالب و الظاهر و الاساسي هو البعد العاطفي و يكون المعنى ثانويا و هامشيا.

في نص " عيد غريب" وهو نص سردي تعبيري؛ حيث سرد كيانات غنائية تعبيرية تتدفق من العمق الشعوري في وسط سردي سلسل و متواصل في البناء و الحكاية. انه كسر الشعر و السرد معا و خلقهما من جديد. السرد التعبيري سرد ضد السرد؛ انه حكاية بلا حكاية. السرد التعبيري قصة ضد القصة و شعر ضد الشعر.

عيد غريب

أنور غني الموسوي

العيد شيء رقيق جداً، تعلّمناه كما تعلمنا حمل حقائبنا. إنّه ناعم كبشرة حلم صيفي يصنع منّا فراشات للربيع. كم كنت سعيداً حينما رأيت قلبه الدافئ. لقد أبهرتني شلالاته الوحيدة، كانت هادئة كضفيرة فتاة تلعب في حديقة من الزهور البيضاء. ذلك العيد الذي ممرنا به يوماً، و تلمّسنا كفّيه الناعستين، إنّني أراه بوضوح وهو يزرع حقله بحكايات بلّلت جبينها قطرات المطر. ذلك العيد القادم من مدن بعيدة. لقد رأيته بمعطفه الحريري يتلفت وسط الشارع كرجل غريب، يحيي بائع الزهور. يسيل في أوردتنا كرسالة عشق، فيطير بنا الى جزر من ثلج. كم كنت واهماً حينما ظننت أنّه إوزة مهاجرة .

-التجلي التعبيري للعاطفة و السرد التعبيري

نجد العاطفة حاضرة في الكلام مع المعنى و بقوته و بفاعليته في تعابير من النص منها

)العيد شيء رقيق جداً \ تعلّمناه كما تعلمنا حمل حقائبنا \ كم كنت سعيداً حينما رأيت قلبه الدافئ.\ \لقد رأيته بمعطفه الحريري يتلفت وسط الشارع كرجل غريب \ ذلك العيد القادم من مدن بعيدة \ يسيل في أوردتنا كرسالة عشق (

نلاحظ في هذه التعابير ان العاطفة و التعبير العاطفي كان حاضرا بقوة فيها و ان المؤلف اراد اضافة الى المعنى احضار و ابراز العاطفة كعامل لايصال الرسالة ببناء سردي وهذا هو (السرد التعبيري).

-التجلي التجريدي للعاطفة و السرد التجريدي

بينما رأينا و تلمسنا المعنى – بشيء من التعاونية– فيما سبق من عبارات فاننا نجد عبارات اخرى في عيد غريب قد تخلت عن التعاونية وعن التوصيلية و صارت غارقة في عالم من التعبيرية العميقة كما في:

)إنّه ناعم كبشرة حلم صيفي يصنع منّا فراشات للربيع \لقد أبهرتني شلالاته الوحيدة، كانت هادئة كضفيرة فتاة تلعب في حديقة من الزهور البيضاء \ إنّني أراه بوضوح وهو يزرع حقله بحكايات بلّلت جبينها قطرات المطر \ يطير بنا الى جزر من ثلج \ كم كنت واهماً حينما ظننت أنّه إوزة مهاجرة(

نلاحظ خفوت البعد المعنوي في هذه العبارات و بينما نجد بصيص المعنى و بعده في عبارة (انه ناعم) الا ان التعبيرية تتجرد جدا في عبارة (كبشرة حلم صيفي) و بينما نجد البعد المعنوي ولو خافتا في (ابهرتني شلالاته الوحيدة) الا ان التعبيرية توغل في الخصوصية و التجريد في عبارة (كانت هادئة كضفيرة فتاة) و ايضا نتلمس شيئا من المعنى في (انني اراه بوضوح) الا ان التعبيرية توغل تجريدا في عبارة (حكايات بللت جبينها قطرات المطر) و تبلغ التعبيرية في هذا النص اقصى درجاتها التجريدية في عبارات (يطير بنا الى جزر الثلج) و عبارة (كم كنت واهما حينما ظننت انه اوزة مهاجرة) .

اننا نلاحظ العمق التأويلي و المساحة الانثيالية التي تصاحب قراءة العبارات الاخيرة، الا انها لم تكن جافة و محلقة و انما كانت قريبة و سلسة بفعل البناء السردي لتلك التعبيرية التجريدية وهذا هو نظام (السرد التجريدي)

السيرة الذاتية لمؤلف

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين. اللهم صل على محمد و اله الطيبين و اغفر لنا و لجميع المسلمين

هذه سيرة مختصرة للطبيب والشاعر وطالب العلوم الدينية محب الدين انور غني بقلمه حتى نهاية 2019 مع تحديث سنوي ان شاء الله.

سيرة مختصرة

أنور غني الموسوي طبيب و شاعر و كاتب عراقي و طالب علوم دينية في حوزة النجف الاشرف. ولد عام 1973 في مدينة الحلة. يعمل حاليا كطبيب استشاري في مستشفى الامام الصادق (عليه السلام) في بابل. متزوج و له ثلاث اولاد. له أكثر من ثمانين مؤلفا في الدين و الادب باللغتين العربية و الانجليزية منشورة الكترونيا و بعضها ورقي، و له بحوث طبية منشورة في المجلات العلمية المحكمة .

في 1991 دخل كلية الطب و تحرج منها في 1997 و في 1999 قبل في الدراسات العليا و في 2004 حصل على شهادة البورد العراقي في الطب و في 2011 سافر الى الهند و تدرب على امراض الكلى. و في 2015 حصل على لقب استشاري في الطب.

درس علوم الحوزة العلمية و اعتمد كثير على الدراسة على الحاسبة و الانترنيت بسبب عمله و التحق في البحث الخارج في سنة 2007 له الكثير من المؤلفات الفقهية و الاصولية في علم الحديث ونال اجازة برواية الحديث في 2018.

في 2015 اسس مجموعة تجديد لقصيدة النثر المكتوبة بالسرد التعبيري مع مجلة تجديد و جائزة تجديد السنوية .

في 2016 اتم الجزء الخامس من كتابه التعبير الادبي و في نهايتها بدأ يكتب باللغة الانجليزية.

في عام 2017 انتقل انور غني الى الكتابة باللغة الانجليزية بالكلية و ترك الكتابة العربية في الادب، و أصدر مجلة Arcs المتخصصة بقصيدة النثر. و ظهر اسمه في اكر من ثلاثين مجلة عالمية و نال و رشح الى سبعة جوائز عالمية. اهمها افضل شاعر في العالم من قبل اتحاد امم العالم من كازاخستان.

في سنة 2018 اصدر مجموعته الشعرية العربية الكاملة و رشح الى جائزة اربكاسي البريطانية وكان الشاعر العربي و العراقي الوحيد ضمن قائمة مئة افضل شاعر في العالم.

في 2019 اصدر كتابه الحادي عشر باللغة الانجليزية موزاييكد بويم وهو الكتاب الحادي و الثمانون من تأليفه و نال جائزة روك ببلز العالمية من الهند.

العناوين

الندونة1 Anwer Ghani

الايميل anweralmosewi1@gmail.com :

الفيسبوكfacebook :

الصفحة على الفيسAnwer Ghani

تويتر anwerghani1

الصور

تعريف

الاسم : أنور غني جابر المجيداوي المحمودي الموسوي الحلي

ينتهي نسبه الى الامام الوصي المعصوم موسى بن جعفر الكاظم عليهما السلام.

التولد (1393هـ \ 1973 م)

محل الولادة و السكن : العراق – بابل – الحلة.

وكيل الفقيه المجدد الزاهد السيد محمد علي الطباطبائي أيده الله تعالى.

التحصيل الدراسي : البورد العراقي في الطب الباطني 2005.

المهنة : طبيب استشاري في مستشفى مرجان الامام الصادق (عليه السلام) في بابل.

تحصيلات أخرى : علوم الفقه و اصوله – النجف الاشرف.

مهارات أخرى : كاتب و شاعر.

التحصيل العلمي

بكلوريوس طب و جراحة عامة جامعة الكوفة 1997

شهاد البورد العراقي في الطب الباطني 2005 بغداد

مقدمات الفقه و الاصول الحلة النجف 2003- 2005

تدريب على زرع الكلى – الهند 2007

بحث خارج عند السيد السبزواري - النجف 2005-2007

البحث و المتابعة العلمية و الفكرية عن طريق النت 2005- الى الان

استشاري الطب الباطني 2015

المؤلفات و النشاطات

بلغت مؤلفات انور غني في نهاية 2018 ثمانون كتابا باللغتين العربية و الانجليزية.

الدين

اربعون كتابا في علوم الدين (الحديث و الفقه و أصوله و العقيدة) منشورة الكترونيا في موقع مؤلفات الدكتور أنور غني الموسوي

http://agalmosewibook.blogspot.com/

الطب

ثمانية بحوث طبية منشورة في المجلات العلمية المحكمة في جامعتي الكوفة وبابل

التدريب على أمراض الكلى و زرع الكلية و الخلايا الجذعية في الهند.

الأدب

ثلاثون كتابا أدبيا منها المجموعات الشعرية (لغات) بمجلداتها الاربعة و كتاب التعبير الأدبي بأجزائه الاربعة.

رئيس مجموعة (السرد التعبيري) و مؤسسة تجديد الأدبية و المشرف على جائزة تجديد الأدبية للسرد التعبيري.

التحرير

رئيس تحرير خمسة مجلات الكترونية

1- (تجديد) المختصة بالسرد التعبيري مجلة و تصدر سنويا بشكل ورقي.

2- (أقواس الشعر) المختصة بالسرد التعبيري و تصدر فصليا.

3- (الأدب المعاصر) المتخصصة بالأدب العربي المعاصر و تصدر فصليا.

4- (Arcs) و تعنى بقصيدة النثر باللغة الانكليزية.

5- (Transfigurstion) و تعنى بالادب المعاصر باللغة الانكليزية.

الفكر

مقالات و دراسات منشورة في الفكر الاسلامي و نظرية المعرفة اهمها (نحو اسلام بلا مذاهب) و (توهم المعرفة في الفكر اللاديني)

النشر

ظهر اسم انور غني في الكثير من المجلات العربية و العالمية.

للدكتور انور غني مدونات خاصة متعددة و باغراض مختلفة منها الديني و منها العربي و منها الانجليزي و منها الخاص بالمقالات و منها الخاص بالشعر و منها الخاص بلوحات الفن التعبيري الالكتروني.

ظهر اسم انور غني في الكثير من المختارات العربية و الغربية و خصوصا الامريكية و البريطانية

ظهر اسم انور غني في موسوعة الشعراء العرب لفالح الحجية و موسوعة شخصية من بلادي لموفق الربيعي و موسوعة الادباء و العلماء لصالح الحمداني.

الروافد و الينابيع

في قرية (القصر) من قرى قضاء الدبلة في مدينة الحلة في محافظة بابل ، مئة متر جنوب بغداد عاصمة العراق بتأريخ 7\2\1973 ولد الابن الثاني للسيد غني ال مجيد .تربى الطفل في تلك القرية . سيد علي ال مجيد ، الذي يرجع نسبه الى السيد جعفر الخواري ابن السيد موسى الكاظم عليه السلام .كان متعلما و متفقها و شاعرا و ذا وجاهة و كان يلبس العمامة الخاصة

برجال الدين و كان يتكلم الا باللغة الفصحى ، لكنه لم يترك اثرا مكتوبا من كتاب او مؤلف اخر .ورث سيد علي اولاده ، و كان سيد جابر والد سيد غني اب سيد انور و سيد نوري والد امه لهم وجاهة و اراض في قرية القصر في الحلة.

انتقل السيد نوري الى بغداد الى مدينة الثورة بسبب الوظيفة حيث كان يعمل في سلك الشرطة في الستينيات من القران الماضي ،كان سيد نوري رجلا ورعا و متفقها يحب العلم و العلماء و على دراية كاملة بالواجبات الشرعية و الالتزام بالمرجعية و على ذلك نشأت اسرته .و في منتصف السبعينيات انتقلت عائلة سيد غني بسبب الى بغداد الوظيفة حيث كان عسكريا في الجيش و عاشوا مع الجد سيد نوري . و تربى سيد انور في بيت جده المليئة بالحكمة و المعرفة ، و كان سيد نوري معروفا بحكمته و محبوبا بين الناس و رؤوفا و عطوفا و كريما و كان عنده مجلس يومي يعمل فيه القهوة و يزوره الاصدقاء و بقي على ذلك حتى اخر ايام حياته.

في عام 1982 استشهد السيد غني في الحرب مع المستضعفين المظلومين من العراقيين الذين استشهدوا في الحرب العراقية الايرانية التي لم يكن للعراقيين فيها رأي و لا ارادة . انتقلت عائلة سيد غني و معهم الجد سيد نوري الى الحلة عام 1984 في حي الويسية في مركز الحلة ، و كان أنور غني في المرحلة الابتدائية.

تأثر أنور غني في صباه بجده سيد نوري و تعلم حب العلم و الدين و المعرفة و محافظته على الواجبات الشرعية و خصوصا الصلاة في وقتها و قراءة القران . و كان كثيرا ما يصغي لتعاليم جده بخصوص الحياة و الناس . و من أقوال سيد نوري التي يتذكرها قوله الذي معناه (على الانسان الا يكون كالغنم يأكل و ينام و يموت ، بل لا بد ان يكون فاعلا) و قوله الاخر (ان المال يحفظ كرامة الانسان) . انّ اهم ما أثر فيه سيد نوري في نفس انور غني و باقي اخوته الخمسة هو الالتزام بتعاليم الشريعة وخصوصا الصلاة في وقتها فكان سيد نوري لا يفوت صلاة

الليل ، و لو ادركته الصلاة في اي مكان يتوضأ و يصلي وان كان قرب الشارع العام و على التراب و قد فعلها مرة.

في بداية المرحلة المتوسطة بدأت تظهر النزعة الأدبية و حب اللغة العربية و القران الكريم ، فجمع انور غني كل ما يستطيع من تفاسير القران التي تعطى في المدرسة حيث ان التفسير كان يترك للطلبة و لا يسترجع كباقي الكتب ، و نقل الكثير من الابيات الشعرية التي في كتب اللغة العربية حتى الف كتابا مخطوطا بابيات الحكمة اسماه (كتاب الحكمة) في عام 1989 يشتمل على ابيات شعرية في الحكمة . و اقتنى الكثير من كتب النحو حتى صارت لديه مكتبة كبيرة في كتب النحو خاصة ، و كانت قراءته المبكرة مقتصرة على النحو و التفسير حتى الدراسة الاعدادية.

في الرابع الاعدادي اي في سنة 1988 بدأ انور غني بكتابة الشعر و كان يكتب العمودي الموزون و المقفى ، و قدمه الاستاذ جبار الكواز الى اتحاد الادباء كشاعر شاب في عام 1993 بقصائد من العمودي لقيت استحسان الحضور.

في هذه الفترة بدأت المطالعات العامة الادبية و الفلسفية و كان انور غني يقرأ في كل اسبوع كتابا ، و ما لا يستطيع شراءه يذهب الى المكتبة المركزية و يقرأ و يلخص ، حتى اصبح لديه مكتبة كبيرة خاصة بكتب الادب و الفلسفة تجاوزن خمسمئة كتاب كان قد قرأ الكثير منها ما بين 1992-1999.

التحق انور غني في عام 1991 بكلية الطب جامعة الانبار سنة اولى ثم انتقل الى جامعة الكوفة و انهى دراسته فيها عام 1997 ، و كان توظيفه كطبيب في الحلة.

في عام 1997 بدأ يكتب قصيدة النثر ، و لم يكتب قصيدة التفعلية و لا القصيدة الحرة ، و انما منذ البداية كتب قصيدة النثر السردية بالجمل و الفقرات و نشر نصوصا في جريدة الجمهورية ،كما انه في عام 1999 نشر في جريدة الجمهورية نصا مفتوحا و قدم له بثلاثة اسطر ، نشره المشرف على الصفحة الثقافية عبد الزهرة زكي و ايضا قدم له بسطرين.

في هذه الفترة كتب انور غني مقالات في فلسفة الجمال ، حتى كتب اول مؤلف له وهو رسالة في نظرية المعرفة بمنهج مثالي معتمدا كثيرا على فكر كانط وسبينوزا و ليبنتز ، و كون فكرة له عن التطور و عن وحدة العالم و دعم كثيرا المعارف الدينية ببناءات فلسفية حتى كتب رسالة في (نظرية المعرفة القرانية).

خلال هذه الفترة كتب انور غني قصيدته الطويلة (الموت و الحياة) التي تقع في اربعين صفحة و اجرى عليها تعديلات فكانت لها ثلاث مسودات الاولى عام 1999 و الثانية 2001 و الثالثة 2003 متأثرا حينها بالسريالية و التعبيرية . بعدها انقطع انور غني عن الكتابة لحالة الاحباط و الياس التي اورثها الوضع الاجتماعي بسبب الحصار وانعدام الحريات مما استنزف النفس و الروح العراقية و صار الادب لا يقدم حلا لانعدام الحرية و الفكر. و استمر بالمطالعة الفلسفية و الاجتماعية و استطاع الحصول على كتب دينية علمية مع شدة محاصرتها و نضجت شخصيته الثقافية و الفكرية و الدينية ، ثم التحق بالدراسات العليا و حصل على شهادة البورد العراقي في الطب عام 2004.

اخذ انور غني دروس في مقدمات الفقه في الحلة ، ثم التحق بحوزة النجف الاشرف عام 2004 ، و سكن في النجف و في عام 2006 دخل بحث خارج عند السيد علي السبزواري ، بعدها في عام 2007 سافر الى الهند لاجل دراسة زرع الكلية لشهرين ، و عاد الى العراق و في عام 2010 عاد الى مدينة الحلة و اكمل دراسته الدينية الحوزوية على الانترنت و الحاسوب و التي افتى بعض الفقهاء المعاصرين وهو الشيخ الفياض حينها بكفاية هذه الدراسة لطالب العلم.

اهتم انور غني في دراسته الدينية بعلم الحديث و اهل الحديث ، و اهتم بدراسة اصول الفقه و الف خمسة كتب نشر بعضها الكترونيا و منها (جوهر الاصول) وهو مؤلف كامل في علم الاصول و في جميع مباحثه من اوله الى اخره و بشكل مختصر . و عمل ملخصات لاهم كتب الاستدلال كمستمسك العروة الوثقى و الحدائق و الف مؤلفا استدلاليا في اهم المسائل بذكر مختصر للادلة و لا يزال مخطوطا .و كان يعتمد فيه على المنهج السندي الذي اسسه ابن طاووس و العلامة الحلي ، و الف كتابين على وفقه الالفية و المعتبر من احاديث الكافي و كنز الابرار و لكن اعجب انور الموسوي باسلوب صاحب الحدائق و السيد السبزواري و المنهج التصديقي ، و بدأ يميل اليه حتى جمع القواعد الحديثية بخصوص التعامل مع الاخبار ، و صار متيقنا ان المنهج الامثل و الاحق هو المنهج التصديقي بعدها شعر انور الموسوي باهمية اعتماد الثابت من الوصايا الشرعية بان يكون المعيار هو العرض على القران و السنة ، فأنشأ موقع (احياء علوم الحديث) و بدأ في عام 2015 بتحقيق الاخبار وفق منهج العرض على القران و السنة و نشر الجزء الاول من كتابه (معرفة الحديث) وفق منهج العرض.

2014

في عام 2014 عاود انور غني نشاطه الادبي و عمل مجلتين الاولى مجلة (الأدب العربي المعاصر) وهي مجلة ادبية عامة ، و الثانية مجلة (تجديد) مختصة بقصيدة النثر . و أنشأ مع جماعة من الشعراء مجموعة (تجديد) الادبية التي تتبنى كتابة القصيدة السردية التعبيرية و المكتوبة بالجمل و الفقرات و بشكل افقي كما يكتب النثر ، بدل التشطير و العمودية المعهودة للقصيدة الحرة .و أنشأوا جائزة (القصيدة الجديدة) السنوية لشاعر العام المتميز في كتابة قصيدة النثر بشكلها النموذجي السردي الافقي و التي تكون بشكل (كتاب نقدي عن الشاعر) وكان الفائز لعام

2015 هو الشاعر الفلسطيني فريد غانم و لعام 2016 الشاعر كريم عبد الله و في عام 2017 الشاعر عادل قاسم.

في عام 2014 اصدر مجموعته الشعرية لغات(1) الكترونيا . ثم لغات (2) في 2015 ثم لغات (3) في نهاية 2015 ثم لغات (4) في نهاية 2016 .

2015

في 2015 نال لقب استشاري في الطب و اكمل ترجمة ملحمة جلجامش عن اللغة الانكليزية نسخة اندرو جورج و التي تعد اهم نسخة عالمية للملحمة حاليا و نشر ايضا كتاب (ترجمات ادبية) لمجموعة من النصوص و المقالات.

في عام 2016 اكمل انور غني كتابه النقدي (النقد التعبيري) بنسخة الكترونية و الذي يشتمل على اهم المفاهيم النقدية للنقد التعبيري المابعد اسلوبي و الذي ابرز ملامح الكثير من تقنيات قصيدة النثر مثل السرد التعبيري و النثروشعرية و اللغة المتموجة و وقعنة الخيال و البوليفونية و تعدد الاصول و الفسيفسائية و لغة المرايا و العبارات المترادفة و اللغة التبادلية و التراكمية و العبارات ثلاثية الابعاد و المستقبلية . و في العام نفسه اكمل انور غني كتابه النقدي الثاني (القصيدة الجديدة بنسخة الكترونية الذي يركز على قصائد نثر نموذجية لاكثر من ثلاثين شاعرا.

في نهاية عام 2016 اصدر كتابه (صحيح الاسناد) الذي يشتمل على اكثر من ثمانية الف حديث صحيح السند وهو مؤلف على طريقة اهل الاسناد، الا ان المذهب الحالي له هو طريقة

اهل الحديث و التسليم و سيكمل كتابه المهم جدا (حقيق السنة) المشتمل على الاحاديث النقية من جميع كتب الحديث الاسلامي .

في بداية عام 2017 ظهر اسمه في المجلات المكتوبة باللغة الانكليزية مثل اوتولثز (Otoliths)و الجبرا اوف اول (Algebra of Owls) و فويس بروجكت (Voice Project)اضافة الى مجلتي تجديد و أركس.

2017

انتقل انور غني الى الكتابة باللغة الانجليزية نهاية عام 2016 و ظهر اسمه في مجلات غربية كثيرة و في عام 2017 نال جوئز عالمية عدها ابرزها الشاعر الافضل في العالم من قبل اتحاد كتاب امم العالم.

و بدأ في بداية 2017 بكتبة القصيدة الفسيفسائية و اصدر مجموعتين باللغة الانجيزية الاولى موزاييك و الثانية تسللشن.

و القصيدة الفسيفسائية قصيدة تتكون من مجموعة قصائد تحتوي على عنوان رئيسي و عناوين فرعية تكون القصائد الفرعية مختلفة في الموضوع و الفكرة الا انها تشير و تدلل على القضية الموحدة للقصيدة فتكون القصائد مرايا لبعض من حيث العمق لا السطح.

2018

في 2018 بدأ انور غني بالعمل على الفن الالكتروني التعبيري و عمل مجموعة من الاعمال الالكترونية التعبيرية و عمل على محاكاة الصورة بالقصيدة و اصدر في هذه السنة مجموعته الشعرية موزاييكد بوم (قصائد فسيفسائية) و اصدر اعماله الشعرية الكاملة من دار كتابنا في مصر.

و انقطع اخيرا الى دراسة علم الحديث و التاليف فيه و يعتمد على منهج عرض الاحاديث على القران و السنة من دون اعتبار بالسند وهو الان عاكف على مؤلف جامع لجميع الاحاديث من جميع الكتب في مشروعه اسلام عابر للمذاهب.

رشح انور غني في عام 2018 الى جائزتين عالميتين مهمتين ارباكسي البريطانية و اديليد الامريكية . و ظهر اسمه في مختارات اركنابرس عن السلام و مختارات ادليد.

في نهاية 2018 عمل انور غني على تاسيس مجموعة (القصيدة الفسيفسائية) باللغة الانجليزية مع مجلة خاصة بذلك.

2019

اصدر انور غني كتابه الشعري Mosaicked poem ويمثل الكتاب الحادي عشر بالانجليزية و الحادي و الثمانون بالعربية . و نال جائزة روك ببلز العالمية من الهند. و عكف على تأليف كتابه الكبير (المصدق الجامع) الجامع للاحاديث الشريفة من جميع مصادرها و المتوقع ان يستغرف تاليفه عشر سنوات.

في هذه السنة

إصدارات

كتاب همسات ملونة انجليزي عن دار اابس الهندية

كتاب أناشيد فلاح انجليزي دار انر جايلد برس

كتاب علبة الوان شعرية انجليزي مع الفنانة التشكيلية الهندية انترا سافرستا ؛ دار اباس الهندية.

كتاب حكايات مالحة؛ دار جست فيكشن لاتيفيا.

كتاب المصدق من الجمع بين صحيحي البخاري و مسلم ؛ دار اقواس.

كتاب المصدق من الجمع بين صحيحي البحار و الوسائل ؛ دار اقواس

الجوائز

جائزة روك ببلز العالمية للادب في الهند.

جائزة امتياز من يوناتيد سبرت اوف رايترز؛ الهند

جائزة انر جايلد برس؛ الولايات المتحدة.

جائزة ياسر عرفات العالمية للادب؛ فلسطين.

ترشيح انور غني الى جائزة البوشكارت 2019 من قبل انر جايلد برس.

التجريدية

مقدمة في فلسفة اللغة التجريدية.

التجريدية هي شعور تجريدي بالاشياء و نفوذ عميق الى جوهرها النقي المجرد و في المعاني و الكلمات هو ادراك العمق الشعوري والاحساسي فيها و لا يتعارض هذا ابدا مع عذوبتها و قربها الرمزي كما اثبتته الكتابات الشعرية السردية مابعد الحداثوية في تجريدياتها.

اذا ما علمنا ان فلسفة التجريد في الابداع الانساني هو النفوذ عميقا الى حقائق الاشياء و الاتجاه و بقوة نحو الكلي فيها و تجاوز الشخوصية و الجزئية ، حينها نعلم ان الرمزية المتعالية و الهذيانية انما كانت محاولة في التجريد و ليست هي التجريد بالضرورة . يقول كولنز (ان الأدب العام يظهر التجريديين التعبيريين بانهم بدائيون بوهيميون و مهاجرون فائقو الذكاء هجروا مجتمعا ماديا و لا عاطفي) (1) . ما هو مطلوب فعلا في التجريد هو الوصول الى تعبيرية العناصر الاساسية للمكونات الابداعية ، و ادراك ذلك العمق التعبيري لها ، يقول كاندنسكي (من بين جميع الفنون فان التجريدية اصعبها انها تتطلب ان تكون رساما جيدا و عالي الحساسية و الادراك بالالوان و التراكيب و ان تكون شاعرا حقيقا . و السرط الاخير اساسي) (2) و اذا ما كان ذلك يسيرا في اللون و الصوت لانها مجانية بطبيعة حالها فان ذلك صعب جدا في الكلمات لان الوظيفية مترسخة فيها في الوعي ، لذلك لجأت المحاولات الحداثية في التجريد الى الرمزية المتعالية و التعدد التأويلي و الى التشظي التعبيري ، و الابهام و الانغلاق . ان العمق اللامجاني للمعاني و الكلمات جعل المحاولة الحداثية في التجريد تعتمد على الرمزية و الهذيانية و النص متعدد التاويلات و الانغلاقية ،. و صار من اشكال التجريدية الحداثية المعروفة الرمزية التجردية و التجاورية التجريدية ، لكن قد عرفت ان ذلك ليس واجبا لاجل التجريد فضلا عن ان يكون هو التجريد في الكتابة . و قد حاول النقد تبرير كل هذا حتى وصل الى اللامعنى و الهذيان . و حينها ارتكبت الحداثة اكبر خسارة انسانية بايصال النص الى تلك المراحل من الجفاف و الجفوة و الخواء ، بينما نصوص ما بعد الحداثة المتعمقة في الانسانية و الهم الانساني فانها فهمت التعبيرية و التجريدية كفلسفة و نظام لا يجب ان يتعارض مع روح الادب و رسالته ، فالتعبيرية ليست انغلاقا بل عطاء و التجريدية ليست تاويلية و رمزية مغلقة بل عذوبة و نفوذا

في النفس . يقول ديفد غويللو احد رواد الادب التجديدي (ان الادب التجديدي سري و لغز الا انه يمكن ان يكون تجربة عميقة و صادمة لكل قارئ)

ان الميزة الاهم و الخاصية المميزة للكتابة التجريدية او العمل الفني التجريدي عموما هو الاعتماد على الثقل الشعوري و العمق الفكري و النفوذ في الوعي للعناصر الفنية ، بعيدا عن التشكل و التشخص ، فلا يرى المتلقي شخوصا و اشكالا بل ليس هناك سوى احاسيس و مشاعر منقولة عبر الاداة الابداعية من لون او صوت او كلمة.

و فيما يخص المعاني فان التجريدية تعمد الى تقليل الاعتماد على توصيلية الكلمات و منطقيتها و وعيها الافادي و التفهيمي ، و في المقابل فانها تعتمد على ثقل الكلمات الشعوري و زخمها الاحساسي و طاقتها التعبيرية بذاته ، لذلك فان الاحساس و الشعور و العمق الفكري و لاجل تجلي هذه الامور بقوة في الكتابة التجريدية فانها تصل الى المتلقي قبل المعاني و قبل الفهم ، فيحس المتلقي و يدرك النظام الشعوري و الاحساسي قبل ان يدرك الافادات المعنوية و التفهيمية المركبة.

التجريدية ترتكز على استعمال اللغة و الالفاظ بشكل تعبيري غير معهود ، اي ليس لأجل نقل المعنى و توصيل الفكرة و الحكاية ، و انما لنقل الاحساس و الشعور ، و جعل المشاعر و الاحاسيس هي ما يتجلى بالالفاظ و ليس المعاني و المغزى ،فتكون الالفاظ و الجمل كالوان مجردة من دون تشكل محاكاتي اي بشكل الوان في لوحة تجريدية تعتمد في تأثيرها على الاحساس و الشعور و ليس المحاكاة و المعنى.

اذن التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

1- https://www.jstor.org/stable/3045794?seq=1#page_scan_tab_contents

2- http://news.westbranchgallery.com/decoding-abstraction/

التجريدية الادبية و مستويات المعنى.

لقد كانت النزعة نحو عمق الأشياء في الكتابات الأدبية و غيرها حاضرة دوما على مدى العصور ، الا انّها و بفعل عوامل كثيرة منها الشعور المتنامي بلا تناهي علم الخالق للعالم ، صار النهج التأملي يتوسع في الاوساط الفكرية ، حتى اننا يمكن ان نقول انّ الكتابة اليوم اصبحت أطروحة و فكرة ، أكثر من كونها وصفا و تعبيرا محضا . هذا التطور في فهم التعبير و الكتابة كان له تأثيره على لغتها ، فصارت الرمزية و التعبيرية الوجه الراسخ في كل عمل يبتغي النضج و الجدية ، بل صار ذلك من مقومات الكتابة الفنية في جميع الاجناس الأدبية وهذا من الواضحات.

و في حركة تفاعلية بين الأدائية الرمزية و التعبيرية و بين القصد الواعي و اللاواعي للعمق ، انتقلت الكتابة و حسب ما لدينا من تصورات في جانب مهمّ منها من حالة الحكاية عن عوالم المعنى الى حالة الانكشاف و التجسيد لها ، فصارت الكتابة وخصوصا الشعرية و كأنّها تنبعث من العمق و تنطلق من عوالم المعنى ، و كأنّ ما يتجسد أمام القارئ ليس أنظمة لفظية معبّرة و انما حقول معنوية و شعورية متجسدة ، و في خطوة أكثر اتساعا و تفردا ، صار طلب الكتابة و قصدها الحقيقي هو البحث عن أصول الاحساس و صوره العميقة و تشكلاته الكلية الخالصة في مجالات الفكر و المعنى.

من هنا يمكننا القول أنه قد أصبح لدينا في عالم الكتابة الوجود العميق و المتجه عن الكليات و الانتزاعيات و الاعماق للمعاني و الاحاسيس ، و في قبالها نماذج من التعبيرية البسيطة المسطّحة المنتمية الى أجيال سابقة ، و لربما نرى بشكل ملموس بواد عصر جديدة من الكتابة له اصوله في زمن الحداثة هو انّ الكتابة عملية تفكير و رؤية ، و ليس مجرد وصف و حكاية و انفعال . بمعنى اخر يمكننا التمييز بين الكتابة الانفعالية التي تحتفي بالاشياء و بالشعور تجاهها ، و بين الكتابة الرؤيوية التي تقدم فهما جديدا و متفردا تجاه الاشياء و المعاني ، متجهة نحو الوجودات الخالصة و الكلية ، المجردة للمفاهيم و المعاني و الاحاسيس ، كتابة تتجه نحو الثابت و الراسخ و الكلي من صور الجمال و الاحساس .

بينما نجد التجربة التجريدية ناضجة و واضحة المعالم في الفن التشكيلي ، فانها لا زالت ضبيابية في الأدب ، ففي الويكيبيديا (بتصرف) مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، و ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، . ومن المبادئ الأولى لتلك النزعة أن التعبير يحدد الشكل، ويحدد بناء الصور وتركيب الجمل. وهكذا يمكن تحوير وفك أوصال أي قاعدة شكلية أو عنصر من عناصر الكتابة لتلائم هدف التعبير. وفي الشعر هناك نطاق واسع لما يعرف بتقنيات

التعبيرية من الاعتماد على التأثيرات الصوتية واللونية، وعلى تراسل الحواس حيث لا يكون المعنى هو الأساس (.

لكن و بشكل واضح يمكن تلمّس مفاهيم و عناصر موحدة لفكرة التجريد عامة شاملة للأدب و غيره ، ففي الموسوعة العربية : التجريدabstraction ، هو عملية الفصل بين ما هو رئيس، وما هو ثانوي عارض ومتغير. ويعد التجريد عملية حاسمة، تساعد على الانتقال من المستوى الحسّي التراكمي، ومن التعامل مع خليط الخبرة، وتداخل عناصرها ومكوناتها (حسّية، حركية، إدراكية، مشخّصة، مجرّدة، وغير ذلك) إلى المستوى المعرفي النظري، القائم على إدراك ما هو مشترك بين أنواع الخبرة هذه، أي المستوى الذي يشتمل من حيث التكوين والبناء على مفهومات ومبادئ وقواعد وقوانين ونظريات. و تقول كريستين زيباس (بينما كان بولاك يتبنى الاشارة الرمزية والفعل فأن الاعمال الرئيسية لروثكو كانت تجريدية خالصة، كتل رقيقة من الالوان كانت تطفو في لوحاته مثل الغيوم في مشهد سماوي يكاد يردد اصداء الكثافة، ومن جانب اخر كان كوننك يعتبر المنافس الرئيسي ل بولاك، قدرته على تناول الموضوعات سواء كان منظر طبيعي او موديل والتعامل معه باحساس هائل ورائع من الحرية البدائية، كانت تثير انطباعات عميقة، تتراوح بين الصدمة النقية القوية وبين العرض الجمالي يتوازنان في شكل تجريدي مذهل (بتصرف) (1) .و يقول محمد عادل زكي التجريد او "العلو بالظاهرة عن كل ما هو ثانوى" بالفرعيات والأمور الثانوية تأتى فى المرتبة الثانية بعد الاستيعاب العميق للأصول الجوهرية، و كتب د. مراد وهبة:" التجريد لغة هو التعرية، وسل السيف من غمده، ونزع الأغصان من الشجرة. وفى اللغات الأفرنجية اللفظ مأخوذ من الفعل اللاتينى ويعنى الانتزاع وهو المعنى الوارد عند ابن سينا، حيث يقول إنتزاع النفس الكليات المفردة عن الجزئيات على سبيل تجريد لمعانيها عن المادة وعن علائق المادة ولواحقها". أما فى المعجم الفلسفى الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، فقد جاء فيه :" التجريد سيكولوجياً: عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً وقصر الاعتبار عليها. والذهن من شأنه التجريد لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يدرى

منه إلا أجزاء معينة فى وقت واحد، وتسوقه التجربة أيضاً إلى التجريد لأنها تعرض له الواقع مجزءاً أو تظهره على صفة ما. وفى المنطق الصورى: عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والأفراد إلى الكليات والأصناف. وعند المتصوفة: إماطة الأغيار والأعيان عن السر والقلب، فتنكشف الحجب ويكون الاتصال". (بتصرف) (2) يقول نوري الراوي : لقد بقي الفنان الحديث، زمنا طويلا، وهو في حالة من الاندهاش في هذا العالم الغريب الذي لابد له في اختياره، مثلما ظل يحمل خوفه الغامض من المجهول والمحتجب والآتي من الغيب دون تحديد لبواعثه ومأتيه ودونما جواب لما سيؤول اليه، وهكذا، عمد في مقابل هذه الحالة الى البحث عن "العالم البديل " ضمن اشتراطات حسية – شكلية – فكرية – رمزية، شعرية، تجري وفق مناهجها وقيمها التي تعتمد بالدرجة الأولى على الانطباعات البصرية الدائمة التردد، مثلما تعتمد على رواسب اللاوعي والذاكرة الملغزة. وهكذا تحولت الرؤية الفنية الى ما يمكن أن يوصف بـ(الرمزية التجريدية) التي تتميز عادة بقوة حدس عالية تتصل أساسا بالبواعث الغريزية العميقة لحفظ النوع، وهذا الاتجاه الرؤيوي في مجمله، يؤلف ما يشبه الحصانة إزاء القلق والعذاب اللذين يعانيهما الفنان في عصر مضطرب، كما يؤدي الى احتياز الصور الذهنية الثابتة والمتغيرة عن العالم، بما في ذلك، المدركات الحسية له.(3(

برغم من اننا لم نعثر على تعاريف واضحة للغة التجريدية و لا للشعر التجريدي او التجريدية الأدبية فيما تيسر لنا من مصادر حتى باللغة الانكليزية الأصلية ، الا انه و في ضوء ما تقدم ، و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال

و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

انّ من الامور التي حصل فيها شيء من الابتعاد هو اعتبار الكتابة نظاما زمانيا و هذا شيء لا يمكن المساعدة عليه ، بل الكتابة كما الرسم نظام مكاني ، بل جميع الامور الحياتية تنتهي الى المكان حتى الزمن نفسه و الزمنيات المحضة، لحقيقة واضحة ان جميع ذلك ينتهي في عملية الادراك الى التصوّر ، و التصوّر منتزع مكاني في جميع احواله و ان كان بمقدمات زمانية ، فالتمييز بين السمعي و البصري ان اريد به الزماني قبال المكاني انما هو تمييز بما هو قريب و ظاهر و ليس بما هو عميق و حقيقي . الالوان و المفردات ، بمكوناتها الظاهرية الفيزيائية السمعية و البصرية ، تخضع لعمية انتزاع تصوري ، فلا يتعامل في الحقيقة الا مع ما هو ذهني منها ، و انظمتها في العقل ، لها مجالات واضحة منها مجال قريب تشكلي تشخصي تحضر يه الشخوص و الاشكال الطبيعية ، و تكون المفردات و الألوان مجرد وسائل للتعرف على تلك الاشكال ، و الاعمال الابداعية بما هي خطابات قبل التجريدية كانت تسبح في هذا الفلك

حتى في التعبيرية الاصطلاحية فانها انما عكست الصورة الداخلية للمحكي و لم تتجاوز مجال الحكاية هذا . خلف هذا المستوى في جهة العمق هناك مجال معنوي اخر للمفردات و الالوان تكون في وجودات حرّة خالصة ، في تشكلات هي انعكاسات مجردة لمجال التشكل و التشخص ، هذا المجال الخالص يفتقر الى التشكل و التشخص و انما هو وجود مجرد تعبيري للمفردات و الالوان و انظمة و علاقات فيما بينها بوجودها الخالص . وحلف هذا سكون عالم الجوهري و الوحدة العريضة.

اذن بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف لغة الشعر بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

1- جريدة الاتحاد : الكاتب : كريستين زيباس ، التعبيرية التجريدية في فن الرسم الامريكي مجلة ايزني ارتكالس الترجمة :جريدة الاتحاد

2- محمد عادل زكي ، التجريد كمنهج للتفكير ، جريدة الحوار المتدن.

3- نوري الراوي : تجديد اللغة الشعرية في الفن الحديث ''اقترابات من شواطيء التجريد'' مجلة نزوى.

النص التجريدي ، الفكرة و النموذج

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .اذن التجريدية في اللغة هي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية حالة نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ التأثير الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي و لا تحكي معان و انما أحاسيس.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية

بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تأثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

نصوص تجريدية للدكتور أنور غني الموسوي

-1الواحة

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم.

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس.

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ.

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

-2صباحات بنية

أيّتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم.

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر بريّ ، أعوام من الأسى القرنفلي.

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقظاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق.

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا.

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا.

مرحى ، مرحى يا للسعادة.

3-الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول.

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم.

الشرفة ؛ قصيدة تجريدية.

لغة تجريدية

د نور غني الموسوي

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى

خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول .

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث

أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم.

هامش نقدي : تعريف باللغة التجريدية (1)

د أنور غني الموسوي

لقد كانت النزعة نحو عمق الأشياء في الكتابات الأدبية و غيرها حاضرة دوما على مدى العصور ، الا انّها و بفعل عوامل كثيرة منها الشعور المتنامي بلا تناهي علم الخالق للعالم ، صار النهج التأملي يتوسع في الاوساط الفكرية ، حتى اننا يمكن ان نقول انّ الكتابة اليوم اصبحت أطروحة و فكرة ، أكثر من كونها وصفا و تعبيرا محضا . و في حركة تفاعلية بين الأدائية الرمزية و التعبيرية و بين القصد الواعي و اللاواعي للعمق ، انتقلت الكتابة و حسب ما لدينا من تصورات في جانب مهمّ منها من حالة الحكاية عن عوالم المعنى الى حالة الانكشاف و التجسيد لها ، فصارت الكتابة وخصوصا الشعرية و كأنّها تنبعث من العمق و تنطلق من عوالم المعنى ، و كأنّ ما يتجسد أمام القارئ ليس أنظمة لفظية معبّرة و انما حقول معنوية و شعورية متجسدة ، و في خطوة أكثر اتساعا و تفردا ، صار طلب الكتابة و قصدها الحقيقي هو البحث عن أصول الاحساس و صوره العميقة و تشكلاته الكلية الخالصة في مجالات الفكر و المعنى.

يمكن تلمّس مفاهيم و عناصر موحدة لفكرة التجريد عامة شاملة للأدب و غيره ، ففي الموسوعة العربية : التجريدabstraction ، هو عملية الفصل بين ما هو رئيس، وما هو ثانوي عارض ومتغير. ويعد التجريد عملية حاسمة، تساعد على الانتقال من المستوى الحسّي

التراكمي، ومن التعامل مع خليط الخبرة، وتداخل عناصرها ومكوناتها (حسّية، حركية، إدراكية، مشخّصة، مجرّدة، وغير ذلك) إلى المستوى المعرفي النظري، القائم على إدراك ما هو مشترك بين أنواع الخبرة هذه، أي المستوى الذي يشتمل من حيث التكوين والبناء على مفهومات ومبادئ وقواعد وقوانين ونظريات. و تقول كريستين زيباس (بينما كان بولاك يتبنى الاشارة الرمزية والفعل فأن الاعمال الرئيسية لروثكو كانت تجريدية خالصة، كتل رقيقة من الالوان كانت تطفو في لوحاته مثل الغيوم في مشهد سماوي يكاد يردد اصداء الكثافة، ومن جانب اخر كان كوننك يعتبر المنافس الرئيسي ل بولاك، قدرته على تناول الموضوعات سواء كان منظر طبيعي او موديل والتعامل معه باحساس هائل ورائع من الحرية البدائية، كانت تثير انطباعات عميقة، تتراوح بين الصدمة النقية القوية وبين العرض الجمالي يتوازنان في شكل تجريدي مذهل

يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

اذن لا بدّ ان تتصف لغة الشعر بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني

و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص . و لو تأملنا نص (الشرفة) لتلمسنا تلك الخصائص بوضوح في جميع فقراتها و تراكيبها وتعابيرها.

1- فقرات مقتبسة من مقال (اللغة التجريدية و مستويات المعنى) ، د أنور غني الموسوي ، موقع الناقد العراقي

اللغة التجريدية ؛ قصيدة (لوحة) للشاعرة زكية محمد نموذجا.

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية.

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ

المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة.

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي.

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة.

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات و الوعي نحو الخارج . حيث انّ في تعامل الكاتب او الفنان مع الخارج طريقتان او اسلوبان الاول هو الانطلاق من الخارج الى عمق الذات و الثاني الانطلاق

من عمق الذات الى الخارج ، الاول هو المدرسة الوصفية و تتوج بالانطباعية ، و اما الثاني فهو التعبيرية و تتوج بالتجريدية.

في قصيدة (لوحة) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي النموذجي ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية.

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . و نترك للقارئ تملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير . انها قصيدة نثر سردية تجريدية عذبة و قريبة تمثل أدب ما بعد الحداثة بكل صدق.

لوحة

زكية محمد

ألواني زاهية كفراشات الربيع. ريشتي الشفافة مطيعة. لا أتوقف عن مغازلة الضوء. أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري

المترددة. كلما اخترت حلما أجد لونه مختلفا فأضجر .أتهم ريشتي الخجولة ، تعذبني نظراتها البريئة فأستحي منها وأعتذر.

أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي.

لوحتي أصلية وأصيلة لن أبيعها ولو بكنوز الدنيا ولن أتنازل عن نقاء صوتها خوفا من فضول أبي جهل، فليلعنها كلما شاء.فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء.

الفسيفسائية التجريدية

)عمق (

نص فسيفسائي تجريدية

السكون جفن ناعس لهواء عاصفٍ لا يصلني منه سوى الهمس ، كضجيج الشمس وصوت لهيبها ، لا يصلني منه سوى نسمة ضوء ، الا تشعر بذلك ؟

لقد رحلتُ كمركبة غريبة نحو العمق ، نحو مرآة أرتني عالما براقا لجنيات الربيع و فراشاته ناعسة الجفون ، كل هذا ما كان ليكون لولا صخب رهيب يتربع أغصان حكاياتي الباردة.

أنظر الي ، أنا أقف هناك كطائر قطبي ، لا أنتظر شيئا ، فلقد اهدتني الرمال العاصفة وردة حمراء باسمة ، لقد ملأ عبقها النديّ مساماتي و زوايا روحي المسافرة . انظر الي يدي ، انها تحتفل ، أنا واثق انك تشعر بذلك.

هامش

الفسسيفسائية ترتكز على الترادف التعبيري ، اي مجموعة تعابير في نص واحد متميز عن بعضها الا انها تنطلق من فكرة محورية و تشابه تعبيري كبير ، محققة حالة تشبه الترادف اللظي و تكون تعابير النص و جمله و فقراته   بشكل مرايا متجاورة تعكس صورة عميقة و فكرة موحدة ، و تكون التعابير متجهة نحو تلك الفكرة و القضية و الصورة العميقة الموحدة كما تتجه ازهار الشمس نحوها في كل حين.

و التجريدية ترتكز على استعمال اللغة و الالفاظ بشكل تعبيري غير معهود ، اي ليس لأجل نقل المعنى و توصيل الفكرة و الحكاية ، و انما لنقل الاحساس و الشعور ، و جعل المشاعر و الاحاسيس هي ما يتجلى بالالفظ و ليس المعاني و المغزى ، كتكون الالفاظ و الجمل كالوان المجردة من دون تشكل محاكاتي اي بشكل الوان في لوحة تجريدية تعتمد في تاثيرها على الاحساس و الشعور و ليس المحاكاة و المعنى .لا مشكلة أبدا في ان تصبح الافاظ و الجمل بهذا المستوى من التجريد ، و لقد نجحت تجارب عالمية و تجارب لي خاصة في ذلك.

هنا تجربة جديدة و معقدة ، وهي كيف يمكن تحقيق نص تجريد و الافاظ لا تحكي و لا تبين و انما تنقل الاحساس ، و في ذات الوقت يكون فسيفسائيا ، وهو نص يعتمد على الترادف التعبيري . و الجواب يمكن تبينه من خلال حقيقة ان الترادف الفسيفسائي غير منحصر في الترادف المعنوي و الفكري و الحكائي ، كما ان التعبير الأدب لا ينحصر بذلك بل لدينا التعبير التجريدي و الذي يحقق نظاما تعبيريا شعولايا احساسيا كما تحقق اللغة الحكائية نظاما تعبيريا معنويا حكائيا . و كما ان الترادف الفسيفسائي يكون بين التعبير المعبرة عن فكرة و حكاية واحدة في الترادف المعنوي فانها تكون معبرة عن احساس و شعور واحد في الترادف التجريدي ، فتكون لغة المرايا هنا مرايا لاحساس و شعور واحدة يتجسد في التعابير و يتجلى في المرايا.

لو لاحظنا النص اعلاه (عمق) نجد ان كل فقرة تنقل و تجسد احساسا و شعورا واضحا و نجد ايضا ان الاحاسيس و المشاعر التي تتجسد في الفقرات متقاربة و تنمتمي الى مجال احساسي واحد . ان الفسيفسائية التجريدية تبين و بشكل صريح انه كما ان هناك حقولا دلالية و معنوية في اللغة فان فيها حقولا شعورية و احساسية . كما اننا سنكون امام وحدة نصية و ايقاعية و تناغمية جديدة و عميقة هي الوحدة الاحساسية الشعورية كما هو ظاهر في النص اعلاه.

ما عادت في ظل هذا التغير الكبير الحاصل في وعي الانسانية و الاتجاه نحو التشبث بالانتماء و الاعتداد بالهوية في قبال رياح العولمة الثقافية ، ما عادت فكرة الفن الرومانسي و البوح الذاتي امرا يجلب الحماس ، بل ما نراه من اتجاه نحو تمثل الواقع و الامة هو الذي يسلب مراكز الاولوية في الثقافة و الادب المعاصر . هكذا تغير في فهم الفن و الجمال لا يعني انه ينطلق من فهم تعبوي للعمل الابداعي ، بل يمثل وعيا عميقا بحقيقة الابداع عموما و الكتابة خصوصا ، فأخذت الرسالية و القضية و الموقف تحتل مكانة متميزة في الكتابات المعاصرة . من هنا امكننا القول و كما اشرنا كثيرا الى دخول التجلي الرسالي في نظام الابداع ، و اعتبارها ركنا من اركانه .

الرسالية الابداعية اما ان تكون جمالية تتمثل بالابتكار و التطوير و منها الكتابة التجريدية او جماهيرية تتمثل بتمثل الامة و الانسانية ، و مقدار التمثل و الوعي به و تجليه يحقق درجة متقدمة في جانب من جوانب الابداع . تمثل تطلعات الامة و المها هو الرسالية الوطنية.

و رغم ان النقد الثقافي لا يقدم حلا حقيقا لفهم الابداع ، الا انه يشير و بصدق الى تأثر الكتابة بالوعي الانتمائي و الفكر المجتمعي العام ، و لا يعني ذلك جواز فهم النص على انه انعكاس لثقافة المجتمع او موطنا لانساق ثقافية ، و انما يعني ان تمثل ما ينتمي اليه الكاتب من ثقافة و امة يضرب عميقا في وعيه و كتابته ، و ربما يكون احيانا الجوهر المشع الذي تشكل بفعله النص او ادب الكاتب كله . ان الحساسية العالية و الرؤية الواضحة و التطلع نحو الافضل المترسخ في نفسية الاديب تدفعه و بقوة الى ان يكون صوتا صادقا في التعبير عن الامة ، في ظل الحرية الفكرية طبعا ، و يصبح حقيقة لا لبس فيها لأجل تبين ملامح المجتمع الذي يعيش فيه . ان الشعر كان و لا يزال صوت اعتراض و طلب للخلاص ، انه تمجيد للحرية السامية و

الوجود الافضل ، ما عاد الفن عموما و الادب خصوصا مكان ترفيه و تعبير وجداني بسيط ، انما هو في كل جهاته رؤية و موقف ونداء ، انه نداء صادق و خالد ، و حينما يمتزج هذا الصوت بحلم الامة و يتمثل تطلعاتها فانه يكون رسالة شفيفة الى العالم و الاجيال.

من المهم التاكيد ان الرسالية تتطلب بوحا ، بمعنى اخر تتطلب توصيلا ، و لا يعني ذلك ان يكون التعبير بتراكيب لغوية مباشرة بحجة البوح و التوصيل ، و انما يمكن ذلك بالتعبير الفني العالي ، وهذا سر اللغة القوية التي تبوح بالكثير مع الفنية الادبية العالية ، البوح التوصيلي كما يمكن بالتعبيرية العالية ، يمكن ايضا بالرمز و الايحاء بل ان من تجليات اللغة البوح الايحائي ، كما ان الخيال ميدان خصب للبوح الرسالي.

ان الرسالية الوطنية الادبية يمكن ان تتنوع بتنوع الاجناس الادبية و اصناف اللغات الفنية ، و بتنوع الموروث الاجتماعي و الابعاد الحضارية و الثقافية للمجتمع ، لذلك يمكننا القول اننا في مجال (الرسالية الوطنية الادبية) لدينا عدد هائل بل غير محدود من الاشكال اللغوية ، يمكن تصورها اجمالا بشكل انظمة مركبة تصنف حسب جنس الكتابة من شعر و قصة و نحوهما او حسب صنف اللغة من مباشرة و رمزية و غير ذلك او حسب المكونات الاجتماعية الفكرية و الثقافية و المادية .و لقد تناولنا الرسالية الادبية تجربة الكثير من الشعراء العراقيين و العرب في كتابنا (التعبير الادبي) و هنا نتحدث عن الرسالية الأدبية المؤداة باللغة التعبيرية و التجريدية . انه كريم عبد الله ، احد ابرع كتاب القصيدة التجريدية في الشعر المعاصر حيث يقول (كلّما تعزفُ السماء برذاذِ الخذلان ../ أدخلُ في زجاجةِ الصقيع ../ مقروحٌ يساورني حلم يتلصصُ ......\الأرضُ العانس تتلمسُ أجساداً تتسلّقُ واجهة الموت ../ عيونٌ زجاجيةٌ مِنْ خلفِ الصقيعِ ترنو ../ وقناصٌ أرعنٌ يتدفأُ بسيلِ رشقاتٍ على وجهِ التاريخ). لقد بينا مفهوم

التجريدية و نماذجبه في مناسبات عدة و تتجلة هنا بالحضور القوي للعمق التعبيري الذاتي و الزخم الشعوري و الحسي للكلمات . و تتجلى الرسالية هنا في ان الشاعر يتمثل العراقي الذي مسه البرد ، من نازح و مهجر و فاقد و محزون و متألم ، انها ملحمة العراق الجريح المبكي ، الم طويل ، و من هناك تعزف السماء اغنية هي فرحة رأس السنة لغير العراقيين الا انها الم مر و صقيع حارق لهم ، انه الصقيع السجن الذي لا فرار منه ، اين يذهب العراقي الذي خذله كل شيء حتى البرد ، لقد فقد العراقيون كل شيء يتوسدون الارض ، فصاروا لوحة عظيمة للموت الكئيب ، هنا نحن بعيوننا الجميلة البريئة الطفولية نتطلع للخلاص وهناك في الجانب الاخر لا شيء سوى الذئاب و الاعداء و المفترسين ، يقتنصون الخبز و الخيرات لا شيء هناك في الجانب الاخر سوى المتفرج الوقح انه العالم القبيح.

رجل رملي ؛ قصيدة تجريدية.

أنور غني الموسوي

بشرتي جافة كوجه الخريف، ليس بسبب حرارة الصيف، و انما لأنني فقدت آخر قطرة ماء من جسدي. فأنني كل يوم أمرّ على بائع الحزن فأتبرع اليه بما لدي من دموع. و أيضا هناك أسباب أخرى لكلّ هذا الجفاف في روحي؛ أهمها أنني شيء غريب عثرتْ عليه الايام مستلقياً فوق جزيرة خاسرة قد هجرها أهلها. كنتُ حينها كومة رمل. و ليس هذا هو الشيء الغريب فعلا، بل الغريب أنني حينها كنت أستطيع الحركة و لم أعلم أنني رجل رملي، لكن الأن و أنا أتكلم اليك؛ أشعر أني رجل من رمل لا أجيد أيّ شيء. و أشعر أنني جاف جدا و مصنوع من الموت. أترى تلك السعادة، إنها تلمع كلؤلؤة في خيمة فضّية. إنها لا ترضى الا بقلب رحلَ به الموت عن مدن الخراب، لذلك فقلبي هذا مليء بالسعادة؛ و ذلك لأنني رجل ميت يتحدث إليك.

*قصيدة تجريدية.

هامش بقلم علي الصباح.

نص موغل في التجريد قد تسهل قراءته ورؤيته بنحو من الانحاء، ولكن يصعب بلوغ منتهاه او التوقف لاستكشافه والوصول الى كنهه والى مآلات معناه وما تبلغه فكرته.

وهذا امر مألوف في النص التجريدي الذي يعلي من مفارقته فتمتلئ اوعيته انهارا من الافكار والرؤى، إذ تحتاج الى كثير من المهارة للغوص فيها واستخراج مكنونات النص، المليئ بالتكثيف والتلغيز في كل بنية تشبيكه اللغوية ذات التكوين النصي الخاص ، الذي يتطلب قراءة ذكية فيها الكثير من مرونة لسان النص نفسه. لذلك النص التجريدي يحمل قدرة زئبقية تراه هنا وهناك وفي هذا المكان وذاك المكان وفي كل تلك الامكنة مجتمعة ، يتوزع كما يتوزع الرمل في المكان له خاصية الانتشار والتبعثر ، هكذا هي فكرة القصيدة التجريدية تبقيك قريبا من معانيها بقدر ما تضع المشابك امامك لتعيق سهولة ذلك القرب وتناول تلك المعاني وانهاء وعورة طرق الوصول الى فكرته والانتهاء الى شيء من الوضوح في رؤية تلك المعاني ، وهذه ظاهرة اعتيادية تعطي النص ألقه وجماله الاستطيقي.

هكذا تبدو قصيدة التجريد ، تحلق بالفكرة دون ان تنتهي موحياتها ،حتى بعد استنفاذ القراءه لكل مفاعيلها ،تبقى الفكرة عميقة، يحفر في داخلها الغموض، الذي يحفز الفكر للذهاب مع ذلك الغموض في ابعد مما توحي به بنيته. لذلك تأتي هذه القصيدة لتعطي المعنى، هذه الخصوصية وهذا البعد الزمكاني اي التداخل في تركيبته في كل ابعاده دون ان تخلو منه الفكرة وهي تحمل كل الظلال الذي يشغله المعنى بشيء من التراجيدية الكونية التي تعطي النص كل هذه المساحة ، حيث لا حدود للفكرة وللمقاربة الجمالية واطلاق العنان للفكر وللخيال لتبلغ افاق ابعد مما هو موجود وممكن التخيل ، لذلك نحن امام نص يستنفر كل اساليب التلقي عند القارئ ، ابداع فوق كل ما يتخيله الانسان ، عندما تأتي الافكار متجاوزة للحد المألوف في بنية التفكير ، فلا يمكن مقاربة الافكار والرؤى وهي تحلق بأجنحة من نور تنقلها خارج ما هو منظور وغير منظور في رؤيتنا للكون ، ليس للبعد والقرب من معنى ، إذ لا زمان ولا مكان تتواجد فيه تلك الافكار وهي تبحر في هذه القصيدة بمفردات فيها من الصور التي تبدي عكس ما يومض في داخلها من معنى عن رجل الرمل وعن بائع الحزن وعن ذلك الجسد وهو ينهي ما تبقى فيه من قطرة ماء، وما يبثه المعنى من غرابة عن معنى الحركة في رجل الرمل وانه مصنوع من الموت ؟ وهكذا يستمر النص في مخاضه بعيدا عن موحيات اللغة التي لا تستطيع ان تنتظم ازاء كل هذا التوهج وهذا اللمعان الذي حمله ذلك القلب ،الذي رحل به الموت .

فنحن امام نص يدفعنا لقراءته بطريقة لا تخلو من الغرابة ، واحيانا يجردنا من نظرتنا العقلانية التي اعتدنا ان نألفها في رؤيتنا لمعانينا الاعتيادية عندما لا تكون اللغة في سياق نص تجريدي.

ثلاث قصائد تجريدية في الصيف.

أنور غني الموسوي

1- صيف أبيض

صوتي مُرّ ، لأنّه يتيم . يبحث عن ظلّ في صحراء جاء بها صيف أبيض يفيض بالوهم.

2- ضيف أصفر

الأشجار الشاحبة ، في قلبها مدينة حزينة ، انها ما شيدته أيادي الصيف الأصفر.

3- صيف أحمر

السواقي تحتفل ، أته دمي الرخيض ، مرحى أيها الصيف الأحمر.

*قصائد تجريدية تنبثق من اعماق الاتحاد بالاشياء و رؤيتها في عمقها مجردة من التشكل الظاهري ، بلغة تنقل الاحساس و الشعور قبل التوصيل المعنوي . التجريدية هي السرّ الأكبر للشعر.

(عمق) قصيدة سيفسائية تجريدية

عمق

انور غني الموسوي

السكون جفن ناعس لهواء عاصفٍ لا يصلني منه سوى الهمس ، كضجيج الشمس وصوت لهيبها ، لا يصلني منه سوى نسمة ضوء ، الا تشعر بذلك ؟

لقد رحلتُ كمركبة غريبة نحو العمق ، نحو مرآة أرتني عالما براقا لجنيات الربيع و فراشاته ناعسة الجفون ، كل هذا ما كان ليكون لولا صخب رهيب يتربع أغصان حكاياتي الباردة.

أنظر الي ، أنا أقف هناك كطائر قطبي ، لا أنتظر شيئا ، فلقد اهدتني الرمال العاصفة وردة حمراء باسمة ، لقد ملأ عبقها النديّ مساماتي و زوايا روحي المسافرة . انظر الي يدي ، انها تحتفل ، أنا واثق انك تشعر بذلك.

هامش

الفسيفسائية ترتكز على الترادف التعبيري ، اي مجموعة تعابير في نص واحد متميز عن بعضها الا انها تنطلق من فكرة محورية و تشابه تعبيري كبير ، محققة حالة تشبه الترادف اللفظي و تكون تعابير النص و جمله و فقراته بشكل مرايا متجاورة تعكس صورة عميقة و فكرة موحدة ، و تكون التعابير متجهة نحو تلك الفكرة و القضية و الصورة العميقة الموحدة كما تتجه ازهار الشمس نحوها في كل حين.

لقد بينا ان التجريدية ترتكز على استعمال اللغة و الالفاظ بشكل تعبيري غير معهود ، اي ليس لأجل نقل المعنى و توصيل الفكرة و الحكاية ، و انما لنقل الاحساس و الشعور ، و جعل المشاعر و الاحاسيس هي ما يتجلى بالالفظ و ليس المعاني و المغزى ، كتكون الالفاظ و الجمل كالوان المجردة من دون تشكل محاكاتي اي بشكل الوان في لوحة تجريدية تعتمد في تاثيرها

على الاحساس و الشعور و ليس المحاكاة و المعنى .لا مشكلة أبدا في ان تصبح الالفاظ و الجمل بهذا المستوى من التجريد .

هنا تجربة جديدة و معقدة ، وهي كيف يمكن تحقيق نص تجريد و الالفاظ لا تحكي و لا تبين و انما تنقل الاحساس ، و في ذات الوقت يكون فسيفسائيا ، وهو نص يعتمد على الترادف التعبيري . و الجواب يمكن تبينه من خلال حقيقة ان الترادف الفسيفسائي غير منحصر في الترادف المعنوي و الفكري و الحكائي ،كما ان التعبير الأدب لا ينحصر بذلك بل لدينا التعبير التجريدي و الذي يحقق نظاما تعبيريا شعويا احساسيا كما تحقق اللغة الحكائية نظاما تعبيريا معنويا حكائيا . و كما ان الترادف الفسيفسائي يكون بين التعبير المعبرة عن فكرة و حكاية واحدة في الترادف المعنوي فانها تكون معبرة عن احساس و شعور واحد في الترادف التجريدي ، فتكون لغة المرايا هنا مرايا لاحساس و شعور واحدة يتجسد في التعابير و يتجلى في المرايا.

لو لاحظنا النص اعلاه (عمق) نجد ان كل فقرة تنقل و تجسد احساسا و شعورا واضحا و نجد ايضا ان الاحاسيس و المشاعر التي تتجسد في الفقرات متقاربة و تنمتمي الى مجال احساسي واحد . ان الفسيفسائية التجريدية تبين و بشكل صريح انه كما ان هناك حقولا دلالية و معنوية في اللغة فان فيها حقولا شعورية و احساسية . كما اننا سنكون امام وحدة نصية و ايقاعية و تناغمية جديدة و عميقة هي الوحدة الاحساسية الشعورية كما هو ظاهر في النص اعلاه.

مظاهر التعبيرية التجريدية

(أمنيات جوّالة) النص المشترك بين الشاعرين سعد مهدي غلام و أنور غني الموسوي ، ليس جديدا فقط من حيث انه نص مشترك بين شاعرين ، بل ايضا في لغته الجديدة ايضا ، و التي تميل الى ان تكون في مجال تعبيري آخر غير مطروق بشكل متعمد و واعٍ ، الا وهي اللغة التعبيرية التجريدية.

(أمنيات جوّالة) ليس نصّاً سرياليّا ، لعدم تمّيز السخوصية و الكيانية في بناءاته ، حيث أنّ السريالية متقوّمة بالتموضع اللامنطقي للتشخصات و الكيانات ، كما انه لا يحكي عن اللامعقول لان الحكاية عن اللامعقول ميزة السردية الحكائية ، اما السردية الغرائبية في (أمنيات جوّالة) فان السردية فيه تعبيرية لامرآتية تنقل الاحساس و لا تريد أن تحكي وانما تسعى الى تحميل اللغة طاقات اضافية.

و قبل الحديث أكثر عن تجربة الاشتراك في تأليف نص موحد بين شاعرين ، يتحقّق بذلك ليس فقط خرق لكثير من التقنيات و التنظيرات المتعلّقة بالرؤية و الغاية و العاطفة الصادرة من

نفس انسانية لتعدد المؤلف هنا ، بل انّ الاهم من ذلك هو تجاوز الصعوبات التأليفية و الوصول الى نقاط مشتركة بين لغتي الشاعرين و نظرتهما عن الادب . طبعا لا بد من الاشارة انّ امتلاك الشاعرين رؤية نقدية و تفسير و فهم للغة الجميلة ، أدّى الى فهم سريع لغايات لغة كل منهما ، و الاقتراب من التشكيل اللغوي المطروح ، و بهذا ظهر نص بانسيابية و وحدة تأليفية عالية بالاضافة الى أنه يحافظ على لمسات كل من الشاعرين و تقنياته فهي واضحة فعلا لكل من يعرف لغة الشاعرين.

ان جوهر التعبيرية هو استغلال التوظيفات الممكنة لعناصر البوح غير الحكائية في تعظيم طاقة اللغة و توصيل الاحساس ، و استعمال التقنيات الظاهرية و العميقة في توسيع حقل الدلالة ، و بالنسبة لقصيدة النثر فان السردية التعبيرية ركن مهم في تحقيق ذلك . و من خصائص لغة (أمنيات جوالة) هو القدرة العالية على نقل القارئ الى عالم النص و ان كان متميزا بمستويات عالية و عميقة و غرائبية ، و معبأة بدلالات تعبيرية واضحة ، و هذا النظام بكل تلك الميزات يحقق لغة تعبيرية ساحرة كما هو ملاحظ.

اما التجريدية فهي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية الى مجال نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، و تجسيد الفكرة في اللغة فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ الفهم الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي.

)أمنيات جوّالة(

الستائر بلونها المرير ، بقلبها المعجون بالعاج والزان ، تهدهد صوت بركة اللوتس البراق ، كنا حينها نعدّ أسنان المجرة ورموش عينيها الحالمتين ، نرسم حولية ذبول الكون الفسيح.

لقد أنهيتُ كلّ شئ ، خيمةَ ينبوع الخلود ، مزرعةَ الفراشات و رمادها الغامض ، حتى الصحون الفضية ، تركة اجدادي القدامى مع صندوقهم اللازوردي ، و نسماتهم المتخثرة في حدقات تحوم فوق غابات الأرز . كلّ ذلك بعثت به الى رجال الرمل وعسس السور البنّي كي يتدفؤوا به.

لقد أنهيت كل شيء فعلا ، فالحياة صبيّة لطيفة تستحمّ في بركة قزح القمر ، تحبّ أن تنام باكرا في معبد قديم.

عجبا ما كنت أتصور انّ الرغبة خيط من ريح ، و أنني سأحتفل يوما بكل هذا الضياع . لقد تقاعدت الانسانية ، تتجوّل بدرّاجتها الهوائية و قبعتها السوداء ، كالتي يبيعها ذلك المتجوّل الباحث عن الظلّ ، لقد رأيتها و قد ماتت منذ زمن بعيد.

آه كم هي مسكينة المركبات التي تسحبها ثيران الحقول الباردة مثلنا ، لا أدري ربما شربت روح الصقيع ، و ربما ورثنا ذلك الشحوب من أشجار الصنوبر المجيدة ، كرعناها مع اليانسون والسوسن الجبلي ومسحوق البرق . ذلك ليس مهما بالمرة ، يكفي اننا تعاطيناه عبر السنين .

بلى ، لقد صدقت ، سأجمع حاجياتي ، الريح الشمالية ما عدنا بحاجة اليها، وخوابي اليقطين الممتلئة بعصير القصب ، حتى الديك الأحمر الحكيم الذي لطالما أهداني بوابات المصير ، وعالم مسحور تسكنه حشود الضباب وجنيّات أشجار الياقوت اليابسة ، وزهرة زرقاء ندية كأنها دمعة الفجر.

اجل البيت أجمل بالورد البري ، لكننا قبائل جوالة لدينا خيمة من جلود القنافذ ، لا نجيد غير زراعة الخيزران واصطياد خيوط الهلل النائمة ، نستدل عليها من الشخير.

بيتنا أجمل بالزهور ، لكنّ حقول اللوتس بعيدة ؟ بيننا جدول الشيخوخة وذاكرة الثرى . أنا لا أظنها ستأتي قريبا ، ربما علينا فتح حقيبة الأيام ، فقد سمعت جدي يقول أنّ في جيب الزمن الأيمن انهارا فضيّة من حليب وحكايات مؤجلة عن البجعة الاميرة التي لم يسعفها القدر.

إذن سينتهي فصل الرماد ، بعد حياة غارقة في نهر أصفر ، حينها سأرى في حديقتي أرنبا و سلحفاة وردية . حينها سيكون للصباح شكل أخر ، ليتها تأتي أرواحنا المهاجرة . لنلثم الصوت الأبيض لأرتال الثرى ، نلج أسوار الضوء ، ونركب أيائل الدخان في برك المساء اللازوردية ، هناك حيث قصور الشمس النائية.

نص مشترك : سعد غلام و أنور غني الموسوي 2\4\2015

الصيف ، قصيدة تجريدية

الصيف

أنور غني الموسوي

غريب جدا هذا المساء ، يتطاير كالحلم ، يرتدي قبعته النارية و يعلم فتيان قريتي عشق الشمس . انهم ينزلون بسرعة مذهلة ، أنا لا أكاد أراهم . انهم أبناء الشمس ، و الشمس شيء لا يمكن رؤيته . انهم بطعم الصيف ، و انت تعلم ؛ الصيف لا يعرف النوم . انه شيء مجنون لا استطيع ان اراه . صدقت الاشياء المجنونة يصعب رؤيتها . حينها كنت أعيش حرا في واد تقطنه اشباح متطايرة . كنت شيئا قديما لا أرى الكلمات الملتهبة . الاشياء الملتهبة أيضا يصعب رؤيتها . أنت لا يمكنك أن تتصور وهج ذلك الوادي . أشجاره صفراء كحلمي . كانت صفراء جدا لكنني أراها بقلبي . أجل حلم الانسان واد ملتهب لا يعرف عنه العاشقون شيئا . انه كشرفات أوروك النحاسية ، التي شيدها الحكماء السبعة . أجل حلمي قديم كأوروك لكنه بارد لا يشبه الصيف.

-التجريدية شعور عميق بالاشياء و اتحاد بها و ادراكها بشكل مختلف و ايصال ذلك كله الى المتلقي فلا يرى سوى الشعور.

هامش بقلم علي الصباح

قراءة في قصيدة تجريدية

-----------------------الصيف للدكتور انور غني الموسوي

النص التجريدي موحياته مكثفة ، واذا ما روقب اوحى بشيء قد لا يبدو كما لو ان معناه المقصود أو ما توحي به صورته الاولية ، قد تبدل نتيجة لوجود راصد له، فيعطي صورة تكون موحياتها تختلف عما توحي به في بنيتها التجريدية ، فسلوك النص التجريدي شبيه بسلوك الضوء ، فهو جسيم ولكن اذا ما روقب تحول الى موجة ،او الى كليهما معا. من هنا فإن النص النثري أو قصيدة النثر تتمتع بخصائص على مستوى شكل الصورة الخارجي، وهي الصورة الواقعية المفتوحة او ما يمكن ان نسميه بالصورة المطورة عما هي عليه في النص الكلاسيكي، كما ان موحياتها غير متوقفة في رمزيتها واشاراتها ، فهي غنية بموحياتها ، وبتعدد الاحتمال فيها، لذلك نحن امام نص يحمل كل هذه المواصفات ، من صورة واقعية متجاوزة كثيرا لنسق القصيدة التقليدية، ومضمونها الدلالي المحدود، حيث الايحاء الذي يتردد صداه في كل اصقاع الفضاء، له القدرة على ان يحلق خارج غلاف الصورة، في الفضاء المفتوح ، موحياته الجمالية غير منتهية ، دائما تحيل الشيء الى اصله التجريدي ، من خلال خلخلة العلاقات غير المنتظمة في اصل علاقة الشيء مع نفسه بسبب التراكب بين واقعية الصورة وموحياتها الداخلية، ومحاولة تشبيع النص في هذا الشكل من التجريد، والتي حاولت هذه القصيدة ان تؤسس له في موحيات الصورة وفي عمق مضامينها، نص ، بقدر ما تثير قراءته من متعة جمالية تدهشك معالمه الفنية وبنيته النسقية ، نص محلق في كل الابعاد ، ياخذ القارئ الى حيث هو ، اي الى المدى والمنظور والافق الجمالي والى ابعد من النص في قراءته التجريدية ، كما هي بعض لقطات النص-- :
-

"كنت شيئا قديما لا ارى الكلمات الملتهبة ايضا يصعب رؤيتها" .... "أنت لا يمكنك أن تتصور رؤيتها . أنت لا يمكنك أن تتصور وهج ذلك الوادي" .... " اشجار صفراء جدا لكنني أراها بقلبي" .... " أنه شيء مجنون لا استطيع ان اراه . صدقت الاشياء المجنونة يصعب رؤيتها" ....الخ.

انها قراءة لا تغلق الافق ولا تحجب رؤيته، ولكنها لا تقاس بمعاييرنا الاعتيادية ، فكل شيء يبدو مألوفا وغير مألوف ، ورؤيته ممكنة وليست ممكنة. والاشياء تبدو كما هي بصورتها وواقعيتها ولكنها ترى على غير ما هي عليه، "كالاشجار صفراء كحلمي . كانت صفراء جدا لكني اراها بقلبي"

هكذا تبدو القصيدة التجريدية، مقاربة في اللامحسوس واللا مرأي ، مقاربة الاشياء في غير ابعاد تواجدها ، في الوعي كظاهرة كوزمولوجية، اعم من ادراكنا للاشياء من حولنا، في تناول لا يأخذ بمقاييسنا المعتادة للاشياء وفهمنا إليها.

هايكو تجريدي

د أنور غني الموسوي

1- النص الاول

الشجرة في ضياع

تسير بقدم واحدة

ابتسامات الحروب

2- النص الثاني

جراحي زهور

دمعة جذابة للربيع

انياب الحضارة

*الهايكو معروف شكلا و مضمونا ، وهو من اقدم الكتابات التقليلية ، بتكونه من سبعة عشر مقطعا باليابانية في ثلاث سطور (خمسة ، سبعة ، خمسة) و بألفاظ بسيطة و مأخوذة من الطبيعة تعبيرا عن مشاعر عميقة . و من الواضح ان هكذا قصيدة نموذجية متعذرة عربيا لاختلاف طبيعة اللغة ، لذلك يمكن المحافظة على ثلاثة اسطر قصيرة مع كون السطر الوسط اطولها ، و اعتماد تصوير شعري مكثف و تقليلي.

*التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

التجريدية الحداثية

لقد بينا في موضع سابق ان العمق اللامجاني للمعاني و الكلمات جعل المحاولة الحداثية في التجريد تعتمد على الرمزية و الهذيانية و النص متعدد التاويلات و الانغلاقية ، لكن قد عرفت ان ذلك ليس واجبا لاجل التجريد فضلا عن ان يكون هو التجريد في الكتابة ، بل التجريدية

هي شعور تجريدي بالاشياء و نفوذ عميق الى جوهرها النقي المجرد و في المعاني و الكلمات هو ادراك العمق الشعوري و الاحساسي فيها و لا يتعارض هذا ابدا مع عذوبتها و قربها الرمزي كما اثبتته الكتابات الشعرية السردية مابعد الحداثوية في تجريدياتها . و من اشكال التجريدية الحداثية هي الرمزية التجردية و التجاورية التجريدية .

الرمزية التجريدية

لاجل عدم امكانية بلوغ الكتابة العناصر الاساسية كما هو الحال في الفن التشكيلي اذ يسهل استعمل العناصر الاساسية من الالوان و الاشكال الاساسية ، فان اللغة لا يمكن الوصول بها الى هذا الحد من التجريد لذلك فان الشكل الممكن للتجريدية هو المجازات العالية جد ، النص المفتوح بلغة تثير قراءات متعددة لدى المتلقي ، كشكل من التعبير انقى و اعمق . في لوحة تجريدية فذة متعددة المعاني تقول عفاف السمعلي :

)أدوارٌ يشد لجامَ الغضب ؟ \ \لتسقط زغاريدي في فوهة الهشيم \\ أفتح وترَ مدينتي الظمأى لحقول القمح \ \ لنهود أقلام شيبَها الرحيل \ ما أصعب السديمَ حين يعصف في الروح \\ أخبريني يا قسماتِ وجهي \\ كيف أجعل الذاكرةَ تمجّ طلاء ملحها \ \ فوق الشفاه..؟ \\ سنونوة \ \ ويسرقني ازدحامي... \ \\ لأغرق في خاصرة الوجع ... \ \ سنونوةً أهرقها بكر الفجائع... \ \\ أتوسلُ صلابتي الموشومةَ بالذكرى \ \\ لتنثالَ نتوءاتُ الهزائم على المنحدر (

هذا النص عنونته عفاف السمعلي بعنوان (ذاكرة) ، و النفس القصصي واضح للشاعرة الروائية ، و معطيات البوح كثيرة ، الا ان اللاألفة عالية بين المفردات و التراكيب ، و الايحاءات

كثيرة ، فيتحقق لدينا لغة رمزية تعبيرية ، لغة عالية المجاز و الانزياح بنفس بوحي و تعبيري ، محققة لغة رمزية تجريدية بامتياز .تعطي لكل مفردة و لكل تركيب رمزية و طاقة تعبيرية عالية في تعدد للدلالات رفيع .

التجاورية التجريدية

ربما من اصعب ما يمكن ادعاؤه في كتابة للغير هو التجريدية اللغوية ، و بينما كان هذا الشيء سابقا ليس بالامر المتاح للقارئ لانغلاق النص ، الا ان الكتابة الحديثة و النص المفتوح يجوز للقارئ ان يدعي التجاورية و التجريدية العالية ، ان استساغة التجريدية في غير الالفاظ كالالوان و الالحان كان سببه تاصل المجانية التعبيرية في تلك المواد ، اما الالفاظ فانه لا يمكن تصورها قصديا من دون تعبيرية ، لذلك نجد الذين يحققون التجريدية اللغوية ينسبونها الى الهذيان و الانثيال و الحلم ، نعم هي تشبه ذلك كله الا انه ليست ايا من ذلك ، ففي حال صدور ذلك من شاعر متمكن من ادواته و حقق ابداعا في اللغة التعبيرية ، فان صدور التجريدية القصدية منه تحقق جمالية اللغة التجريدية ، و توجب على القارئ و على النقد اللحاق بذلك المستوى

اللغوي ، و التعجيل من سرعة القراءة لبلوغ القصد ، و الامر يكون اسهل لو فهمنا ان الكاتب يعتمد على القارئ في اكمال العمل اللغوي . و يجب التاكيد ان عملية تحقيق القصدية من التجريديات هو عملية تلقياتية قراءاتية اكثر مما هي كتابية ، انه بناء قصيدة جديدة و شعر جديد بل هو انتاج كلام جديد اصلا ، ان اللغة التجريدية لغة تجعل من القارئ شاعرا ، وهنا نقول هل يمكن لكل قارئ ان يصبح شاعرا . لقد راجعت مقاطع هذه النصوص ، و تلمست الحكائية و التعبيرية كمتلقي في عباراتها ، فوقفت على تعابير تحتاج الى مزيد من التخلي عن المنطقية البنائية و مزيد من التأويل و الابتعاد عن خط الدلالة الظاهري لاجل بلوغ استقرار قصدي ، اي تحتاج الى الشاعر داخلي انا المتلقي لكي الحق بها.

اللغة التجريدية : اهتمام أقل بالمعنى و اهتمام اكبر بماوراء المفردات من زخم شعوري فيبنى النص من وحدات شعورية و ليس معنوية .

-التجريدية شعور عميق بالاشياء و اتحاد بها و ادراكها بشكل مختلف و ايصال ذلك كله الى المتلقي فلا يرى سوى الشعور.

قصائد تجريدية

انور غني الموسوي

)صباحات بنيّة(

أيّتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم .

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي.

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقضاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق.

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا.

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا.

مرحى ، مرحى يا للسعادة.

)الواحة(

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم .

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس .

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ .

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

)ألم(

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة.

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة .

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةُ مؤكدة . نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة.

)حياة(

لغة تجريدية*

1- حياة هادئة

ذلك النهر رقيق كتفاحة ، تعيش تحت جناحيه المدينة بهدوء ، و تتراقص الإوزات فوق مائه كأغنيات الشمس . طيور الحقل بألوانها الزاهية تستحمّ فوق مراجيحه بكل بهجة . أوراق الشجر النديّ تملأ المكان بأغنيات صباحية قد بللها النسيم . كم أدهشني الهواء الفضّي ، كان يتنقل بين أنفاس الظلّ يهب البركة أحلاما بطعم اللؤلؤ.

2- حياة صاخبة

الصدى يئنّ كعصفورة صفراء أنهكها المطر . يحكي ألما برّاقاً ذا عينين واسعتين تخجل من نشيجهما غيوم سماء باكية . لقد حمل إليّ شهقة خريفيّة معبأة بالموت و الحنين ، يا للحنين المرّ .هنا فوق هذا النبض و في مياه شرايينه البنفسجية تكون الوعود . هنا تحت هذه الخيمة القاصية حكايات عظيمة للرمال.

- اللغة التجريدية تعتمد على وظيفة نقل الاحساس (الدلالة الشعورية للكلام) أكثر من الحكاية و نقل المعنى ، (الدلالة المعنوية) المعروفة.

عالم فضّيّ

كان بارعاً في جمع أشعّة الشمس و خيوط الحرير ،كان يحدّثني عن النهر و شجرة الفضّة ، يا للنقاء الغريب . لقد قال لي : إنّ الكلمة كالشمس ليس لها الا أنّ تكون نقية ، ليس لها الا أنّ تكون كما يجب ، بيضاء تفيض بالسائرين.

وسط ذلك السرور، حكى لي قصّة الفجر الحزين ، و تلك العيون المورقة ، لقد لمستُ رموشَها بيديّ هاتين ، بينما تلك السحب تغنّي ببرود ، كم هي سعيدة بأقدامها الحافية ، لقد سمعتُ صوتها البعيد ، كل ما تجيده لون باهت و أعمى.

قال لي إنّ الفضّة طيبة كالعنبر النديّ ، هي ليست من الظباء كما تتوهّم ، فأجدادنا الغالين ذوو الاجنحة الطويلة أحضروها من جزر بعيدة حينما نزلوا قبل المساء . قال وهو يبتسم : أنا أتذكّر ذلك جيداً . كنت أعلم أنه لا يكذب أبدا . لكنّ تلك العيون ما عادت ترى بريقه الفاتن ، لم تعد تستطيع أن ترفع طرفها نحو نجومه الخضراء.

أنا لم أتكلم ، لكنّني في واقع الأمر أردت أن أساله شيئا . إلتفتَ إليّ قائلا : أين أجد صخرة و بخوراً ؟ حينها نطقتُ و قلت له لقد رأيتهم يصفعون وجه الزمن الأعمى ، لقد رأيتهم ينثرون الفضّة في الأرض اليباب . ليتك رأيتها كانت تتراقص مع الريح في وديان بللها المطر . أجل كم هو مبهج أن ترى السرور على جفون الحقول النديّة ، لقد كانت فضية كما يجب . بعد ذلك أشرتُ نحو العمق و قلت له : هنا نهر فضّي ، أرواح فضّية ، صوت فضّي . لقد أذهلتُه فعلاً حتى صار يردّد : يا لهذا العالم الفضّي . و أخذ يرمق الأفق كقارب وحيد عند الغروب ، كان يشعر بذلك بقوة . شيء غريب فعلاً.

مدينة الزهور*

أنا ، تلك الحكاية العابرة . أتنفس وجه الماء و أنحني بكل حب نحو أرصفتي الباردة ، فالغربة شجرة قرمزية تملأ ذاكرتها الأشباح . حينما تتساقط أغنيتها على كتفي – في تلك الصحراء المظلمة – أعلم أن الرمل رفيق مرّ ، و أن المدينة الزهرية التي مررت بها يوما صنعتها قلوب قرمزية ساحرة . أجل يا صديقي ، هكذا أجدني غارقا في ضفاف ألوانها الناعسة ، أتلفت بين أغصانها صبيا نزل باكرا مع المطر . كانت الأصوات باهتة تتخفى خلف الشجيرات كعروس ريفية تحلم بهمجية المساء . ليتك رأيت الأغصان الندية و هي تتمايل حول الطرقات ، و ذلك البحّار الهندي يجوب بنا العوالم البعيدة . أنا لا أنسى ابتساماتها الصاخبة و حبات العنب الشفيفة .

*مدينة الزهور : مدينة طبيعية صغيرة كلها زهور تقع في مدينة أحمد أباد في الهند زرتها عام 2007

صحراء

الرمال الداكنة لها وجه كوجه الغروب ، برّاق و أعمى . تختبئ خلف أوهامها كفراشة بنيّة لا تعرف شيئا عن الشمس . توزّع أزهار الموت في الطرقات ، عسى أن يعثر عليها سيارة جدد.

أجل أنني صحراء قديمة ، تركني أسلافي وحيدا وسط حكايات الليل ، الهواء الجاف أصنع منه لبنا مرّا للتائهين ، و أنفاسه البرونزية اصنع منها نهرا من عسل كاذب.

أجل ، هكذا أنا ، رمال نحسة ، أجلس فوق التلّ ، أردد اغنيات قديمة . مرحى مرحى لجسد شفّاف ليس له صوت و لا أسم ، آنه أنا ، رجل عربي أنبت وسط الصحراء بروحي المالحة ، قميصي لا وجه له . أنا تلك الصحراء المقيتة الكارهة لنفسها ، أقدامي سافرت مع المساء كنخلة أتخمتها رائحة الدماء ، و حياتي مهملة كقطّة باغتْ أحلامها المطر ، فهي تجلس في الزاوية منذ قرون تنتظر الفجر الجديد .

الصيف

غريب جدا هذا المساء ، يتطاير كالحلم ، يرتدي قبعته النارية و يعلم فتيان قريتي عشق الشمس . انهم ينزلون بسرعة مذهلة ، أنا لا أكاد أراهم . انهم أبناء الشمس ، و الشمس شيء لا يمكن رؤيته . انهم بطعم الصيف ، و انت تعلم ؛ الصيف لا يعرف النوم . انه شيء مجنون لا استطيع ان اراه . صدقت الاشياء المجنونة يصعب رؤيتها . حينها كنت أعيش حرا في واد تقطنه اشباح متطايرة . كنت شيئا قديما لا أرى الكلمات الملتهبة . الاشياء الملتهبة أيضا يصعب رؤيتها . أنت لا يمكنك أن تتصور وهج ذلك الوادي . أشجاره صفراء كحلمي . كانت صفراء جدا لكنني أراها بقلبي . أجل حلم الانسان واد ملتهب لا يعرف عنه العاشقون شيئا . انه كشرفات أوروك النحاسية ، التي شيدها الحكماء السبعة . أجل حلمي قديم كأوروك لكنه بارد لا يشبه الصيف.

أشجار

هذه المدينة الجحود ، تتكلم ببطء ، ليس حياء لأنّ ثيابها قصيرة ، بل لأنّ حقيبتها قد أثقلتها الدماء . منذ أن رأيتها و أنا لا زلت أبكي بمرارة . أبكي على أشجاري الغالية ، فانا رجل من البريّة، أعرف صوت الحيوانات لكنني لست نقيّا مثلها . فالدببة ليست خشنة و لا بنيّة بل هي بالونات رقيقة و وردية ، و البومة ليست عمياء و لا نحسة ، بل لها قلب فضّي ترى به الحقيقة ، ليتك تعلم كم هي ودودة ، كانت تحدّثني عن قصص الأسلاف . أنا الان بلا جذور، و لا

مأوى . كنت أسكن في كوخ دافئ فوق شجرة ، كنت أضحك في الصباح ، و كنت كثيراً ما اجلس بانشراح عند بركة ما عدت أتذكّر اسمها ، فلقد صفعتني هذه المدينة بيديها القاسيتين و أنستني كل شيء جميل . لقد نسيت لوني و صوتي . أنا الآن رجل أخرس بلا لون و بلا صوت و لا حكاية . أنا الآن رجل حزين جداً لا أعرف شيئاً عن الربيع و لا أتذكّر أشجاري الحبيبة .

شيء عدمي

الماء البرّاق يحتضن الاوزات الناعسة، يذهب بهن الى شلالات تفيض دفء. هناك حيث تقف الصخور الناعمة كعذارى شتائية تحمل سلال فاكهة ملونة. اذا اردت ان تراني يوما فستجدني شبحا اطير فوق اجنحة الفراشات احمل في جيبي نهرا و فلاحا و اغناما بنية . انني صوت الماء حينما ينزل في زوايا االمدينة يطرق ابواب الاحلام، فتشرق اضواء الشبابيك في ليلة شتائية كأنها عيد منسي قد عاد الى بيته قبل المساء. هكذا انا ، عاشق قديم اتجمد في بركة الانتظار، و بكل بهجة استقي من مائها كل حكاية تبعثرني في الفضاء شبحا عذبا لا يرى. هكذا انا لا أرى نفسي و لا اعرف مكانها ، و كل ما اتذكره اني اشعر بالوان غريبة تحتضنني بكل حب ، لذلك فانا شيء لا يموت . اذا اردت ان تعثر علي فستجدني عند كل لحظة آسرة و عند صوت الماء و عند الشبابيك المضاءة و عند كل صخرة تمرح قربها اغنام فلاح

قديم ، و ايضا ابحث عني عند ضحكات اطفال يلعبون في الساقية. لأني و بكل بساطة شيء عدمي .

رجل رملي

بشرتي جافة كوجه الخريف، ليس بسبب حرارة الصيف، و انما لأنني فقدت آخر قطرة ماء من جسدي. فأنني كل يوم أمرّ على بائع الحزن فأتبرع اليه بما لدي من دموع. و أيضا هناك أسباب أخرى لكلّ هذا الجفاف في روحي؛ أهمها أنني شيء غريب عثرتْ عليه الايام مستلقياً فوق جزيرة خاسرة قد هجرها أهلها. كنتُ حينها كومة رمل. و ليس هذا هو الشيء الغريب فعلا، بل الغريب أنني حينها كنت أستطيع الحركة و لم أعلم أنني رجل رملي، لكن الأن و أنا أتكلم اليك؛ أشعر أني رجل من رمل لا أجيد أيّ شيء. و أشعر أنني جاف جدا و مصنوع من الموت. أترى تلك السعادة، إنها تلمع كلؤلؤة في خيمة فضّية. إنها لا ترضى الا بقلب رحلَ به الموت عن مدن الخراب، لذلك فقلبي هذا مليء بالسعادة؛ و ذلك لأنني رجل ميت يتحدث إليك.

التقنيات السردية في القصيدة

مدخل مفاهيمي

مفهوم الكتابة الابداعية ؛ كتابات عزة رجب نموذجا.

لقد استعمل مصطلح الكتابة الابداعية (Creative writing) بشكل موسع افقده واقعيته ، حتى انك تجد مواقع تضع هذا العنوان الا انها لا تشتمل جميع موادها على مواصفاته . و من جهة أخرى فان مصطلح الكتابة الادبية (Literary writing) قد ضيّق الى حد صار لا يستعمل الا في الادب الابداعي ,هذا خطأ منتشر لا مبرّر له.

لا ريب ان كل أدب أو محاولة أدبية هي تعامل غير عادي ورقيق مع اللغة ،يخرجها من العادية و الابتذال الى حالة من الانتقاء و الخصوصية ، لذلك ليس لأي احد الوصاية على أيّة كتابة تخرج من دائرة الاستعمال العادي للغة . و جمال اللغة شيء واسع أوسع بكثير مما يتصوره البعض ،الذين يجعلون انفسهم اوصياء على الأدب. ومن هنا فكل اشارة سلبية الى اية كتابة فهي تقع في خانة اللاواقعية و اللاموضوعية ، لذلك نجد مدارس النقد الحديثة تتجه نحو البحث عن الجمال في الاشياء دون التعرض الى التقييم ،بمعنى اخر يمكننا القول انّ عصر التقييم و الوصاية قد انتهى و ولّى من دون رجعة ، و الناقد الوصي قد مات دون حياة أخرى تحت أيّة ذريعة .

اذن ما هو واقعي و موضوعي هو البحث عن النموذج و المثال و المهارة و ليس التقييم و الوصاية ، و حينما نتحدث عن الابداع و المبدع فلا يعني ذلك وضع معايير للكتابة الادبية بل يعني بالضبط بيان مستويات الكتابة الادبية و بيان الحالات النموذجية و المثالية و حالات المهارة سواء من جهة ادبية الكتابة او من جهة تجنيسها . بمعنى آخر ان من وضيفة النقد و

البحث الادبي ليس تقييم النصوص بل البحث عن النص الماهر و المتقدم و المضيف و المؤثر في سيرة الادب و بهذا الفهم يمكن. ازالة الضبابية عن مصطلح (الكتابة الابداعية) فيعلم انها حالة اخرى مختلفة عن (الكتابة الادبية) .فالنص الادبي هو كلّ تعامل رقيق مع اللغة ، بينما النص الابداعي هو مستوى رفيع و مهاري من التعامل الرقيق مع اللغة.

من هنا يكون واضحا ان وظيفة النقد لها مستويان ؛المستوى الاول الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة المعينة أدبية؟ وهذا المجال يمكن ان نسميه مجال او علم (. الكتابة الادبية) ، و المستوى الثاني هو الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة الادبية ابداعية ؟ اي ذات مستوى رفيع و مهاري. وهو ما يمكن ان نسميه مجال او علم (الكتابة الابداعية). و الخطأ الشائع الذي يحصل لدى الكثيرين هو الخلط بين أدبية الكتابة و بين الابداع فيها ، فيوصف عمل أدبي بانه ليس ادبيا و المراد في حقيقة الامر انه ليس ابداعيا .

هنا في هذه المقالة سنتناول ملامح الكتابة الابداعية ، و الخصائص التي تجعل النص الادبي ابداعيا ، و ستكون كتابات الشاعرة عزة رجب نموذجا للابداع الشعري لما تتسم به كتابات هذه الشاعرة من الفنية العالية و الجمالية الواضحة .

و لتحقيق الكتابة الابداعية لابد من توافر عوامل أهمها التجربة الادبية ،و الكاتب مهما كانت ادبيته اي شعوره باللغة فانه من دون تجربة لن يتمكن من كتابة نص ادبي ابداعي .و في الحقيقة بينما نجد عنصر الادبية. اي الشعور العال باللغة و الاستعمال الرقيق لها حاضرا عند كثير من الكتاب بل و القراء ، الا ان عنصر التجربةمفقود عند الكثيرين لذلك فان كتابات صاحب الحسّ المرهف تكون ضمن الجميل منها الا انها تكون طارئة و ناتجة عن تقليد و ليس فيها اضافة .

ان الاسباب التي تكون تجربة للكاتب و رؤية متميزة له كثيرة و معقدة و ليست موضوع بحثنا الان و ربما سنتعرض لها في مناسبات اخرى بعد اكتمال المعطيات ، لكننا هنا سنتحدث عن المظاهر التي تتجلى فيها التجربة الادبية.

تتمظهر التجربة موضوعيا و خارجيا بالتمكن من التقنيات الفنية و بعمق الكتابة و سعة الادراك الجمالي . و هنا سنتناول كتابات الشاعرة المبدعة عزة رجب كنموذج للابداع الادبي لما تتصف به من سعة التجربة الفنية و عمق الرؤية الادبية و لما تشتمل عليه كتاباتها من مظاهر جلية للتجربة الادبية

١ -التقنيات الفنية في الكتابة

الكتابة الأدبية أولا و اخيرا هي محاولة ابداعية في اللغة أي هي استعمال غير عادي لها يرتكز على البعد الفني فيها ، و لأجل تحقيق هذه الغاية لا بد من توفر قدرة و امكانية في جهة ادبية الادب و تجنسيه . و في خصوص الشعر لا بدّ من امتلاك العناصر الكتابية للكتابية الشعرية ، و رغم سعة الافكار حول شعرية النص الا ان جوهر الشعر هو التقاط العامل الجمالي العميق و طرحه الى المتلقي بمعادل تعبيرية ، و اقتصار الكتابة على العنصر الاول لا تخرجها من الموهبة و اما اقتصارها على الثانية فلا تخرجها من عملية التلاعب بالالفاظ ، بل لا بد لأجل تحقيق نص شعري من التكامل بين جهة العامل الجمالي و المعادل التعبيري . و يمكن فهم العامل الجمالي الشعري انه المعنى الجمالي العميق في الوعي و ان عملية التقاطه و تحصيله هي عملية كشف ، ثم يعمد المبدع الى اظهاره و ابرازه للمتلقي بصيغة نصية كتابية هي الصورة الشعرية.

عزة رجب شاعرة متمكنة من أدواتها و نصوصها و عباراتها النصية مشتملة دوما على التكامل التعبيري بين العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية . و نجد هذا جليا في جميع نصوصها و كمثال هنا نأخذ قصيدة (ماؤك يتسرب نحوي) المنشورة في مجلة الشعر السردي (1) تقول الشاعرة:

)أقضي ليلي في لجين قدر شائك ، أستبيحُ نجوم السماء ، و أسلب منها ما قُدر لي من ضوء ، أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ، وحين أفتح جراب الزمن ، أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر(.

المقطوعة من السردية التعبيرية و انبثاق الشعر منها نظام جمالي عميق قد كشفت عنه الشاعرة ، وهذا أحد التقنيات الشعرية . و الخيال يتربع المقطع الكلامي وهو كسر لمنطقية الخطاب وهذه من تقنيات الكتابة الادبية ، من العوامل الجمالية المحورية هي النظم اللغوية التي انكشفت للمتلقي لمجموعة من الاشياء المركزية في تلك المقطوعة.

فالنجوم – وهي شيء عال متعال- يعرض لها صفتان غير عاديتين الاستباحة و الاستلاب ، و من خلال نظام المثل و الانعكاسات و الرمزية ، فان العمومية الرمزية هنا تضرب الى كل ما هو عال و متعال و نير، و تضرب الى كل ما هو قاهر و طاغ و قوي ، فيقع الكلام في خانة امتلاك النفس الانسانية و قدرتها على التحكم و امتلاك امر الامور المتعالية ، وهذا يثير كثير

من البواطن ، و يحقق العجز و الابهار و الدهشة . ان الدهشة المتحققة بالعامل الجمالي هي دهشة معرفية بخلاف الدهشة المتحققة بالمعادل التعبيري فانها دهشة شعورية.

و تعود الشاعرة الى الجو المعرفي ذاته اي امتلاك القدرة على الامور المتعالية و الاخذ منها

في قولها (ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ،)

و في نظام معرفي ثالث تبين الشاعرة النتيجة الوجودية لتلك الحالة الاقتدارية حيث تصبح ممتلكة لكل ما هو نفيس و عال ، وهو نتاج طبيعي لحالة تحصيل الوجودات العالية ، ثم تنتقل الشاعرة الى الفيض حيث انها تفيض بالنور و بالعليائيات .

)أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي (

و في نظام رابع يحصل و بفعل ما تقدم من انظمة تحول في طبيعة الذات فتنتقل الى وجود مختلف اكثر قدرة.

)و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس(

اذن هنا الشاعرة في عملية الكشف هذه و الاشراق و الاطلاع تحاكي الوعي العميق للانسان بتحصيل القدرة و تناول الامور العالية و الاستثنائية و امتلاكها باقتدار من ثم التحلي بها و التلبس بها حتى تختلط بالذات ثم الفيض و من بعد ذلك الانتقال الى وجود اكثر اقتدارا وهذا النظام المعرفي هو أحد أهم الغرائز و الدوافع الانسانية للاكتشاف و الحب للحياة و ما هو جديد و عميق و بعيد المنال.

و في جهة المعادلات التعبيرية فان الشاعرة طرحت تلك المعارف و الالتقاطات و الاشراقات و الابحارات العميقة بعبارات مجازية و شعرية و بسرد تعبيري رمزي ايحائي يتكامل فيه الشعر بالنثر مع صور شعرية نافذة في النفس تبلغ اوجها في العبارات التلية:

-1) أستبيحُ نجوم السماء ، 2- أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة 3- أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، 4- أخطفها من مُحيا القمر 5- أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، 6- أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي 7- و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، 8- و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ،9- يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، 10- وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر(.

-2 العمق الكتابي

الكتابة من دون روح و عمق انساني لن تكون سوى ورقة ميتة و سوى تلاعب فني بالكلمات مهما كانت فنيته ،و لذلك فالكتابة المشتملة على عمق كتابي هي دوما افضل من اية كتابة لا نفوذ روحي لها ، غارقة في الذاتية و منغلقة على نفسها .و للعمق الكتابي مستويات الاول هو العمق الانساني اي حمل النص رسالة انسانية وهذا الذي اسميناه (الرسالة الاجتماعية)و المستوى الاخر وهو العمق الجمالي اي الشعور العميق باللغة ، وهذا ما اسميناه (بالرسالة الجمالية) في كتابنا التعبير الادبي . و في الحقيقة ان الادراك و الشعور العميق باللغة و مستوى ذلك الشعور و عمقه هو اهم مظهر تتجلى فيه تجربة الكاتب. و عزة رجب معروفة في الاهتمام بعمق الكلمات و رسالتها الانسانية و بالفنية العالية و رسالتها الجمالية و نصوصها شواهد على ذلك منها قصيدة (خزّافة) المنشورة في مجلة تجديد (2) حيث تقول الشاعرة:

)تسكب أمي شيئا من الطَّفَل ، وبعضا من روح الأرض ، و رائحة نواياها الحسنة ، تمزجه بطين طمث الأرض الأحمر ، وبشيء من ماء الحياة ، وقليل من الأمنيات ، تقول أنها تكفي لإرسال حياة بمذاق آخر ، ثم تضيف إليها رحلة تأمل من عينيها الفنانتين ، ومسحة من الإحساس ، ودفقة شعور بالعطاء ، و تعجن تلك الروح . تبدأ في التشكل الرحمي الأول حول رحى يديها ، تدوُرها بين أناملها ، ماضيةً في رحلة الاستدارة ، تصرع فيها كل الهموم ، ومضغة اليأس ، والحزن المقيت ، وتجعل أعشاش الفرح قريبة ، من الجرار الآخذة في التلوين ، رفيعة ، طويلة، ملفوفة القد ، كأمي ، حين تقبل حاملة إحداهن ، وقد ملأتها بماء الحياة ، تقول لي انظري إليها ، إنها جزء منك ومني ، رفيقة الطين ، والصلصال ، وصاحبة الصوت الحزين(.

و لا نحتاج الى كلام كثير للاشارة الى الفنية العالية و الشعرية الفذة في هذا النص الذي يتكامل فيه الشعر الى ابعد حد محققا الرسالة الجمالية من حيث الابتكار بالسرد التعبيري و النثروشعرية الجلية . كما ان الرسالة الانسانية واضحة ، و رمزية الخزافة و الجرة الى العمق الانساني و الانتماء و علاقات الاتحاد بالاشياء و تحميلها الزخم الشعوري واضح ، كما ان الشاعرة نجحت هنا في خلق (التأريخ الرمزي) النصي الخاص ، الذي وسع المعارف بالام و الخزافة و الجرة ، وهو من العوامل الجمالية ايضا.

٣ –سعة الادراك الجمالي

ان طاقات اللغة لا تحد بحد و من الخطأ جدا الاعتقاد بامتلاك المعرفة الكاملة بسحر اللغة و وجودها الجمالي الامثل ، لذلك فالحل الوحيد أمام الطالب لها ان يوسع مداركه بها ، و ما كتابات المبدعين الا اكتشافات جديدة في كون اللغة الواسعة ، و لو قلنا ان اللغة يوما بعد يوم تتوسع و انها كيان غير متناه لكان صحيحا ، وهكذا جمالها ، و واضح لكل متابع و باحث

ان اللغة من الاسرار الكونية العظمى التي لا تفنى عجائبها . و من هنا لا بد من الاعتراف بالعجز عن الاحاطة بجمال اللغة و الواجب هو متابعة اللغة و الابحار فيها ما امكن . و ان هذا التوسع و الابحار و العشق لجمال اللغة ينعكس في اعطاء الكاتب و قدرته على كتابة تعبيرية جمالية غير عادية و احيانا غير محدودة ، و المتابع للشاعرة عزة رجب يعلم ان عباراتها ليست من الكتابات العادية و ان نصوصها تتجاوز التجنيس ، و لو صنفت في النصوص الحرة العابرة للاجناس لكان ذلك مناسبا ، و هذه القدرة و الشعور العميق باللغة و بجمالها ناتج و بلا ريب من تجربة كبيرة لهذه الكاتبة . في نص عابر للاجناس عنوانه (مخاض طبيعي) منشور في مجلة الشعر السردي ، تتجاوز عزة رجب التجنيس و تكتب نصا سرديا يجمع تقنيات الشعر و القصة تقول فيه :

)في المساء يتوقف نقَّار الخشب عن نقر النافذة الخشبية ، يترك المهمة للمطر ، تهطل زخَّاته المتتالية فوقها ، حتى تغتسل من أنين الغبار ، أما المدخنة التي بقيت طوال الشتاء تنفث أحزان الخشب المحترق في أحشائها ، فقد تركت لعامود الدخان فضاء مستقيماً ، يضجُّ بكلماتها ، وقصائد الأغصان المتفحمة ، تلتقط اليمامة التي بنت عشها قريبا أناشيد الأنين ، تنشدها رافعة نغمة هديلها ، لصفير الريح ، وهدير موج النهر ، وسكون الغابة .

تساءلتُ عن رائحة الحزن التي تعبق في الغابة ، كلما ضجَّ البيت بسعال المدخنة ، فعرفتُ من عصفور الدوري ، أنها كانت تهمس له بزكامها ، متى اقتطعوا جزءاً من أخشابها ، تغادرها أرانب الدهشة ، و يتزايد مواء القطط ، و يكفُّ النحل عن أزيزه ، والنمل عن دبيبه(... .

من الواضح السردية الطاغية هنا ، و من الواضح ايضا العمق الشعري الجلي ، و لقد بينا في كتابنا التعبير الادبي ان (النص الحر العابر للاجناس) هو احد اشكال قصيدة النثر و ليس جنسا مختلفا ، و انه مستقبل الكتابة التي ستنتهي اليه كلها عاجلا ام اجلا .

1 -مجلة الشعر السردي

http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=عزة+رجب&max-results=20&by-date=true

2 -مجلة تجديد الأدبية

https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/عزة-رجب/

مفهوم النص الأدبي ؛ كتابات حميد الساعدي نموذجا

يعرّف النص انه الكلمات الاولية المكونة للقطعة الكتابية او الكلام (1) ، و يعرّف النص الادبي انه القطعة الكتابية التي يكون الغرض الاساسي منها جمالي و ان احتملت ابعادا اخرى فكرية وغيرها (2) . و أدبية النص هي استخدام صيغ تجعل العمل الكتابي نصا ادبيا باستخدام

بعض المظاهر اللغوية الجمالية (3) . وهذا التعريف للنص ضيق ، لأن النص الادبي ليس الكتابة فقط و انما هو مجموع الانظمة المتداخلة و المترابطة ، بعضها يقع في مستوى ما قبل الكتابة في الوعي العام و الخاص و بعضها في مستوى الكتابة و المكتوب و ما يكوّنه من وحدات و بعضها في ما بعد الكتابة في مستوى القراءة (4) . و كل من هذه المستويات تتجلى و تضغط لاجل ان يكون لها حضور ، فالنص الادبي هو حالة حضور و تجل لتلك المستويات و كلما كان الكاتب ذا تجربة ادبية كبيرة و ذا رؤية ادبية عميقة كان اكثر مقدرة على تحقيق النص الأدبي النموذجي و العالي المستوى ، تتجلى التجربة في التمكن الفني و في اللمسة الخاصة و تتجلى الرؤية في الفكر الادبي و النص المثقف النقدي.

حميد الساعدي شاعر ذو تجربة و ذو رؤية أدبية ، من هنا كانت هذه المحاولة في تبين عوالم النص الادبي النموذجي ، و اتخاذ نصوص حميد الساعدي المكتملة تجربة و رؤية كنماذج للنص الادبي و تجلياته في المستويات الثلاث ، مستوى ما قبل الكتابة و مستوى الكتابة و مستوى ما بعد الكتابة .

ان هذا الادراك للوجودات المتعددة للنص و ثلاثية ما قبل الكتابة و الكتابة و ما بعدها و عدم اقتصار مفهوم النص على الكلمات ، يبطل كثيرا من النظريات بخصوص النص الادبي و اهمها ثنائية الشكل و المضمون و ثنائية الكتابة و القراءة و ثانية النص و الدلالة ، بل واقع الامر ان النص ليس ذا وجود واحد و انما له وجودات متعددة بعضها لا يقبل تلك الثانيات مطلقا ، فما في مستوى ما قبل الكتابة و في الوعي العام لا علاقة له بالشكل و لا بالقراءة ، و ما يكون في مستوى ما بعد الكتابة و في وعي القارئ لا علاقة له بالكتابة و الشكل ، بل ان هذا الفهم يجعل من الشكل غير مؤثر ، و الاعتماد كله يكون على عمق الكتابة في الوعي، سواء الوعي التأليفي او الوعي القراءاتي.

تتجلى الكيانات الماقبل كتابية من خلال عوامل عدة اهمها البعد الفكري و الرؤية و العمق اللغوي الجمالي ، و تتجلى غايات الكتابة و المكتوب في امور اهمها الانثيال و الاختيار و المعادلات التعبيرية و هي مرتبطة بطبيعة الجنس الادبي و خصوصية الكاتب ، و في السرد التعبيري تبرز السردية التعبيرية و الرمزية و النثروشعرية و اللمسة الخصة بالمؤلف . و اما الكيانات المابعد كتابية فانها تتجلى في عالم القراءة و اهمها لاستجابة و التاثير الجمالي و التعاونية . سنتناول تلك الجهات كل على حدة في كابات الشاعر حميد الساعدي.

أ- الكيانات النصية الماقبل كتابية

1- البعد الفكري (الوعي العام و الرؤية الخاصة)

ابرز ما يتجلى فيه البعد الفكري للكاتب في نصوصه هو الوعي العام المترسخ و الرؤية التعبيرية الخاصة و الرسالية بتبني قضية الانسان و الامة.

في قصيدة فوضى (5) يقول حميد الساعدي:

)الأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل هي أجمل مما نحن في غيبوبتنا المستديرة ، والصور المعلقة على الحيطان تمائم للغياب القسري (

هنا يوغل الشاعر في الهمّ الانساني الكوني و معاناته ، فالغياب القسري و الغيبوبة هي السمة الابرز للانسان في هذا الزمن . و يستمر الشاعر في تشييد الغربة بقوله (أيتها الروح المكبلة بأفاعي الغربة . ثم يعكف على الهم الوطني حينما يقول (ونحن نوشكُ على ابتلاع موسى

الصبر ، إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان ، كم أرهَقَتنا التواريخ الصفراء ونحن نرنو للأعالي حين امتزجت صرخات القهر مع ذؤابة الأُمهات ، وحين حدثَني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى) . ان الرسالية واضحة في هذا النص الطالب للخلاص .

و تبرز التعبيرية الفردية و الاضافات الخاصة على الخارج في هذا النص بعبارات بوح تعبيري جلي حيث يقول-:

(1- لأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل 2- إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان 3- وحين حدثَني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى ، 4- والشاعرُ عن قصيدته التي تنتظر دورة القمر .) فهنا اربعة مقاطع نلاحظ تدخل الرؤية التعبيرية الفردية في تمظهر الاشياء و تشكلها (الاشياء تغادر بحنو ذاهل ، و الدم لونه فاقع ز و النهر يلتوي على عكاز افعى و القصيدة تنتظر دورة القمر) ان انطلاق تلك الاصوات من اعماق الشاعر و برؤية مختلفة عما هو سائد يمثل الوعي الفردي في قبال الوعي العام و هنا تتجلى التعبيرية . و في هذه القصيدة تعدد اصوات وهو ما يسمى (البوليفونية (6. (

و تتجلى الكيانات الماوراء كتابية في اغلب نصوص حميد الساعدي و منها تجلي البعد الفكري و الرؤيوي في قصيدة قلب الظلام (7) حيث يقول

)بعيداً عن الشفق ، وقريباً من الإشراق ، تأخذني لجتكَ الساحرة ، الى حيث أُلقي عصاي على دَكّة السِحرِ ، مبهرة في راحتيكَ الرؤى ، وموغلة في الندى وجنتاك ، و مورقةٌ دهشتُكَ الساطعة (.

2- البعد الجمالي (العوامل الجمالية)

لو قلنا ان الادب هو التقاط اللحظة الجمالية العميقة لما كان خطأ و لو قلنا ان الشعر هو تلك الالتقاطة لم يكن خطأ ايضا ، و تكون باقي الامور المرافقة من ابعاد كتابية و فكرية امورا لاحقة لذلك الجوهر . فجوهر الشعر هو التقاط المعنى العميق الذي لا يتيسر لغير المبدع . تلك المعاني الجمالية العميقة الدفينة التي يلتقطها الشاعر هي (العوامل الجمالية) و التي تتسع بسعة التجربة الانسانية ، و لكن يجمعها بعدها الجمالي في الوعي الانساني (8) . و تجلي العوامل الجمالي – الذي هو اساسي للشعر- ظاهر و واضح في كتابات حميد الساعدي و خصوصا لما يمتلكه من قدرة تصويرية و ابداع في الصور الشعرية ، لكنا نجد تكثيفا للعوامل الجمالية في قصيدة (حائط الاخيلة) (9) بكم كبير من الالتقاطات المتتابعة-:

-1) أتبعُ ظِلي بعُمقِ مَساراته الحاشدة 2- نسيت أني اتكأتُ على حائط الأخيلة 3- و لليّل أغنية للعتابِ طويلٌ به الروح تشدو 4- وما انفكَ مني اشتهاءِ الربيع 5- أن أجعلَ الرمح أقصر من قامتي والخيمة الآن في الذاكرة 6- أُيمّمُ شطرَ المدى المستباح لبصمةِ حرفٍ أفاضتْ هوىً على القلب والدرب في لهوه يغني (

ب- الكيانات النصية الكتابية

-1 الانثيال

ان لكل شيء غاية التجلي و الحضور ، و لا شيء يقبل بالغياب ، و انما الغياب يكون قصريا ، و بما في ذلك النص المكتوب ، فانه يسعى نحو غاية اكبر تجل له فكما ان المؤلف يتجلى في النص و القارئ يتجلى فيه فان النص ذاته ككتابة يتجلى ايضا فيه (10) و ابرز مظاهر تجلي النص بما هو كتابة في العمل الادبي هو الانثيال ، حيث تظهر المفردات و التراكيب المركزية

تقاربا في الحقول المعنوية ، و لا نقصد هنا بالانثيال بتداعي الافكار بشكل لاواعي بقدر ما نعني بطغيان اللغة ككيان له غايات و تجلي اللاوعي و توجيهه للمكونات الكتابية. (11)

في قصيدة (مماحكات) (12) نجد تجليا للغة و اللاوعي بتقارب حقول الكلمات المركزية الموجهة للكتابة . يقول فيها الشاعر

-1)الجمالُ لحظة دفق ، 2- والسرورُ بعض ارتخاءٍ 3- في تلاشي العبارات ، 4- وانشغالي بالحرف 5- سيرة أيامٍ ، 6- أتجددُ في كل يومٍ كما الشجر بلحائهِ .7- تجتاحُ حروفي 8- تتَسمَّرُ الكلمات 9- قامة فَلاّح بأرضٍ موجعة . 10- اللهفةُ بعض تضاريسَ 11- من أبجديات الهدوء ، 12- والمرايا انعكاسُ 13- لمن أثقل الريح بالعاصفة . 14- يا أيها الجرح الموغل بغابةِ الرماد(

اننا نلاحظ تجل لنظام اللغة و غاياته في الألفة و التقارب بعيدا عن القفز المعنوي و انما جاءت العبارات متوالية مرتبة معنويا بحقول معنوية موحدة او متقاربة (فالجمال- السرور) (العبارات – الحروف) (ايام – يوم) (حروفي – الكلمات) (فلاح ارض – التضاريس) (الهدوء – المرايا) (الريح – العاصفة- الرماد) كما ان هناك بعد اخر لتجلي اللغة و الانثيال هو القاموس اللفظي لجميع العبارات فانا نلاحظ التقارب بين حقول (الجمال – و الكلمات – و الحروف) و في النقلة الاخر (الوجع – اللهفة- الريح – العاصفة – الجرح – الرماد) و لا نجد خروجا عن ذلك الا اعتراض (الهدوء و المرايا) وسط الهيجان و الصخب . كما ان هناك بعد ثالثا وهو تصاعدية الانتقال (فمن (الجمال و السرور و الحروف و المرايا) الى (الوجع و اللهفة و الريح و العاصفة و انتهاء بالرماد) . و بهذا الاسلوب تحقق القصيدة حركة لكياناتها داخل النص وهو مما يسمى (بالمستقبلية الادبية) (13. (

2- الاختيار

الانتقائية العالية و التحكم و الرؤيوية و الايقاعية و الرسالية من المظاهر و المميزات الواضحة على كتابات حميد الساعدي و جميع نصوصه شواهد على ذلك و منها قصيدة (احلام البنفسج) (14) التي تجمع كل ذلك ؛ حيث يقول الشاعر.

1-)أنتَ ترنو لتلكَ المسافة بين الخطى والمتاهة. توقظ جرحكَ تبتدئ الرغبة الموغلة وتطارد من أرقوك طويلا لتحلم بالقبلة القادمة .2- الأنين شجى والملامح سمراء من فرط شمس الأسى 3- أوهموكَ بأن الطريق معبدة بالورود وأن الصناديقَ فرحةَ أُمٍ ومهرُ حبيبة 4- في غمسةِ الإصبعِ صار البنفسجُ لونَ الدماء . 4- لنا كل أمنية ضائعة ولهم في الأكاذيب إرث تكدَّس .)

هذه المقاطع المختارة تكشف عن الاختيارية و الانتقائية و توجيه اتجاه الخطاب و الرسالة و بلغة متموجة (15) تجمع بين الرمزية و التوصيلية لاجل النفاذ الى النفس و تحقيق الاثر ، وتجمع هذه المقاطع معظم مظاهر الاختيار التي ذكرناها.

ان التجلي الواضح لعناصر الاختيار و الوعي و ما يقابله من عناصر اللااختيار و اللاوعي لا يبقى مجالا بان البناء الكتابي امر مشتمل على الاثنين و ان الاقتصار على احدهما تفريط واضح كما فعلت الاسلوبية باعتماد الاختيار و البنيوية باعتماد اللااختيار. (16)

3- المعادلات التعبيرية.

المعادلات التعبيرية هي الصور الكتابية التي تظهر بها العوامل الجمالية (17) ، اي هي القالب الكتابي الذي يطرح فيه الشاعر افكاره و التقاطاته الجمالية.

ت- الكيانات النصية المابعد كتابية . و اضافة الى السردية التعبيرية المقومة للشعر السردي المميز للقصائد التي اخترناها ، فانا قد اشرنا الى اسلوب تعدد الاصوات (البوليفونية) في قصيدة (فوضى) و اسلوب الحركة داخل النص (المستقبلية) في قصيدة (مماحكات) و اسلوب التنقل بين الرمزية و التوصيلية (اللغة المتموجة) في قصيدة (احلام البنفسج)

1- الاستجابة الجمالية (الانبهار) و التاثير الجمالي (الصدمة)

احدى اهم عمليات القراءة هو الانتاج ، و من الخطأ تصور ان القراءة عملية اتكالية استهلاكية ، بل هي عملية انتاجية ، و من اهم الكيانات التي تنتجها القراءة ثلاثة امور الاول توسعة المدارك و الثاني اكمال النص و الثالث الاستجابة الجمالية . من الراسخ ان للنص الادبي الابداعي تأثيرا جماليا و كل تلك المظاهر و العوامل التي تكلمنا عنها تحقق هذا التأثير ، الا ان الاستجابة الجمالية و جانب من هذا التأثير يعتمد على القارئ و على قاعدته المعرفية و الجمالية . فكما ان المؤلف يجب ان يتمتع بتجربة لكي ينتج نصا فكذلك القارئ لا بد ان يتمتع بتجربة قراءاتية لينتج قراءة ناضجة وهذا ما اسميناه (القراءة التعبيرية) (18) . و وظيفة النص هنا تكمن في كونه محفزا جماليا و فكريا و قراءاتيا ، و في الحقيقة الاستجابة الجمالية تختلف من نص لاخر و من قارئ لاخر ، فلدينا الاستجابة الظاهرية للنص التوصيلي و لدينا الاستجابة العميقة للنص الرمزي ، و لدينا الاستجابة السطحية للبوح المباشر و لدينا الاستجابة

العميقة للبوح الايحائي و بينما النص الرمزي العذب يحقق استجابة واسعة نوعا و كما ، فانه بخلاف النص الرمزي غير العذب او المباشر العذب فان الاستجابة فيه لا تكون واسعة بل تكون ضيقة (19) . و لقد وفرت السردية التعبيرية من خلال تحقيقها الرمزية العذبة تلك الاثارة و الاستجابة الجمالية واسعة النطاق ، و نجد كثيرا من تجار حميد الساعدي السردية محققة لهذه الاستجابة الواسعة ، منها مثلا قصيدة (حلم الياقوت) (20) حيث يقول فيها الشاعر:

)بأغاني الحُب ، أفتتحُ الليلةَ شعري المتراكم مثل هموم العمر ، والحُب الصامت دهراً في قلب المحرومين ، وأنين الأم التعبى ، في ظلمة ليل الفقر الداجي ، أنادي للملتاعة في زمن الدهشة والمسكونة بالترحال ، تعالي : وبعمق ندائي نفتحُ أشرعةً للريح ونمضي . الأحلامُ مضَت يا وَمضةَ قدري ، والمجبول بناصية الكلمات ، أفاضَ على جرحِ اللهفةِ ملحاً وخيالٍ من إضمامةِ زهرٍ يتلوى في هامش عرش الفقراء . ... النص (

2- التعاونية.

من المعلوم ان حميد الساعدي يعتمد الرمزية القريبة ، و الخطاب الواضح ، بل يتبنى ذلك فكريا و رؤيويا ، و يرفض الرمزية المتعالية و المغلقة ، فنصوصه بذلك تدخل في تصنيف النصوص المتجاوزة للحداثة ، حيث يكتب قصائد نثر قريبة الرمزية واضحة الخطاب بفنية عالية وسرد تعبيرية وهذا مواكب لقصيدة النثر العالمية المعاصرة و كل قصائد حميد الساعدي شواهد على ذلك ، و اظهرها من حيث التعاونية قصيدة (احلام البنفسج).

1- http://www.merriam-webster.com/dictionary/text

2- https://www.reference.com/art-literature/definition-literary-text-e2c4af15a7a79714

3- https://en.wikipedia.org/wiki/Literariness

4- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

5- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/02/02/حميد-الساعدي-؛-فوضى/

6- https://en.wikipedia.org/wiki/Polyphony_(literature)

7- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/30/قلب-الظلام/

8- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?

9- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/02/حائط-الأخيلة-2/

-10

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPx

bce?

-11

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK

UPba?

-12

https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/04/14/مُماحَكا

ت/

-13 https://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(literature)

-14 https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/13/أحلام-

البنفسج/

-15

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/Fjos6P1dce?

-16

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK

UPba?

-17

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPx

bce?

18-

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK
UPba?

19-

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK
UPba?

20- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/14/حلم-
الياقوت/

مفهوم التعبير الادبي ؛كتابات ميثاق الحلفي نموذجا.

مع ان شارل بالي في اسلوبيته التعبيرية ابعد التعبير الادبي عن دراسته التعبيرية للغة ، بحجة انه انحراف تعمدي عن الاسلوب العام و لعدم امكان تحقيق قواعد منه الا ان تلامذته ككريسو

و ماروزو لم يرتضوا ذلك و وسعوا البحث الاسلوبي ليشمل التعبير الادبي ، بل قالوا ان النص الادبي اكثر مقدرة على الكشف عن البعد التاثيري للغة و تحصيل القوانين (1) . و مع انهم – اي تلاميذه– ابقوا البحث لغويا في المادة ادبية و النتائج تخص التاثيرية و العاطفة في اللغة ، الا انه لو نظرنا الى جوهر الاسلوبية وانها تمييز التفرد كما انه تمييز المشتركات ، فان كلا الفكرتين لا تكون نافذة الى جوهر الحقيقة ، فلا قول بالي بعدم امكان تحصيل قواعد عامة بخصوص التعبيرالادبي صحيحة ، و لا قول تلامذته بان النص الادبي اكثر كشفا للبعد التاثيري للغة ، و الصحيح انه بالامكان تحصيل قواعد و قوانين بخصوص الاسلوبيات في الكتابات الادبية ، الا ان تلك القواعد ليست لغوية و انما ادبية جمالية و لا تلحظ المقارنة مع ما هو عام بل هي مستقلة بذاتها ، لذلك و لاجل الخروج من هذه الشائكة لا بد من توسعة البحث الاسلوبي ليشمل البعد الجمالي و الادبي للتعابير و الكتابات الادبية ، وهذا الفهم لم نجده قد طُرِق من قبل احد قبلنا، كما انا نراه تجاوزا لواقع الاسلوبية و لمقرراتها باعتبارها دراسة لغوية عامة ، لذلك امكننا ان نصف هذا الاتجاه انه يقع في خانة (ما بعد الاسلوبية).

لقد تناولنا في مناسبة سابقة مفهوم النص الأدبي و أدبية النص (2) ، و اشرنا الى ان النص حقيقة يمتد ليشمل ما قبل النص و ما بعد النص من وجودات ، و بينا اساليب تلك الوجودات . و ان النص كيان كلي تركيبي يتصف بصفات تجعل منه نظاما متميزا منغلقا الى حد ما و ان كان الانغلاق امرا ممتنعا بشكل تام ، و هذا النظام يتكون من وحدات جزيئية له هي الوحدات التعبيرية ، و ليس بالضرورة تعني تلك الوحدات الجمل ، و لا الفقرات بل و لا المعاني ، بل انا قد اشرنا في اكثر من مناسبة (3) ان الوحدات التركيبية للنص لها انواع احدها المعاني ، و ما تمسك الشعر التقليدي بالموسيقى الشكلية الا لاعتبار انها وحدة تكوينية له ، و اما في قصيدة النثر فهناك وحدات تكوينية غير المعاني وان كانت محمولة فيها منها التشكل و البعد الفكري و البعد العاطفي و البعد الجمالي . و من هنا يكون واضحا جدا ان الرمزية و التعبيرية و

التجريدية ليست تخليا عن تداولية و تعاونية اللغة و نفعيتها كما هو شائع بل انها جزء من هذا النظام و ان كانت بصيغة اخرى غير ما هو معهود ، و يكون تعريف التعبير الأدبي هو التعبير عن الجمال بالجمال ، فلا هو كلام جميل يعبر عن فكرة و لا هو فكرة جميلة يعبر عنها بالكلام ، بل الامر اوسع من ذلك ، و ثنائية الشكل و المضمون لا تصمد امام التطور الهائل في النص الأدبي الحديث .و لذلك فالحل الحقيقي لتجاوز هذه العقبة هو الاقرار بتعددية الوحدات الأدبية للتجاوز فكرة المضمون و الشكل و ليتشمل كل بعد ممكن للانسان بما هو روح و عقل و جسد من ادراكه ، بمعنى آخر و كما بينا في مقالنا (علم الروح و الاسلوبية العامة) (4) ان التناغم و التناسق و اللاتناغم و اللاتناسق يمكن ان يكون للاجسام المادية و يمكن ان يكون للعقليات الذهنية و يمكن ان يكون للمدركات الروحية من شعور و عاطفة و جمال . و على سبيل المثال فان الفنية في الكتابة على مستوى المادة تكون في الخصائص اللفظية للالفاظ ، وهذا ما اعتمد عليه الدراسات الصوتية و المرئية للادب ، و العناصر الذهنية للتعبير الادبي تتمثل بالفكرة و اما العناصر الروحية للادب فتمثل بالعاطفة و الجمال . و بالنسبة لقصيدة النثر التي ارادت بلوغ حالة التوفق بين الشعر و النثر و بحثت عن جوهرية شعرية الشعر فانها تخلت كثيرا عن شكليات الشعر كما هو ظاهر ، و اعتمدت على العنصر الروحي و الذهني ، و بالكتابة التجريدية فانها اعتمدت على العنصر الروحي اي العاطفي و الجمالي للادب. (5)

لكل جنس ادبي اساليبه الخاص و خصائصه المتميزة التي لا بد لوحداته التركيبية من الاتصاف به ، و نحن سنتحدث هنا و بشكل مكثف عن اساليب تجربة شعرية تحقق حالة التوافق بين الشعر و النثر و تسعى في الكتابة نحو الحالة الاكمل لقصيدة النثر بالتوافق النثروشعري و السردية التعبيرية التي نراها في كتابات الشاعر ميثاق الحلفي . و سنبحث تلك الخصائص و اساليبها باعتبارها وحدات جمالية مكونة للنص ، و اما الفنية و الرسالية فانها تدخل في بحث ادبية النص و ليس في بحث وحدات التعبير الادبي.

للتعبير الادبي في قصيدة النثر السردية التعبيرية الافقية مظاهر جلية تنطوي على مبدأ (التضاد) وهو الحقيقة الكبرى لقصيدة النثر. فالشعرية في قصيدة النثر (الافقية السردية) تتجلى في تضاديات كبيرة في الانزياح و اللانزياح و في الغنائية و اللاغنائية و الحرية و اللاحرية في الجمع بين اطلاق الاسلوب و نثرية النص . ان المظهر الاوسع للشعرية يتجاوز حالة الانزياح ليشمل الانزياح و اللانزياح كاداة تعبيرية في قصيدة النثر وهو مظهر من التضادية . كما التراكيب اللغوية المتشتملة على احد تلك الاساليب بشكل متجل تحقق الصورة الشعرية بمعناها الواسع وان كانت غير مقتصرة على الغنائية لتشمل الشعرية الغنائية و اللاغنائية وهذا ايضا مظهر من مظاهر التضادية في قصيدة النثر ، كما ان من مظاهر التضادية في قصيدة النثر هو جمعها بين الحرية المطلقة في الاساليب مع قيد النثرية وهذا من اهم اسرار قصيدة النثر . فكل اسلوب من الاساليب في قصيدة النثر النموذجية (السردية الافقية) يشتمل على التضادية ابتداء من نثرية الشعر (النثروشعرية) و شعرية السرد (السردية الشعرية) الى توصيلية الرمز (الرمزية) و ايحائية الوصف (الايحائية) الى تأثيرية الكلام شعوريا و احساسا (التأثيرية الشعوري) ، الى الادراك العميق باللغة (التجريدية)

- السردية الشعرية

في القصيدة السردية و الشعر السردي بالمفهوم الذي قدمته مجموعة تجديد تنظيرا و تطبيقا يتحقق السرد اللاقصصي ، السرد الشعري بالمعنى الحقيقي ، و ليس القصة المنظومة او المطعمة بلغة شعرية ، بل في القصيدة السردية تجد نثرا و سردا ينبثق منه الشعر ، وهذا هو نظام التضاد . لا تجد قصة و لا حكاية رغم السرد ، انه السرد لا بقصد السرد ، وهذه الكتابة من اصعب انواع الكتابة و تحتاج الى تجربة و عمق حقيقيين . في سرديته الرائعة (عن الحرب احدثكم) (6) التي يحقق فيها ميثاق الحلفي النموذج لقصيدة النثر من حيث سردية الشعر و عذوبته و وضوح الرسالة حيث يقول:

)في الحربِ لا تُفتِشَ عن نهاراتِ الحظِ ، يكفي إناء من البلاستيك لتشاركَ الفئرانَ العشاء. ولا أنْ تطفوَ على وجه النهرِ عاشقاً.لا تُفكِرَ مَنْ يَقلِبُ الطاولةَ آخرَ المساء . أنْ تَقبِضَ على متاريسِ الأرواحِ في موضعك. لا تحتاجُ إلاّ لجنونٍ يُدخلكَ موسوعةَ الهذيان .

عن الحربِ أُحدِثكم. تلكَ التي أكلتْ أثداءِ النساءِ.وحملَتْ صلبانِ اللعنِ الى مُتحفٍ عائمٍ على العويلِ .عن الزكامِ الذي اصابَ سواترِ الرئةِ وأنتَ تكتبُ في الظلام وصاياك على عِلبِ التبغِ الفارغة وتحلمُ في الظلام وتموتُ في الظلام(.

لا نحتاج الى كلام لبيان السردية الواضحة في النص ، كما اننا لا نحتاج الى كلام لبيان الشعرية الواضحة فيه ، هنا في هذا النص يحقق ميثاق الحلفي السردية التعبيرية ، السردية لا بقصد الحكاية و القص ، بل بقصد الرمز و الايحاء و اثارة الاحساس و الشعور . انها حكاية التفتيش عن الجواب و عن المصير ، انها الانكفاءة الكاملة و االلون الرمادي لهذه الحياة و العشاءات المرة ، انها خسارة الحلم فلا عشق و لا اكتراث بالنفس و لا بالمصير ، انها قصة الضياع و التيه و حياة الجنون و الهذيان.

- النثروشعرية

قصيدة النثر السردية الافقية هي الحالة النموذجية لتحقق التكامل بين الشعر و النثر ، ففيها تجد الشعر الكامل في النثر الكامل وهذا هو نظام التضاد هنا . حيث من قلب النثر ينبثق الشعر. يقول الشاعر في قصيدة (رسالةٌ،عُثِرَ عليها): (7)

) تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.أُريكَ نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى. كيفَ يحفرُ القهرُ باسنانه دكات الموتى. وينامُ أطفالي وهم يحلمونَ بك. تعالَ معي نقرأ قاعَ الفنجانِ

لنطالعَ حظّنا معاً.علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا. لنجربَ طعمَ الحلوى دونَ أنْ يُطاردنا الذُّباب. تعالَ نُجاري حفاري القبور أيُّنا الاسرعُ في تلقّفِ الجماجمِ.هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة. وأنْ لا يتورع الحُلُم من دخوله أقبية الرأسِ بالرماد. تعال أُريكَ كيفَ أصبح النهرُ كسولاً عن معانقتي.. وأنتَ... تسبحُ في قبركَ دونَ أنتماء (

في هذه القصيدة المتكونة من تسعة اسطر ، نجد البناء الجملي المتوصل ، فالنص كله يتكون من اربع وحدات نصية ، كل منها يتكون من ثلاث جمل متصل ، وهذا طغيان واضح للنثرية ، كما ان التراكيب درامية حكائية سردية بعيدة عن التصوير و الغنائية جدا ، وهذا ظاهر ، الا انه وسط هذا الجو النثري ينبثق الشعر ، و تتحقق الشعرية الفذة و تنبثق الصورة الشعرية بابهى صورها (ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجر) (نُباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) (علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا) . كما ان الشاعر استخدم التموج اللغوي لينتقل بين الرمزية و التوصيلية مما اعطى نصه عذوبة كما سنبين في الفصل التالي.

– الرمزية العذبة

البوح الاقصى و التوصيل الجلي من خلال الرمزية العالية اعطى للرمزية عذوية في القصيدة السردية و عذوبة الرمز هي من نظام التضاد وهو انجاز لا ينكر لكتابة قصيدة النثر السردية الافقية . تميز السردية الافقية بالرمزية العذبة ، رمزية قريبة ، رمزية تتوهج وسط جو من التوصيلية في تموج لغوي و كلامي عذب فبعد توصيلية (تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ) تأتي

رمزية (وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.) ثم رمزية عالية جدا (أُريكَ نْباحَ البواخرِ) وهذه تبلغ المجانية و التجريد ثم رمزية قريبة (وكيفَ تُزمجرُ الريحُ) مثل راقصة على السريرِ) ثم منطقية واقعية (يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى. (

- الايحائية

من خلال النثرية التي يراد بها الشعر و من خلال السرد الذي لا يراد به القص فان الموجهات الدلالية التي تدخل عمدا على المركبات اللغوية لا تقدم فائدة تشخيصية افهامية و انما تقدم دلالة ايحائية شعرية ، و هذه القيدية اللاتداولية الايحائية هي من نظام التضاد و من الشعرية الواضحة في النثر الايحائي.

نجد هذه الموجهات الايحائية كثيرة في شعر ميثاق الحلفي منها مثلا قصيدة (سونار)

(هَلْ جرَّبتَ الرقصَ مثلي بلا ساقينِ) فان قصيد (بلا ساقين) نقلت النص من خانة القص و الافهام الى خانة الايحاء و الشعرية و هكذا في قيد المقبرة في عبارة (وأعَرتَ حذاءَكَ لحارسِ المقبرة،) و ايضا الايحائية ظاهرة في قيد (العجين) في عبارة (وأنْ يئنَ في كوخكِ العجينُ) و في عبارة (وتبكي بحرارةٍ إذا ما غَرَّدَ على شُرفتِكَ عصفور) هذه الموجهات الدلالية من الاساليب الشعرية المهمة التي بامكانها نقل العبارة من جهة تجنيسية الى اخرى و من مستوى دلالي الى اخر ، و من الواضح ان تلك القيود و الموجات لم تكن لبيان و توضيح و تفصيل و انما لتحقيق الايحائية و الرمزية.

- التأثيرية الشعورية

الارتكاز في توصيل الرسالة على الثقل الشعوري و الاحساسي للكلمات و الجمل هو من نتاج التجربة الشعرية ، و تحقيق ذلك بتراكيب نثرية يدل على سعة و عمق تلك التجربة و في القصيدة السردية الافقية يتحقق كل ذلك.

في المقطوعة السابقة من قصيدة (عن الحرب احدثكم) ، الشاعر يقول (عن الحرب احدثكم) لكنه في الحقيقة لم يرد ان يحكي لنا قصتها و لا حكاياتها ، و انما اراد ان يحكي لنا نظاما متشابكا و متشكلا من الاحاسيس و المشاعر ، لقد نجح الشاعر في تعبئة كل عبارة من عباراته بطاقة تعبيرية شعورية و زخم شعوري هائل ، حتى انك ما عدت تسمع الحكاية بقدر ما انك صرت ترى تلك الاحاسيس.

- التجريدية

الشعور العميق بالمعاني و الادراك بالبعد الجمالي لها و توجيهه الى القارئ و توصيل الرسالة عن طريقه هو من الاعمال الاستثنائية ، وهو من النهج التجريدي في اللغة غير المعتمد على معانيها و افكارها و انما على ثقلها الشعوري و بعدها الجمالي ، وهذا و ان لم يكن من الصفات الخاصة بالقصيدة السردية الا ان تحقيقه فيها يحتاج الى مهارة لا تخفى.

لقد اعتمد الشاعر على الزخم الشعوري و التناسب العاطفي في بعض العبارات بدل المنطقية ، حتى ان الرمزية فيها تبلغ التجريد منها مثلا ما في قصيدته ((رسالةٌ،عُثِرَ عليها(

فكما اشرنا ان الرمزية تبلغ المجانية المعنوية في عبارة (أُريكَ نُباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) فن الشاعر اعتمد في رسالته هنا على البعد الشعوري و الثقل الاحساسي لتركيب (نباح البواخر) و هكذا يرتكز النص على البعد العاطفي و الشعوري في عبارة (هل

جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.)
فان الرمزية هنا مجانية كما هو ظاهر لكنها تحقق خطابيتها عن طريق البعد العاطفي . و هكذا في عبارة (أنْ لا ترى مَنْ لا يُصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة.) ففي عبارة (تُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة) تحمل ثقلا شعوريا و زخما احساسيا يتناسب مع الخطاب و الجو العام للنص.

1- https://www.scribd.com/document/168694323/orientations-in-stylistics-doc

2- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/06/مفهوم-النص-الأدبي-؛-كتابات-حميد-الساعد/

3- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/p62629CWba?

4- https://www.makalcloud.com/post/y5p3i01gc

5- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/YEjFtOPyce?

6- http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=ميثاق+الحل في&max-results=20&by-date=true

7- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ ميثاق- الحلفي/

مفهوم التعبيرية في الكتابة

لا يمكن و بأيّ حال من الاحوال انكار التطور الهائل الذي حصل على النص الأدبي في المئة سنة الاخيرة ، و ما صاحبه من وعي مكتسب جديد حول اللغة و التعبير . كما ان تداخل الاجناس الادبية و الذي برز في الخمسين عام الاخيرة أدى الى توسعة في فهم التعبير و تعظيم غير مسبوق لطاقات اللغة و النص الادبي . و بالقدر الذي اكد عليه اللسانيون من التمييز بين اللغة و الكلام و منه النص ، فانّ التعبير الانساني عموما و الادبي خصوصا بواسطة الانظمة الهجينة في اللغة أدى الى تجلي ظاهرة في منتهى الابتكار و الابداع و هي تعدد مستويات التعبير . و لقد ساعدت الكتابة النثرية للشعر في قيادة دفت هذه الظاهرة و ترسيخها.

لقد ترسخ و لمآت السنين ان النص مكوّن و مركب من الكلمات و المعاني، لكن و بفعل الوعي العميق بالنص و ادبيته و تعبيريته ، حصل تطور في فهم النص ، و صار النص ليس مجرد نظام مكون من كلمات و صورة خارجية للغة ، بل تعداه ليكون له وجودات و مستويات مختلفة و ان كان النص اللغوي هو المرآة لتلك الوجودات و المستويات.

انّ الحرية الكبيرة التي وفرها الشعر السردي أدت الى ظهور اشكال تعبيرية مصاحبة للنص لا تتكون من وحدات لغوية ، و بعبارة اوضح اصبح لدينا انظمة تعبيرية محمولة في النص غير

الانظمة اللغوية ، وهذا هو تعدد مستويات التعبير ، و كل من تلك الانظمة غير اللغوية التي تصاحب النص يمكن ان نسميه (نظام التعبير الموازي) . و بتعريف مادي موضوعي فان نظام التعبير الموازي هو ذلك التشكل الادراكي المكون من اية مكونة ادراكية غير اللغة و الذي يكون محمولاً في النص اللغوي. فيكون لدينا تعبير لغوي و لدينا تعبير غير لغوي معه و ربما تتعدد انظمة التعبير غير اللغوية.

يمكن لنظام التعبير غير اللغوي المرافق للنص ان يتنوع بتنوع التجربة الانسانية وما يوافق طاقات اللغة ، لكن من أهم تلك التشكلات التي رصدناها في الشعر السردي هي التشكلات الشعورية العاطفية (التعبيرية الشعورية التجريدية) والتشكلات الاسلوبية (التعبيرية الاسلوبية). والتشكلات القاموسية (التعبيرية القاموسية) والتشكلات الايحائية (التعبيرية الرمزية) والتشكلات الفكرية (التعبيرية الفكرية).

ان المؤشر الواقعي والصادق على وجود نظام تعبيري غير لغوي مرافق و محمول في النص هو تحقق الاثارة و الاستفزاز بغير اللغة و الكلام ، فيجد القارئ ان هناك معطى غير اللغة و المعاني يستفزه و يثيره و يدهشه ، و وظيفة النقد هو تحليل و تفسير هذه الظاهرة المهمة جدا و التي ربما لم يشر اليها سابقا . و ستكون لنا وقفات مطولة مع تلك الانظمة التعبيرية الموازية الا انا سنشير هنا الى بعض ملامحها و نماذجها البينة.

) التعبيرية الشعورية (

في التعبيرية الشعورية تكون الرسالة مبرزة بمكونات عاطفية و شعورية اضافة الى الكلمات و المعاني ، بمعنى اخر ان النص او المؤلف يوصل رسالته من خلال مكونات شعورية و عاطفية

اضافة الى المكونات اللغوية او من دون الاهتمام بالاخيرة كما في التجريد . و من النماذج الواضحة هو قصيدة (شتاء) للدكتور انور غني الموسوي حيث يتشكل نظام تعبيري اخر واضح متكون من وحدات عاطفية و شعورية غير النص اللغوي.

شتاء

أنور غني الموسوي

إنّه فضّي كحلمي ، هذا الشتاء الذي بدأتُ أشعر به بقوّة و كأنّه قصيدة هادئة. ربما لأنني غرقتُ أخيراً في نهر ناعم مصنوع من ألوان ساحرة . و ربما لأنني عثرتُ على حقل رطب في زوايا حلمه المسائي فتيان حفاة مصنوعون من النسيم ، يتقافزون فوق الحشائش كسناجب تتلفتُ بين الاغصان . ليتك رأيتَ الغروب في عيونهم الباسمة، كانت تنشد أغنية شفافة كتلميذة ذهب بها الصباح الى مدرستها القريبة. كنتُ حينها ورقة خضراء بلّلها المطر.

و هكذا نجد نظام تعبيري مواز بالتشكلات الشعورية في قصيدة الزهور البرية للشاعر عادل قاسم

الزهور البرية

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ،وتنطلقُ بِرشاقةٍ ،ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيدِ، خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكانَها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ الممتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبِ في هذا الفضاء الفسيح.

و في الحقيقة التعبيرية التجريدية الشعورية هي من اهم تطورات الكتابة الادبية و من اكثرها نفوذا الى حقيقة الانجاز و الاضافة على مستوى الوعي بالغة و العي بالنص.

)التعبيرية الاسلوبية.(

وهذا هو من أهم ابدعات الشعر السردي حيث توصل الرسالة من خلال اسلوب الكتابة من دون توظيفات بصرية و سمعية معهودة في الشعر.

1 –السرد التعبيري (التعبيرية السردية)

حيث السرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و بقصد توصيل رسالة الى القارئ غير الحكاية كما في قصيدة (فَيْءٌ للآخرين) للشاعر فريد غانم حيث نجد الوصف و الحوار الذي ليس الغاية منه خيال الحكي و القصة بل التعبير و الايحاء و ايصال رسالة شعورية الى القارئ وهذا السردية التعبي مضاد للغنائية كما هو واضح فتتحقق الاثارة بذات الاسلوب و ليس بالمعاني و الافكار فحسب.

فَيْءٌ للآخرين

فريد غانم

في كلِّ مرّةٍ أعودُ إلى بيتي، أخلعُ الضّوءَ عنّي، فينزلقُ ظلّي ويدخلُ في خزانة الملابس. أعاتبُهُ. أقولُ أنت ناكرٌ للجميل، تُوزِّعُ الفَيْءَ على كلِّ شيءٍ ما عدايَ. لكنَّهُ، كعادتِه، يردُّ على الكلامِ بالصّمت، ولا يقولُ شيئًا. لا بدَّ أنّهُ أبكمُ.

حينَ أدخلُ في الزّحمةِ، وتنهالُ عليَّ أضواءُ المدينة، يتسلَّقُ ظلّي على المارّةِ فتحمرُّ وجنتايَ. ويدورُ حولي بلا لونٍ. أعاتبُه: لماذا تخلعُ عنكَ ألوانَ ملابسي وشكلَ دمي؟ فلا يقول شيئًا. لا شكَّ في أنّهُ لا يسمعُني وسطَ الضّجيج.

في منتصف الظّهيرة، يختبئُ تحتَ نعليَّ. أمشي فوقَه حتّى شاطئِ البحر. أخلعُ نعليَّ، فينقسمُ ظلّي إلى اثنَين: واحدٌ يلوذُ تحت قدميّ والثّاني تحتَ نعليّ. أُناديه بينَ هديرِ موجَتَيْن: أين اختفيت أيّها الجبانُ؟ لكن، كعادتِهِ، يبتلعُ الإهانةَ ويمتهنُ لُغةَ الأسماك. ذلك لأنَّ وجهَهُ بلا ماء .

أركضُ على الرّملِ، فيظلُّ قابعًا تحتي. أجاملُهُ. أسألُهُ بلطفٍ. أدغدغُهُ. لكنَّهُ لا يردُّ. فهو، لا ريبَ، مقطوعُ السّاقَين واللّسان.

في الصّباحاتِ الباكرة يمتدُّ على طولِ البحر المتوسّط، في ساعاتِ العصرِ يمتدُّ حتى جزرِ اليابان، وفي الأيام الغائمة ينغمسُ في الظلِّ الكبير. أؤنِّبُهُ لاجتيازِ الحدودِ بلا إذنٍ. أشتمُهُ. لكنّهُ لا يجيب، كأنَّهُ ناسكٌ صامتٌ.

هكذا هو ظلّي، يوزِّعُ فيْأَهُ على الآخرين مجّانًا، وينساني بلا قُبّعةٍ. هكذا هو، كلَّما اشتدَّ الظّلامُ، ينفصلُ عنّي ويركضُ وحيدًا، وحيدًا، باحثًا عن نُقطةِ ضَوْء.

2 -التعبيرية البوليفونية

في النص البلوليفوني متعدد الاصوات يوصل الشاعر رسالته و يثير المتلقي من خلال سرد متعدد الاصوات و الرؤى يكون فيه المؤلف صوتا واحدا من بين اصوات متصارعة داخل النص وهو

مضاد للغنائية كما هو واضح فتتحقق الاثارة بذات الاسلوب و ليس بالمعاني و الافكار فحسب ،ولقد اشرنا الى هذا الاسلوب في مناسبات سابقة و نجده في قصيدة (الساعةُ تنامُ في جيبٍ هرمٍ) للشاعر كريم عبد الله

الساعةُ تنامُ في جيبٍ هرمٍ

كريم عبد الله

عادَ أكثر نضارةً وجهيَ بعدَ أنْ كانَ متجعداً , الساعة في الجيبِ رقّاصها يسمعُ دقاتَ القلبِ المرتبك , الأصابع تتفقّدها كلّما يزدادُ الأشتياق , الأحلأمُ تأتي تتظاهرُ تطفىءُ خيبةَ القصائد تحنو عليها أبجدياتِ اللغة , توهّجها يمنحُ سنين القحطِ بعضَ الدهشةِ تُبحرُ في سنواتٍ لا تعرفُ طريقَ النهر , مروجها الخضراءَ ليتها ترمّمُ ضحكةً خلفَ ابوابِ ثرائها الفاحشَ , وغيماتها الرماديّةِ وحدها تتكاثفُ على التلولِ المطلّةِ تسمعُ همهمة الياسمين : يا للشيب كيفَ ينطفىءُ والتصاوير(الشمسيّةِ) تتزاحمُ تلوّنُ عتمةَ دفاترِ الطفولةِ ... ؟!

تتساقطُ الثمار في مواسمِ القطفِ , قطارات المنافي تدهس المزيدَ مِنَ أسرارها , وذاكَ القنديلُ حزينٌ في المحطةِ جرسٌ يسرقُ زيتهُ , أينَ تختبيءُ والسواترُ تبعثرها الحروب تستطلعُ صحوةَ هذا السأم .... ؟!

مقصلةٌ تشحذُ تويجاتِ الأزهار , يندلعُ الحرمان يعطرُ مساحاتي الشاسعةِ وهي تنأى تركضُ خلفَ حدائقها , فـ يعودُ الصبح ضريراً يعلّقَ ظلمتهُ على الأبواب ويسحبُ الغياب ذكرياتها مِنْ رزنامةٍ لا تعرفُ التواريخ! ....

)التعبيرية القاموسبة(

في التعبيرية القاموسية تصل الرسالة الشعورية و الاثارة الى القارئ من خلال قاموس مفردات النص وهذا قد اشرنا اليه في مناسبات شابقة و نجده في قصيدة (غراب في مقبرة) للشاعرة سما سامي بغدادي ، فانا نجد ان المزاج و الجو العام للنص قد صيغ بلون مفرداته كما هو ظاهر.

غراب في مقبرة

سما سامي بغدادي

سنوات كرفة جناح يمامة أعتادت الرحيل ,شموسٌ مرّت مثلومةالزوايا تشكو قحطها , ونعيق رياح يتطوى في خواءمرّ , أي شيء يتذكرالغراب الساكن فوق جدار مقبرة؟الموتى بلاذاكرة قرب جذور العمق المهيب , ملح الارض قطع أوصافهم ,يد لها لون تفاحة على وشك السقوط ,وصوت لاصدى له,

أسماء تنتظرالرحيل نحو شراع ونجمة,يشهدون الظل الاخر وراء الريح كصدفة مغَلّقة في غمار بحر يتقاذفهم الموج في تيه الابديه , توارت أنفاسهم اللهاثه وإنزاحت عنهم غمامة البحث عن وجه مفقود ومرآة مكسوة,غاب لهاثهم للأمجاد ، لا يسألون غراباً على غصن يابس، ماذا يتذكر.يظل ساكناً فوق الساعات كروح تمثال بلا عيون ,سواده الكالح يشكو غياب الافق الابيض , حشد ينامى يتجمع في ذاك الطائر, تجاعيد مهترئه , وأحضان مبتورة ,وضحكات مكتومةأمال مأسورة، ومحطات صامتة في سبات الظل الساكن , جراحات اللامرئيين تتوارى في داخله , معلقة تتنظر الرجوع الثاني, أحلام مهزومه , وأماني تنتحب ,أشلاء الطفوله المذبوحه, ونساء أودعت أقمارها أحضان الارض المتخمة بربيع العمر, أشكال غريبة غارقة في التربة، لا تجرؤ

على لمس قطرة ماء ,الوادي إسوّد من شراب الدماء العفراء ,ودهاليز الموت الجامحة لاتبالي حين يتوارى السكون وسط الاحزان فلانفرق بينهما , اللهب الأسود الساكن خلف السماءالرمادية ينتحب مع نعيق الغراب, بين الجرح والجرح رمح أسود ، الذاكرة سكنت رياحاً تذروها ترباناً تعبُّ بالحياة المبتوره ,صارع بين الظلال لحياة راقدة في سبات, يتسمّر الغراب فوق جدارمتهالك بالانين , بعينين باهتتين,وهو يشهد الشمس تحمل مجاميع الكويكبات نحو الافق الحاني ,وراح يعد ذاكرة الأجفان المطبقة, كشفق يبزغ فيخفي دمدمة النحيب المتواصل في سديم الفضاء .

)التعبيرية الرمزية (

في الرمزية التعبيرية تتحقق الاثارة من خلال التهيحج و الاستفزاز الرمزي وهذا معروف و كثير في قصيدة الحداثة و نجده في قصيدة وجه المدينة للشاعراسماعيل عزيز فانا نجد الرمزية العالية التي تصنع عالما موازيا يثير و يستفز القارئ و ينقله الى مجال في الوعي مركب غير الخطابية اللغوية .

وجه المدينة

اسماعيل عزيز

كم مساء مضى؟ هل تحصون معي ؟ منذ أن غابت الشمس يوماً لتتركني غسقاً عالقاً في بقايا شجر!

في يديّ خرائط الصحراء .وفي قلبي نجم بعيد..وهل تسمعون هذا الخواء الذي ينهش الروح.وهذا المزيج الغريب من الوهم والوهم؟ .آهٍ وألف ..نسيت ..رأسي هنا. لكنّ سريري هناك.فأنا ..أنا الطين الذي أنقاد مراراً ويبقى , للزرقة البشرية . قادتني خطى الطريق لأبجدية مائعة...أنني أسقط الآن مُستسلماً على أعتاب كتاب..

قال لي قائلٌ في الكتاب : لا تعطي وجهك للشمس ..وعانق يمين القمر..

—ربما قمراً قلقاً ، حينها ينتابني اللحن صوب السفر..فتورق بي رغبة للرحيل..

—أحمل معك حجر الذكريات ..أو أدخل نافذة من حلم . لا يبدأ الحُلمُ الأزرق ولا ينتهي!

أنني أرى الآن مُدناً من دخان تحت رأسي ونهراً تأرجح بين بقايا شجر

—أوقد على الطين نار الحجر ولا تخلط بين الحبيبة والبرتقال والزورق الورقي..

أيها الرجل السائر بين الدخان وبين الضباب ..أيّها العالق بين الرمال وبين خطى الموج

أن المدينة يابسة لا تعد.

)التعبيرية الفلسفية (

حيث ان الاثارة و الاستفزاز الذي يحصل لدى القارئ لا يقتصر على المعاني و الافكار بل ينتقل الى مستوى اخر هو الشخصية و رؤيتها تجاه العالم و يكون هناك تحد و ردة فعل تجاه ما مطروح من فلسفة و فكر في النص وهذه هي التعبيرية الفكرية التي تتميز بها كاتبات صدام غازي الذي يعبئ نصه دوما باطروحات فكرية و فلسفية كما في قصيدة الرقص.

الرقص

صدام غازي

الرقص بالنقر على الأسفلت ، رقصة من لا يكترث . الرقصة من طائر الفلامنكو , سرقته بوهيمية. ورقصة الدبكة يختص بها البردي . أستمع لكِ الى النهاية , فلا تقصي حنجرتي من المنتصف . الأعمى لن تشي به ألسنة البكم . الفكرة أستنتاج , وغيمة ماطرة . التلميح لبلابة في طور النمو . العزف على الناي ,بحاجة الى حبال صوتية جديدة . ثقافة الأكتراث , وسلال المهملات المملوءة . الأختبار بالقرعة , كرالي الصحراء على الأقدام . الهطول نحو حافة ما بحاجة الى كفيكِ السماوية . اللعنة ليست بحاجة الى تميمة مدفونة . نهاية الحافة ، هنالك تسمع صوت جوقة زغاريد الوداع . بعد الهطول ، منتصف البداية , تشعر بالزغب الساقط من أجنحة ملاك . كل شيء رائع الى حد الآن.

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي) (1) . و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم -- حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا) (2) . و تقول دانييل متشل (قصيدة النثر تكتب بالجمل انها تظهر ككتلة واحدة من دون تشطير)(3) . و تقول مليسا دونوفان Melissa Donovan) ((النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) (4) .و يقول زيمرمان(Zimmrman) (في قصيدة النثر تكون الكتابة متواصلة من دوت تشطير) (5)و في التعريف المعتمد في الويكبيديا (ان قصيدة النثر شعر يكتب بصيغة النثر بدل النظم لكنه يحافظ على الخصائص الشعرية من التصوير العالي و ترادف و التأثير العاطفي .)(6)

ان قصيدة النثر فتحت افاقا جديدة للكتابة الادبية غير مسبوقة و لذلك قد احاطها الشك يقول جالرز سيميك (Charles Simic) وهو من رواد قصيدة النثر الامريكية (قصيدة النثر لها مميز غير عادي بانها ينظر اليها بعين الشك و الريب ليس فقط من قبل الكارهين التقليديين للشعر بل من قبل الشعراء انفسهم) (7) . و تقول نيكول ماركوتك Nicole) (Markoticفي مقالها المهم (قصيدة النثر و السرد الجديد) (قصيدة النثر هي ستراتيجية شعرية مغروسة في بنية سردية انها دعوة للمساواة ، حيث النحو النثري و التشظي الشعري ، قصيدة النثر تتحدى التشطير و ترفض الاكتفاء بالصورة المعهودة للشعر او للنثر – الى ان تقول – واهم ما يشدني الى هذا الشكل هو الجملة ؛ ما الذي يجعل الجملة سطرا شعريا بدلا ان تكون جزء من مقالة او قصة) (8).

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر، و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام 2005 كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه (9) ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس) (transgeneric) narratlology . (10) و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح. (11) (articulation)

من هنا تظهر ملامح قد ترسخت عبر تأريخ طويل لقصيدة النثر ، استطاع من خلالها ان يخرج الباحثون و الدارسون بتحديدات عامة تجنيسية لهذا الشكل الادبي و اخرجت قصيدة النثر من اللاتجنيس الى التجنيس ولكن بوجودها الواسع الحرّ و الثرّ و المتميز . من تلك الملامح التي اشير اليها كما بينا الامور التالية:

1- ان قصيدة النثر تكتب بالجمل و الفقرات.

2- انها سلسة.

3- انها كتابة متواصلة من دون تشطير.

4- انها تحافظ على الخصائص الشعرية من الزخم العاطفي و الصورة الشعرية.

5- انها شعر يكتب ببنية سردية.

لو لاحظنا الملامح المتقدمة فانا سنجدها صفات النثر و الشعر ، فقصيدة النثر هي الوجود الخارجي الذي يجمع الشعر و النثر اي هي حالة التوافق بين الشعر و النثر . سنحاول هنا تتبع تلك الملامح في كتابات الشاعر العراقي صدام غازي . الذي هو احد كتاب قصيدة النثر السردية الفقية ، بكتابتها بالجمل و الفقرات و بسلاسة و من دون تشطير او تشظي ، بسرد تعبيري رمزي ايحائي محافظ على التكثيف و الصورة الشعرية و الانزياح ، و بهذه المواصفات التي سنبحثها تطبيقيا و تفصيليا كانت كتابات صدام غازي نموذجا لقصيدة النثر حسب التعريفات السابقة.

1- النثرية (الكتابة بالجمل و الفقرات)

نثرية صدام غازي معلومة لكل متابع، و الجمل و الفقرات حاضرة فيها دوما، فجميع نصوصه السردية نماذج لتلك النثرية. و كنموذج لدينا ثلاثة نصوص تتميز بالعذوبة و النثرية الواضحة (صفصافة) و (قطار) و (الزمن الصفر).

)صفصافة(

صدام غازي

ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . عشتار أصبحت نبية ، لكنها نسيت أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . تذكر ، بفعل الأمر أن الصفصاف لن يتسعه الأسفلت ، فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور . لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، ولن يستحضر الجنّ كي يخبرك ما نوع هذه

الصفصافة . الرياح كالأنهار في تدفقها . تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف. لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر. هذا أن لم تنس فعل الأمر.

)القطار(

صدام غازي

بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقصّ الحلاق أن يقصّ لك فرحة بحجم ماموث يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القطّ . خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار. يشتري الراكب رئة من البائع المتجول. رئة لأستعمال واحد . هذا ما كتب عليها ، واشترى مظلة من أجل المطر الحامضي الذي يسكبه القطار. غم أن الثلج لم ينزل . أبتاع جزرة لأنف الأمنيات ، كسكارة جدي قبل أن يخترع الفلتر. رمى بآخر أمنياته على آجرة متغير لونها وسط رصيف المحطة ، علما أن جدي لم يعرف أنه رمى بصمته الوراثية حين لصق السكارة.

)الزمن صفر(

صدام غازي

عند أول الشفق ، حين جلست الشمس خلف تلك التلة تمشط شعرها ، لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا

حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم.

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهر الخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدّي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر.

و لا نحتاج الى كلام لبيان البناء الجملي و الفقراتي لتلك النصوص ، فانها تتحدث عن نفسها .

2- السلاسة

تتميز كتابات صدام غازي بالسلاسة ، البعيد عن التعقيد النحوي ، و هذا من خصائص قصيدة النثر التي تلزم بمنطقية اللغة و نحوية الجملة ، و يمكن للمتابع لكتابات الشاعر ان يدرك هذه السلاسة و التداولية و التعاونية التي تتميز بها . و واضحة السلاسة في النصوص الثلاثة السابقة (صفصافة) و (القطار) و (الزمن الصفر)

3- البناء المتواصل (عدم التشطير)

النثرية في كتابات صدام غازي السردية الافقية تحقق تكاملها ، بجمل و فقرات و سلاسة و بناء جملي متواصل ، من دون سكتات و لا فراغات و لا تشطير و لا توظيفات بصرية . و كتابة صدام غازي عبارة عن مقطوعة نثرية و في الغالب كتلة واحد ، و كتابة الكتلة الواحدة (one block)احدى غايات قصيدة النثر الكبرى . بالبناء الجملي المتواصل بجمل تامة و

واضحة تتجلى احدى اهم خصائص النثر و تكامله عند صدام غازي ، فمثلا في قصيدة (القطار) المتقدمة يقول الشاعر:

1-)بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقصّ الحلاق أن يقصّ لك فرحة بحجم ماموث يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القطّ . 2- خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار.3- يشتري الراكب رئة من البائع المتجول. رئة لأستعمال واحد (.

لدينا هنا ثلاث جمل ببناء متواصل و بمنطقية نحوية تامة من دون اية توظيفات بصرية . كل جملة تتجاوز السطر وهذا من صفات التكامل النثري كما هو معلوم.

4- الصورة الشعرية الزخم العاطفي

هنا تكمن مقدرة كاتب قصيدة النثر و هنا تبرز امكانياته الشعرية ، و تصور ان قصيدة النثر فن سهل تصور ساذج لا يمت الى الواقع بصلة ، و كلما كانت القصيدة اكثر نثرية كان تحقيق الشعرية فيها اكثر صعوبة . و مع هذا التجلي القوي للنثر في كتابات صدام غازي ، يكون خلق الشعر من ذلك الوسط النثري كاشف عن مقدرة لدى الشاعر . في النصوص الثلاثة ليس فقط تحقق لصور شعرية ذات زخم شعوري عال هنا و هناك ، بل متواليات من الصور الشعرية ، و عمق فكري و رؤيوية جلية ، و شعرية عميق تنبثق من اعماق النفس ، و الهم الشعري و طلب الخلاص واضح ، فليست النصوص مجرد تراكيب انزياحية و رمزيات متجاورة بل هناك تجل واضح لقضية الشعر و رسالة الشعر و العوامل الجمالية العميقة و الالتقاطات الشعرية و المعادلات التعبيرية الفذة.

ففي (صفصافة) نجد متواليات في الصور الشعرية و الصيغ التعبيرية المعبأة بالطاقات الشعورية و الزخم الاحساسي (1- ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . 2- عشتار أصبحت نبية ، لكنها نسيت أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . 3- تذكر ، بفعل الأمر أن الصفصاف لن يتسعه الأسفلت ،4- فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور .5- لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، 6- ولن يستحضر الجنّ كي يخبرك ما نوع هذه الصفصافة . 7- الرياح كالأنهار في تدفقها ، تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف .8- لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر. هذا أن لم تنس فعل الأمر .)

لدينا هنا ثمان جمل نثرية حقق الشاعر فيها ثمان صور شعرية ، من دون ان يحتاج الى نفَس تمهيدي او تهيئة للصورة التالية ، و جاءت الصور في انسيابية كبيرة و تلاحم.

و هكذا نجد الصور الشعرية و التعبيرية و الزخم الشعوري حاضرا في النصين الاخرين ، و الامر هو كذلك في باقي نصوص صدام غازي السردية الافقية.

5- البنية السردية

انّ السردية في قصيدة النثر ليست شرطا فحسب بل هي اداة لاجل اعطاء الحرية للشاعر ، و من خلال السرد التعبيري يتمكن الشاعر من التنقل بحرية غير معهودة في جميع جوانب اللغة الجمالية و التوصيلية ، و يستطيع من خلال السرد الشعري ان يستنطق اللغة و ان يستخرج عمقها الشعري و المعاني الجمالية العميقة و ان يطرحها للقارئ بصورة هادئة و عذبة من دون ارباك او تشظي او تعال.

انّ السردية في الشعر لا تكون بقصد الحكاية و القص و لذلك لا تجد تطورا حدثيا قصصيا في قصيدة النثر بخلاف القصة كما انك لا تجد حبكة و قضية قصصية و انما ما تجده تقنيات سردية لاجل نقل الاحساس الى القارئ و طرح المعنى الجمالي و الفكرة الشعرية بتلك الصيغة لاجل تحقيق التكامل النثروشعري . فالسردية في قصيدة النثر وسيلة لتحقيق التكامل بين الشعر و النثر . و لقد رأيتَ بوضوح كيف ان قصيدة (صفصافة) السردية قد تضمنت ثمان جمل اشتملت على ثمان صور شعرية . و هكذا نجد السردية و التوافق النثروشعري حاضرا في قصيدة القطار بتناسب ملحوظ بين الوحدات النثرية و الوحدات الشعرية ، و ايضا الامر كذلك في قصيدة (الزمن الصفر) التي يتجلى فيها السرد الى ابعد حد ، حيث يقول الشاعر فيها:

)عند أول الشفق ، حين جلست الشمس خلف تلك التلة تمشط شعرها ، لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم . الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهر الخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدّي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر(.

ان السردية طاغية الا انه في الوقت ذاته لاتجد حكاية و لا حبكة و انما افكار عميق موحية و مرمزة و ترمي الى ابعاد عميق في النفس ، و التطور النصي مبني على تطور تتابعي للمكونات الشعرية المجازية و الرمزية و الايحائية.

(1) https://web.njit.edu/~ronkowit/poetsonline/archive/arch_proe.htm

(2) http://writers.com/classes/poetic-prose-the-prose-poem

(3) http://diymfa.com/writing/poets-revolt-brief-guide-prose-poem

(4) https://www.writingforward.com/poetry-writing/what-is-prose-poetry

(5) http://www.baymoon.com/~ariadne/form/prosePoem.htm

(6) https://en.wikipedia.org/wiki/Prose_poetry

(7) http://diymfa.com/writing/poets-revolt-brief-guide-prose-poem

(8)

https://www.sfsu.edu/~newlit/narrativity/issue_one/markotic.html

(9)

https://books.google.iq/books?id=gLh0yqVbO18C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=narrative+analysis++lyric+poetry&source=bl&ots=V4_TbWlKrO&sig=8Mxz6qYSUM37svin0_xQ-W-NMhg&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=narrative%20analysis%20%20lyric%20poetry&f=false

(10) http://www.zef.uni-wuppertal.de/fileadmin/zef/Download_Dateien/FLYER_postclassical_narratology.pdf

http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_3977.pdf

(11)

https://books.google.iq/books?id=gLh0yqVbO18C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=narrative+analysis++lyric+poetry&source=bl&ots=V4_TbWlKrO&sig=8Mxz6qYSUM37svin0_xQ-W-NMhg&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=narrative%20analysis%20%20lyric%20poetry&f=false

لقد مكّنت القصيدة المعاصرة الشاعرة من التقاط الصورة الشعرية العميقة بحريّة كاملة ، و ساعدته أيضا في تعظيم طاقات اللغة ، و هذا أمر واضح للعيان و لا يصحّ انكاره . و من بين تلك الأساليب هي السردية التعبيرية ، حيث السرد ليس لأجل الحكاية و القصّ بل لأجل الرمز و الاحياء ، و هنا ينبثق الشعر من وسط النثر فتتحقّق قصيدة النثر بأبها صورها ، و هنا يتجلّى بوح الشاعر الفريد ، فتتحقّق التعبيرية العميقة .

انّ من أبهى و أرفع صور الشعر النثري هو الشعر السردي حيث السرد التعبيري الذي تتسلسل فيه الصور و الافكار كماء نهر عذب هادئ و حيث تتجلى اعماق الروح كأضواء تتكسر فوق سطح ذلك الماء . و من المظاهر الاسلوبية للسرد التعبيري هو تجليات العوامل الجمالية ، التي يبحر الشاعر عميقا في تحصيلها و التقاطها ثم يقدمها في صورة معادل تعبيري نصّي . أي أنّ العامل الجمالي هو ذلك الكيان الجمالي العميق المتشكلّ في الروح و الذي يصل الى المتلقي عبر النصّ . فليس الشعر كلاما جميلا فقط ، بل هو كلام جميل يحمل معانٍ جميل ، و لا نقصد بالمعاني الجميلة هنا معاني الكلمات بل نقصد بها تلك الكيانات العميقة الماوراء- نصّية و التي التقطها الشاعر من اعماق التجربة الانسانية . بهذا الفهم يكون الشاعر بحّار يبحر نحو الجزر البعيدة ليرى العجائب و من هناك يغوص نحو الاعماق ليأتينا بأجمل النفائس الانسانية .

ندى الأحمد شاعرة تتميّز بالقدرة العالية على التقاط الصور العميق و التعرّف على العوامل الجمالية و المؤثرة ، و تجيد الابحار في التجربة الانسانية و الغوص في أعماق الروح . وهنا سنتعرّف على مظاهر و أساليب تعبيرية استطاعت الشاعرة ندى الأحمد بتجربتها الشعرية من

التقاطها فتتجلى فوق جناحها العوامل الجمالية العميقة بصورة فكر مجردة تهزّ النفس و تحرّك المشاعر بوجود مغاير للصورة الشعرية اللفظية و مختلفة عنها و ان كانت محمولة فيها.

في قصيدة (يسألونك عن الروح) تحضر الموجّهات الدلالية كقيم تعبيرية و كثقل جمالي يعظّم من طاقات اللغة و يكشف عن شعور عميق باللغة ،حيث تقول الشاعرة:

)حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام، أجبتُ بأنّ الغيابَ لم يعد غيابًا، هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل! وبَدَت تقاسيمُ الحياةِ المنصرمة تسجّل أقوى حضورٍ لها، ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة، أو أن يحدّ الصورة بإطار الموت (!

نجد في هذا النصّ تجليا واضحا للثقل الجمالي للموجهات المعنوية من اشارات زمانية و مكانية تنقل التأثير الى مجال آخر اعمق و أقوى و هذا لا ينتج الا عن شعوري تعبيري قوي باللغة و هو من مظاهر اللغة التعبيرية و احد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة . فنجد الثقل الشعوري لكلمة (حين) في (حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام) اذ من الواضح الفرق الشعوري و التأثيري بين هذا التركيب و التركيب الخالي من كلمة (حين) . و بصيغة أخرى من هذا الاسلوب وهو ما يمكن أن نسميه أسلوب (النقلة التأثيرية بالموجهات الدلالية) نجد لفظتي (هو كذلك) في عبارة (هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانّ لهذه الاضافة اللفظية تأثيرا شعوريا يعظّم طاقات اللغة في ايصال الرسالة . و ايضا نجد (مذ ذلك الحين) في عبارة (مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانها بغيابيتها

تصنع حلما فكريا داخل ذلك العالم الغيابي ، انها ايغال في الغياب ، و هذا هو الشعور القوّيّ بالبعد التأثيري للكلمات ، بحيث تكون القيود و الموجهات ليس فقط لتكامل المعنى اللفظي و لا لاتمام الافادة المعنوية بل لاجل بعد تعبيري و جمالي . و ايضا نجد الايغال في الفكرة الحالمة المتباعدة التي تتموسق معها النفس و تتناغم في عالمها المشاعر كلمة (ذلك) في (ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه) فان البعد التناغمي و الموسيقي العميق ، و الاغتراب و التباعد الاشاري كلها تخلق تحليقا فكريا منعشا و عذبا يهزّ النفس و يحرّ الشعور . و ايضا تحضر صيغة أخرى تتمثل بكلمة (أبداً) في عبارة (لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة) فانها بتشكلها التصويري البياني و اضافة الى نقلها القارئ الى عالم من الابدية و الجزم فانها تجلّ واضح و صريح لروح الشاعر و لفكره و لتصوره الخاص جدا في هذا الجزء من التعبير.

انّ هذا الادراك بالقدرة التأثيرية و الجمالية للقيود و الظروف و الموجهات الدلالية هو أحد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة الادبية.

من الاشكال الشعرية التعبيرية المعروفة للعوامل الجمالية هي الالتقاطات العميقة و الشعوري القويّة بالعلاقات الخفية بين الاشياء و رؤية العالم كوحدة واحدة تتبادل الصفات و الهيئات ، وهذا اللون من أهم المظاهر او الاشكال التعبيرية للعوامل الجمالية ، و بها يتميّز الشعر التعبيري عن غيره . في قصيدة (تأمّل) تقول الشاعرة:

(ما لهذا العقرب القافز من بؤرته يصارع نفسه، يدور حول أخيه الأكبر ويعيد النهاية للبداية، وما لهذا الصمت يتعفّر، وفي جبينِ الوقت يتعثّر، هل أدركَ مداه، وهل تنبّه لنمنمات الفجر الرفيعة المقبلة بعد لحظات، ربما سيدرك بعد قليل أن الضوء لم يعد كذلك، وأنهُ انسلاخٌ جزئي من العتمة، وسيوقن أن عليه انتظار وضح أكبر، ليثني عِطفه عن إدارة رحى الزمن مجددا.) . نجد هنا بعد عالم و منظومة العلاقات الادراكية و الحياتية بين عقارب الشاعة و ما صنعته

الشاعرة لهما من علاقات ، فانا نجد عالما أكثر تعقيدا و عميقا و ايغالا في الخيالية يجمع مجموعة من الاشياء تتجاوز حالة العلاقة بينهم المجاز اللفظي و الانزياح اللغوي (فالصمت يتفعر ، و جبين الوقت يتعثر ، حيث ماده ، و حيث يتنبه لنمنمات الفجر ، الرفيعة ، انه صمت يدرك الفجر و الضوء ، و يعرف الحقائق ، و انه يعلم ما عليه ، انه يعيش تحت وطأة رحى الزمن) هذه التشيئية و العلاقاتية و التفاعلية كلها ادراكات شعرية عميقة و اسقاطات تعبيرية تجعل للعالم الخارجي صورة مغايرة ثائرة و طالبة للخلاص و التغيير ، و هي الرسالة الجوهرية لكل كتابة تعبيرية.

و أيضا نجد هذا الاسلوب في قصيدة (تهنئة) حيث تقول الشاعرة:

)صار هذا اليوم أحمرًا، وأنا أقيسُ الفرحةَ ببعض الأمتار المسيّجة لعلاقتنا، ظننتُها لا تُمطرُ الدمع، والظّن بعضهُ كاذب! ربّما تاهَ حرفي لوهلة، لكنني وجدته أخيرًا، فارهًا راقصًا.(.

نجد في هذا العالم الملوّن و الزمكاني حيث تختلط الالوان بالمسافات و القياسات و بالاسيجة و بالمطر ، و بالظن ، و حيث الغياب الذي يتيه معه الحرف ، الذي يتجلى أخيرا في عالم من البهجة راقص . انّ الشاعرة في بوحها الصادق ، قدّ تجلت في عباراتها المتسارعة موجة من الانفعالات التعبيرية عكست و بكل وضوح انفعالات شعورية ، و استطاعت الشاعرة ان تنقل المشاعر و الاحاسيس بدل المعاني . ان ما يراه المتلقي هنا ليس كلمات و الفاظ بل احاسيس و مشاعر و هذا ادراك للبعد التجريدي للغة و هو فنّ نادر و قويّ من الكتابة.

من الأشكال النصّية للعوامل الجمالية هو اللغة الفسيفسائية ، او لغة المرايا و التناص الداخلي ، حيث ان المؤلف يوغل في بيان فكرته و تجليها بتعابير مختلفة الصور الا انها تتجه نحو غاية واحدة صانعة لوحة فسيفسائية . في قصيدة (أماه، ماذا بعد!) تقول ندى الأحمد:

1- في ليلي المتكبّد من العناءات، المتعفّر بآلة السواد، المستنير بخرافة بلهاء، بعودة ميت !
)

2-) أفي النجم جرأة أن يبرق والضجيج يطحن في اشتياقاتي (!

3-)أفي الحلم قدرة أن يهدّأ روعةً والتياعا! دعيني أستقبل في مرضك هذا كرامة نسيان، أو لعله عطاء وهّاج، دعيني ألقي بأسورة الشكوك وأذيب عصبيتي ولأول مرة في وادٍ غير ذي حق، دعني أدور حول نفسي علّني أجدها، وعندما أفشل أقتلها، ربما في محبرتي الحل وربما عند نهايتي يستوي مضجع مجاور(!

4- نتسامرُ هناك، نتناجى في غربة أخرى، كما اغتربنا في دنيانا معا ذات يوم، كما حملتكِ على أكتاف الصبر. أتذكرين حينما نسيتِ اسمي؟ أتعلمين كم مرة احتضرَت نفسي في محضر مرضك(!

وهكذا النص يستمر في عباراته و صوره نحو غايات الغياب و الغربة و الاغتراب و الحزن و السؤال ، و مع انّ المقطع الثالث و الرابع في نفسه احتوى تناصا داخليا في عبارات مترادفة الغايات فسيفسائية الا ان المقطع كله يتناغم و يتفاعل مع باقي المقاطع ، لاجل طاقة بوحية اكبر و خلق تناغم و موسيقى عميقة خفية بين المعاني ،و الفسيفسائية من أهم الاضافات التي حققتها السردية الشعرية لكتابها.

من المظاهر النصيّة للعوامل الجمالية هو البعد التعبير لقاموس المفردات في النصّ ، بحيث ان الرسالة و البوح يصل الى المتلقي اضافة الى معاني الجمل و افاداتها فانه يصل اليه عن طريق

قاموس مفردات النص التي تخلق مزاجا شعوريا ،اذ ترجع في تناسقها الى مجال معنوي واحد .
نجد هذا الثقل التعبيري لقاموس المفردات في قصيدة (حنين) حيث تقول الشاعرة:

)ولثمتُ أشواقي عند ليل حزين، تنفستُها بصمت، أناشيدُ العاشقين تعزف سيمفونية الوصال، هناك تحت دفءٍ عابرٍ وبين قيود الهوى سرَحت خيالات دفّاقة، وانهالت بين جنبات الاشتياق روعة أخاذة للقياك، لرضاك، للصدق المتربّع على جبين الزمن. وأنّات النياط تصدر أزيز اضطراب، دكّ أقفاص الحب فانهالت تباشير زرعٍ وطلعٍ توّاق لمقدمك، بدت الرجفة تنبؤ عن ميعاد مرتقب، عن قداسة عقد! ومن بين جنبات الجمال اكتوى محرابنا بتبتل ناشز!

بدت المواجهة صعبة للقدر، هذا الذي يحفر أخاديد سيرنا، يزرع السنابل تارة ويهيل الترب تارة أخرى! بقيت أنت هناك تغني على ليلاك، وبقيت أنا أعيشها؛ ليالي المحبين طوال(.

لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان النص مشحون و مملوء بالفاظ الحنين و الشوق و ان الشاعرة لا تترك مجالا للنفس و الفكر الا و تتحفه بواحدة من تلك الالفاظ لتتحقق مزاجا حنينيا و اشتياقيا للنص . و انما اودّ ان اشير الى البوح الاقصى الذي حققته الشاعر بقاموس مفرداتها في هذا النص ، فان الشاعر لم تكتف بما اشرنا اليه من مفردات الحنين و الشوق بل عمدت الى تطرف شعوري و بوح اقصى في هذا الحنين و الشوق بالفاظ تمثل غايات ذلك الشعور و اقصى حدوده و درجاته متمثلا بـ (لثمتُ \ تنفستُها \ سيمفونية \ قيود الهوى \ دفّاقة، \انهالت \ أخاذة \المتربّع \ نّات \ النياط \ أزيز \ اضطراب \ توّاق \ \ قداسة \ اكتوى \ناشز)

و من الواضح انّ لهذه الفاظ تأثيرا شعوريا و جماليا و قدرة واضحة في خلق البوح الاقصى و بلوغ الكتابة غايات تلك المشاعر و الاحاسيس ، وهذا ما اسميناه اسلوب (البوح الاقصى).

مفهوم التجريد و الادراك العميق باللغة ؛ كتابات زكية محمد نموذجا

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية (1) ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية

الحداثية (2) التي اهم مشكلاتها الجفاف و الجفاء و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب (3) و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس عالميا تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية من دون الارتكاز على النفوذ العميق في الاشياء و النفس (4) ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية. (5)

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة .

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب (6) ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي (7) . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي .و من هنا يعلم ان التجريدية في النص ليس بالضرورة ان تعتمد الرمزية المغلقة و اللامعنى كما صورتها الحدثة ، بل يمكن تأدية ذلك بأدب قريب عذب يعتمد في رسالته على البعد التأثيري و الجمالي و الشعوري للكلمات اكثر من الافادة و البوح المعنوي التوصيلي.

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة . ان مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، وفي البداية كان يشير إلى حركة في التصوير، تركت محاكاة الواقع الخارجي لكي تعبر عن الذات الداخلية أو عن رؤية شخصية جوهرية للعالم وكانت رد فعل على الانطباعية وفي الأدب ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، بل هناك تقنيات مثل التصميم المتجزئ (الأرض الخراب لإليوت)(8).

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات الشعوري و العاطفي و الوعي الجمالي بالاشياء نحو الخارج . وهذا الفنان الحداثي التجريدي ماليفتش 1878-1935 تميز بفنه غير الشخصى البسيط وغير المزخرف ؛ وأراد تصوير مالا يرى. لقد عبر الفنان عن رغبته في أن تصبح الحداثة شكلاً لقوة الإنسان الذى يكرس طاقته من أجل خلق الأشكال الجديدة. (9) . و بينما في التعبيرية العادية تكون المحورية لرسم و تصوير البوح فانه في التجريدية تكون المركزية لرسم و تصوير الشعور ، فتخرج الكلمات عن مجرد وسائط تعبير معنوي بل تصبح وسائط تعبير جمالي و شعوري وهذا تطور مهم في التجريدية اللغوية وفهم جديد فعلا لها. (10)

في قصيدة (لوحة) (11) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي المحافظ على الخطاب الواضح بالتركيز العميق على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات ، و وظفت

كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية.

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . وهنا ستملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير.

من أهم ميزات التجريدية اللغوية ان لها القدرة على رسم الشعور و الاحساس بعيدا عن افادات الجمل و نجد هذا حاضرا في عبارات النص ، تقول الشاعرة

(1- ألواني زاهية كفراشات الربيع. 2- لا أتوقف عن مغازلة الضوء.) فلدينا هنا مقاطع تصويرية ، و التعبيرية العميقة واضحة ، و مع ان الشاعرة انتهجت نهجا سرديا و وصفيا الا انها حققت نفوذا عميقا و ادراكا شعوريا قويا بالاشياء ، فالابهام و المجانية في الالوان اعطت مساحة فكرية واسعة للتخيل و انطوت على الذات باسرها ، وهنا تبرز الرؤية و الادراك العميق بالاشياء ، انه تجريد و توحد ، و تتجه الشاعرة الى وصف احساسي اخر في (مغازلة الضوء) و ايضا الاطلاق و الكلية المعنوية و البعد ان التشخيص و التشكل ، تجعل القراءة تتكئ على البعد الشعوري و الاحساسي اكثر من المعنوي ، وهذا هو جوهر التركيبة التجريدية الشعورية .

و في مقطع رمزي قريب فيه بوح طعمته الشاعر بثقل احساسي ينحى بالادراك القراءاتي نحو المجال الشعوري و الاحساسي حيث تقول:

)أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة(.

ان من ميزات التجريدية التعبيرية هو النزوع الى ابعد نقطة احساسية و شعورية في الكلام ، او هو (التطرف التعبيري) ان صح التعبيري ، حيث يتجلى البوح الاقصى و الذي يصدم القارئ بثقل الشعور المعبأة به العبارات ، و من الواضح ان الشاعرة في هذه المقاطع قد عبأت عباراتها بكم هائل من الاحاسيس ما كان ممكان لولا الادراك العميق بالاشياء و بتأثيرها و نفوذها في النفس ، فهي تعشق الضوء ، وهذا عمق ثم يأتي توجيه شعوري اقوى و اعمق (منذ ابصرت عيناي جمال الشمس) ثم توجيه شعوي اخر (لم اشتك يوما قيظها الذي يحرق حسي) و من الواضح الثقل الاحساسي لعبارة المجازية (يحرق حسي)

و في مقطع وصفي تعبيري و ذاتي تنفذ الشاعرة الى مشكلة الذات و الارادة و الاختيار تقول الشاعرة

)أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي(.

فبوصف قريب الا انه معبأ بمشاعر و فيه نقل تعبيري يضفي على الخارج لمسة الذات حيث يكون الحلم اجمل و تكون اللوحة المطلقة الواسعة سعة النفس متجددة ، و بوجودات هي اجمل من الجميل المدرك ، وهنا تحقق التطرف التعبيري و البوح الاقصى الذي لولا هذا التراكم الشعوري و الاحساسي في النص لما حقق هذه الدرجة من البوح و التعبير . ثم تختم الشاعرة قصيدتها بعبارة بوحية تبلغ من الشدة التعبيرية درجات عالية حيث تقول:

)فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء(.

لقد نجحت الشاعرة و بتجربتها الفنية الواسعة و ادراكها العميق بالاشياء ان تحقق منظومة مشاعرية و احساسية موازية لعنصر البوح و التوصيل ، و هذه القصيدة رغم محافظتها على وضوح الخطاب و برمزية خفيفة و قريبة ، الا انها ايضا عبئت بطاقات تعبيرية اعتمدت كثيرا على الثقل الحسي و المشاعري للمفردات و الاسنادات ، و حققت لونا تجريديا مغايرا و مختلفا جدا عن التجريدية المعتمدة على الرمزية المتعالية و الانغلاق.

1- http://www.marefa.org/index.php/المدرسة_التجريدية

2- https://ar.wikipedia.org/wiki/بعد_ما_بعد_الحداثة

3- https://ar.scribd.com/document/323276173/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-%D8%AC1

4- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

5- https://ar.scribd.com/document/323276657/%D8%A7%D9%

%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A
-%D8%AC2

6 -
https://ar.scribd.com/document/323275469/%D8%A7%D9
%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A
-%D8%AC3

7- https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

8- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

9- https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

10- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

11- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/07/20/لوحة-2/

مفهوم الاستعارة التعبيرية

الاستعارة قديمة قِدم الأدب و الشعر ، بل قدم الكتابة ، فما الكتابة الا استعارة رموز بصرية لتدل على الالفاظ . و لقد احتلت الاستعارة مكانة مركزية في الدراسات الادبية الكلاسيكية و خصوصا البلاغية ، و كانت و لا تزال احد أركان الشعر و التعبير الادبي . و مع ان التعاريف المتأخرة للاستعارة تنتهي الى حقيقة انها تشبيه حذف احد طرفيه (1) و تقسم عادة الى تصريحية و مكنية و تخييلية و تمثيلية (2) الا ان الفهم الحقيقي للاستعارة هو نقل المعنى من أحد لفظين إلى الآخر كنقل الشيء المستعار من شخص إلى الآخر (3) . و أهم هذه التقسيمات و انواعها و التي تخدم البحث الأسلوبي المعاصر للنص المعاصر هي الاستعارة التخييلية التي تبحث في ماهية طرفيها من حيث المادية و المعنوية و الحسية و الذهنية (4) و بسبب التوسع الكبير في الاستعارة في الادب المعاصر كان البحث في جهة الملائمة بين طرفيها و عدمها هو الاهم من بين تلك الابحاث من حيث كونها عامية واضحة الملائمة او خاصية

تحتاج الى تأمل (5) و من المعلوم ان النص المعاصر يعتمد الاستعارة التخييلية الخاصية التي تعتمد المناسبة التخييلية و يحتاج تبين الملائمة الى تأمل.

اننا و من خلال متابعة الكتابات المعاصرة و خصوصا الشعرية منها و بالأخص قصيدة النثر، فانا نجد اشكالا من الاستعارة و اساليب فيها لا تستوعبها الحدود و المفاهيم المتأخرة بل لا بد من التوسع في فهم الاستعارة حتى تصل الى معناها اللغوي وهي استعارة معنى من لفظ الى آخر (6) وهي بذلك تنتهي الى الرمزية و تستوعبها بيسر. و حينما تنطوي الرمزية على عمق فردي و تميز ذاتي و اضافة شخصية على التصور و الفهم اللغوي فانها تنتج التعبيرية. فالتعبيرية بتعبير مادي اسلوبي هي استعارة فردية.

ان التعبيرية هي الافصاح الخاص عن الرؤية العميقة الفردية للأشياء ، فهي تنطوي على التفرد و الاختلاف في الرؤية و البيان (7)، انها لا تعكس ازمة الفرد من خلال بيان ازمة المجتمع بل تعكس ازمة المجتمع من خلال تمثلها و تلبسها في الفرد (8) فالكاتب تعبيري يندب المجتمع الميت بالكتابة عن نفسه الميتة و يندبها و، وهنا تكمن جمالية التعبيرية ، و تميزها الاسلوبي ، و لو قلنا ان الادب و خصوصا الشعر هو افصاح تعبيري لما كان خطأ ، بل لو قلنا ان الاسلوب هو تميّز تعبيري و بدرجات مختلفة لما كان خطأ ايضا . و اننا نرى انّ النص الادبي العربي المعاصر و خصوصا الشعري منه يتبنى التعبيرية بحذافيرها بوعي او من دون وعي ، فان أدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. و التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل طاغ من خلال التعبير عما يدور في داخله (9) . و لو تفحصنا كتابات الشاعر عادل قاسم لوجدنا طغيانا لهذا الشكل من الأدب (10)

و من هنا يكون واضحا ان التوظيف الاستعاري اذا اتصف بفردية و تميز خاص ، و اشتمل على المغايرة و الاعتراض الواضح على الخارج و السائد ، مع تلبس المؤلف بالمأساة و ندب

نفسه بغاية ندب المجتمع و الواقع كانت تلك تعبيرية و مع التخييلية و الخاصية في المجاز و الاستعارة تكون لدينا استعارة رمزية تعبيرية ، و بهذا الفهم يمكن فهم الاستعارة على انها اسلوب تعبيري ، و هنا سنبحث شكلا من الاستعارة تتجلى فيه التعبيرية الى حد يخرجها من النمطية المعهودة و ينقلها الى عالم تعبيري جدي و اصيل و تجديدي و هو ما اسميناه (الاستعارة التعبيرية)، و ستكون كتابات الشاعر عادل قاسم انموذجا لهذه الاساليب لما بيناه من تجلي الاستعارة الاسلوبية في كتاباته بشكل واضح.

فالاستعارة التعبيرية اضافة الى ما تتصف به الاستعارة عموما فانها تحمل طاقات تعبيرية و رمزية و تفردات اسلوبية متميزة ، و يمكن ملاحظة و متابعة شكلين واضحين من الاستعارة التعبيرية في الشعر و كتابات عادل قاسم خصوصا ، هي (الاستعارة التعبيرية التوافقية) وهي التي يتوافق فيها الرمز مع الرؤية و الرسالة اي ان المؤلف يقول في رمزيته ما يوافق مراده و يمكن ان نسميها (الاستعارة الرمزية) بشكل عام ، و(الاستعارة التعبيرية التضادية) و هي التي تشتمل على معاندة و تضاد بين الرمز و القصد اي ان المؤلف يقول عكس ما يريد برمزيته فهي من قبيل الاستعارة التلميحية و يمكن ان نسميها الاستعارة التبادلية و قد بحثناها سابقا في اللغة التبادلية في شعر انور غني الموسوي.(11)

في قصيدة (قدمي اليمنى) المنشورة في مجلة تجديد الأدبية (12) يقول عادل قاسم

)قَدَمي اليُمنى(

عادل قاسم

))يتوارى خلفَ جُدران الحروفِ السميكة ،كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ماعادت الأشرعةُ ولا مراكب الرغبةِ تقودُنا لمناراتِ الخلاص، إنطفأت المصابيحُ وتهاوت الفنارات، تحتَ بساطيلِ القراصنة،

مسافرون على غير هدىً نتبعُ ضياءَ نجمةٍ ميتة، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم!..

يَقف دونما حراكٍ ،ذلك العجوزُ يقلبُ الايام ،المساءآت، التي تنطفئ، ليزدادَ انحناءً، ذاتَ مساءٍ تخشبَ جَسدهُ الطري أصبحَ زَورقاً صغيراً، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار((.

هذه القصيدة السردية العذبة التي تتجلى فيها الشعرية و تقنياتها من انزياحات و عمق و تلميحات ، مع رمزية قريبة و رسالة واضحة ، و مجاز و استعارات لفظية كثيرة ، نجح الشاعر في توظيفاته الرمزية و استطاع ان يبعث رمزية نصية في المفردات و خرج المفردات من مرجعيتها ، فصار لديه مجال تشبيهي و استعاري متعدد الروافد ، و لا يمكن مطلقا تناول هكذا كتابات بالفهم البلاغي للاستعارة و التحديدات التي وضعها البلاغيون ، و هذا كما يشير الى قصور التناول الاكاديمي البلاغي للنص الادبي فانه ايضا فيه اشارة الى عجز باقي التناولات الاكاديمية للنصوص الادبية كاللسانيات حيث ان الاستعارة في الشعر المعاصر تتسع بسعة الشعر ، فتكون هي الشعرية و تكون الشعرية هي الاستعارة ، و من هنا فجميع الانزياحات و التفردات الاسلوبية في النص هي في جوهرها استعارة حيث استعارة المؤلف شيئا لشيء وهذا ما نشير اليه كثيرا بالتوظيفات و التقنيات الشعرية ، و نص (قدمي اليمنى) المتقدم مليء بالتوظيفات الانزياحية التي يسع وقت تتبعها.

ان الاستعارة الرمزية التوافقية تبرز في استعمالات معينة في النص ، حيث يتطابق المراد و الاستعمال و الانزياح الاستعاري فتكون كلها في اتجاه واحد ، و هذا في قبال الاستعارة التضادية التبادلية التي تتقاطع و تتعاكس تلك الجهات . فمن الاستعارات الرمزية في النص

((كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ما عادت الأشرعةُ تقودُنا ، يقلبُ الايام ،المساءآت التي تنطفئ، تخشبَ جَسدهُ الطري ، يُحرُ في شواطئٍ من الغبار)) من الواضح الاستعمال الاستعاري في هذه المقاطع سواء بالفهم الخاص البلاغي او بالفهم العام الذي بيناه كما انه من الواضح الرمزية التي توحي و تدل عليها المقاطع ، و من الواضح التوافق في المقاصد و الاستعمالات و الرسالة .

في جهة خرى نجد استعمالات استعاري تلبسية و تبادلية يضع المؤلف الاشياء و نفسه في موقع الاخر فبينما تتصدر القصيدة وصف للحال الجماعية فان الشاعر ينتقل الى مشهدين الاول عن الذات المتكلم و الثاني عن شخصية العجوز . فهنا ثلاث شخصيات في النص (الجماعة ، الانا ، و العجوز) و بينما يكون الوصف المأساوي و التراجعي موافقا لرسالة الخلاص في النص في شخصية (الجماعة) و ايضا الى حد ما في الشخصية الثالثة العجوز ، الا ان تلبس هذه التراجعية و تلبيسها الذات هو من الرمزية التبادلية وهو استعارة تعبيرية واضحة . و اضافة الى مقاطع رمزية تستعير فيها التراكيب الجملية المركبة معاني اخرى ، فان الاستعارة حاصلة هنا على مستوى المفردات . و من قبيل الاول أي الاستعارة الجملية التركيبية التمثيل الرمزي الذي تلبس به المؤلف و الازمة الذاتية التي يصفها النص و التي يراد بها الاخر و الخارجي في قوله (كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!) فهنا مركبين جمليين استعمل فيهما الظاهر المعنوي الاستعمالي بخلاف القصد المرادي ، فلا توقف هنا حقيقة و لا ثقة ، و انما جو يغلي و جنون اعمى . و من الثاني أي الاستعارة المفرداتية عبارات (كلبٌ يتربصُ بالغبار ، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، ، لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم ، يقلبُ الايام ،المساءآت ، أصبحَ زَورقاً صغيراً)

لقد اشتمل هذا النص على تقنيات شعرية و انزياحية و استعارية كثيرة و كبير ، و وظفت كل تلك الاشتغالات لأجل تعظيم طاقات اللغة و لبلوغ النص غاياته ، و من خلال تلك الانجازات

التي حققها المؤلف في النص من حيث الفنية العالية و المعقدة ، و الرسالة الواضحة و العميقة ، و العذوبة و السلاسة الكتابية ، بلغ بالنص حالة النص الكامل .و ربما نكون قد تفردنا في تناول الاستعارة التركيبية للجمل و لم نقتصر على الاستعارة في المفردات ، حيث اننا نرى ان الاستعارة لا تحتاج الى الوضع في اصل اللغة ، و انما تحتاج الى وعي بالمعنى يرتكز عليه ، وهذا السبب ذاته أي فقد الاصل الوضعي للمركبات هو الذي منع الاخرين من بحث الاستعارة التركيبية للجمل و الاقتصار على الاستعارة المفرداتية.

1- http://olomtec.blogspot.com/2016/03/blog-post_30.html#.V_ZdCP6KTIU

2- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346

3- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

4- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346

5- http://forums.roro44.net/497355.html

6- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

7- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية

-8
http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=10815

-9
https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية#.D8.A3.D9.87.D9.85_.D8.A3.D8.AF.D8.A8.D8.A7.D8.A1_.D8.B9.D8.B5.D8.B1_.D8.A7.D9.84.D8.AA.D8.B9.D8.A8.D9.8A.D8.B1.D9.8A.D8.A9

-10 https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ عادل-قاسم/

-11 https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/01/27/د-أنور-غني-الموسوي-؛-المشترك-التعبيري-و/

-12
https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/28/قَدَمي-اليُمنى/

قصيدة النثر السردية الفكرة و النموذج

قصيدة النثر السرديّة هي شعر مكتوب بشكل نثر، تعتمد في نثريتها على السرد الممانع للسرد، حيث يظنّ القارئ انه أمسك بالاحداث و الشخصيات ثمّ يتبين له عاجلا انه لم يمسك بشيء. نعم انه السرد ضد السرد، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ، بل بقصد الايحاء و الرمز، ببناء جملي متواصل و من دون ايّة عناصر شكلية شعرية.

قصيدة مزامير الريح للشاعر عادل قاسم تمثّل نموذجا لقصيدة النثر السردية، حيث البناء الجملي المتواصل و السرد التعبيري و العمق الشعري المنبثق من الشكل النثري، حيث الاغراء القراءاتي بانّ القارئ امسك بكيانات النصّ الا انه عاجلا سيعرف انه لم يمسك بشيء .

))مَزاميرُ الريح

عادل قاسم

أًتوارى كهمسةٍ خَجِلةٍ في فَضاءٍ يَئِزّ بالدموعِ الهاميةِ على مساحةِ الصبْرِ، علَّ الهَشيمَ المعلّبَ في ثقوبِ الذاكرة الداكنة يَسْتَحيلُ مِزنةً تَمطرُ أًثداؤُها وِجوهاً أَتوقُ للثمِ سِهولها الخضراء التي أًينعتْ ثمار التَرقّبِ لِفراديسٍ مُحلّقةٍ في سماءٍ ثامنةٍ سَنرثِها حينَ يَرْقِصُ النَخيلُ برِفقةِ الملائكةِ الحالمينَ بعودة مساء يطلّ بعينيه المشاكستينِ على حُلمنا الوارِف لينفخَ فيَّ خُطى المزامير؛ ْ شَدوَ ما توارثناهُ منْ أَغانٍ تُرَتّق أَحزانَها البيادرُ الجاثِمةُ في السهولِ التي سَرقتْ من عُيونِ الكواكبِ ثغاءَها الرَهيف((.

و كقراءة فاعلة و تفاعلية سندع القارئ يكتشف بنفسه تلك العناصر الأسلوبية التي اشرنا اليها و التي جعلت من هذا النصّ نموذجا لقصيدة النثر السردية، انها البناء الجملي المتواصل، فالنصّ كلّه عبارة عن فقرة واحدة متصلة تقرأ بنفس واحد وهذا تجلّ أعظم للبناء الجملي المتواصل ، و حيث السرد التعبيري بسرد سلسل مائي، الا انّه بلغة معبأة بالرموز و الاشارات و الايحاءات حيث تنبثق الصور الشعرية العميقة القابعة خلف النص لتحقّق شعراً كاملا برمزية عذبة قريبة ينبثق من نثر كامل كتب بالجمل و الفقرات.

تقنيات قصيدة النثر ، قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز السوداني نموذجا.

لقد بات واضحا و بفعل الثورة الكتابية التي احدثتها قصيدة النثر ان الشعر ليس خصائصا شكلية في الكتابة، بل و لا عناصرا اسلوبية على مستوى البنية السطحية ، و انما هو مستوى من الادارك اللغوي يقع خلف الظاهر و الشكلي من النص ، انها الفعل الباطني للنص ، و لذلك ما عاد مهما ابدا لاجل شعرية الكتابة ان النص مكتوب بموسيقى شكلية من وزن و نظم او انه مكتوب بنثر عادي متخلف عن كل موسيقى ، لم يعد في أي من ذلك معيارا لتحقق الشعر ، بل الشعر – و كما تعلمنا قصيدة النثر – يمكن ان يتحقق بالنثر العادي البسيط كما يتحقق بالكلام المموسق الموزون .و لاسباب كثير و معلومة للكثيرين رافقت نشأة قصيدة النثر العربية حصل اعتقاد سائد و بفعل رؤى تنظيرية واعمال تطبيقية و اعتمادا على تصورات مجتزأ وغير كاملة ، أقول بسبب كل ذلك حصل تصور بان قصيدة النثر لا تقبل التوصيف والنمطية و انها موغل بالضبابية و اللاتوصيفية ، ولا تقبل الاشارة لذلك حصل نقص كبير في نظرية قصيدة النثر العربية و رافقه الكثير من الخلط والادعاء ، و ادخلت الكثير من النصوص في مسمى قصيدة النثر الا انها ليست منها ، ولا زال الحال الوهمي هذا قائما كتابة و تنظيرا على مستوى النظرية والتطبيق ، و ما محاولاتنا البيانية الا للاشارة الى ان كثيرا من التصورات السائدة بخصوص قصيدة النثر عند الكتاب ولنقاد العرب ليست مطابقة للواقع و هي في موضع متأخر مقارنة بقصيدة النثر العالمية . و من هذه المنطلقات كانت مجموعة تجديد لاجل بيان الصورة النموذجية المحققة لقصيدة فعلا هي قصيدة نثر ، مبنية على التتبع والتجربة والاختبار و البعد الفلسفي والبعد العلمي للغة والوعي بها، بعيدة عن الادعاء باعتماد حقائق موضوعة ومادية ملموسة لا تقبل الشك والريب ، و كل هذا واضح في كتابات شعراء تجديد و ما سطرناه في كتابنا (التعبير الأدبي) باجزائه الاربعة المتتبع لهذا الشكل عربيا وعالميا ، و الذي اختص في جزء كبير منه يتجاوز التسعين بالمائة بقصيدة النثر، و لم تكن اية مقالة منه الا للغوص و التعمق في نظرية قصيدة النثر في بيان الفكرة و النموذج و لم تسع نحو الاضاءة و لا نحو الاسماء و انما كان المعيار هو مدى تحقيق النص بشكل (قصيدة نثر) بغض النظر عن كاتبه . ولقد حقق

شعراء مجموعة تجيد خطوات متقدمة في انضاج هذا الشكل وتقديم نص هو بحق نموذج لقصيدة النثر ، منهم الشاعر عزيز السوداني و الذي ستكون قصيدته (رحلة جنوب الذاكرة) نموذجات للتصورات والافكار المستخلصة من متابعتنا الطويلة لما اشير اليه في الكتب و الاطورحاتعلى انه من خصائص وصفات قصيدة النثر ، و التي بيناها بالتفصيل في كتابنا التعبير الادبي مع مصاردها . و من تلك الخصائص الاساسية في النص ليكون قصيدة نثر ان يكون النص بشكل نثر في بنيته السطحية الظاهرية وبشكل شعر في تصوره الذهني العميق الباطني وهذا ما اسميناه (النثروشعرية)، و هذا يتجلى بصيغ نصية تكون انعكاسا و علامة على تحقق الحقيقة النثروشعرية . من اوضح تلك الصيغ النصية ما يلي-:

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية.

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية.

سنتتبع تلك الخصائص في قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز لسوداني المنشورة في (مجلة اقواس الشعر 30 نوفمبر , 2016).

رحلة جنوب الذاكرة

عزيز السوداني

لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في

القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ. كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ. الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. إختفى كل شيء. تلاشى النهرُ. تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ. هاجرتِ الطيورُ.هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد. أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.

سنبحث هنا الخصائص الاسلوبية الرئيسية لتحقيق النثروشعرية أي الشعر المتجلي في النثر المشار اليها سابقا . و كلما كان النص يتجه نحو التكامل بين الشعر و النثر أي الشعر الكامل في النثر الكامل كانت النثروشعرية اعلى و كانت قصيدة النثر اكثر تجليا.

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية .و هذه الخاصية هي المسؤولة عن نثرية العبارات في قصيدة النثر . و دوما لأجل التحقق من تحقيق النص لقصيدة النثر لا بد من النظر الى المزايا النثرية بقدر النظر الى المزايا الشعرية ، و أي ميل نحو أي من الجانبين سيفقد النص حالة (تجلي) قصيدة النثر الى ان يصبح الميل حرجيا يخرج النص من كونه قصيدة نثر ، فاما ان يصبح شعر شكلي او مقطوعة نثرية. و من الواضح ان النص كتب بالجمل و الفقرات و حافظ على هذا النسيج ، كما ان البناء الجملي المتواصل ، أي النفس النثري في الكلام قد تجلى في مقاطع كثيرة في النص و ان تخلله جمل قصيرة الا انها غير متشظية بل مترابط بوضوح . فالبناء الجملي المتواصل يتجلى في العبارات التالية-:

1-)لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظا، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. \ 2-كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ. \ 3- القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. \ 4- أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ.\5- ما زلتُ أذكرَ أنيّ التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ (.

و من الواضح ان العبارات – و نقصد بالعبارة هنا الكتلة الكلامية المتراصة ،التي لا يمكن تفكيكها على مستوى تمام البيان و الفهم و التي يمكن ان تتكون من اكثر من جملة – اقول من الواضح ان العبارات اعلاه تتميز بالطول النسبي مع الكتابات الشعرية المشطرة و المتشظية في القصيدة الحرة، كما انها تتميز بالسلاسة و الترابط و الوضوح وهذه كلها تعطي خاصية (النثرية لها) وهذا كله على مستوى السطح طبعا ، اذ سيتبين في النقطة الثانية ان من وسط هذه النثرية ينبثق الشعر.

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية او ذات نفوذ جمالي استثنائي. وهذه الخاصية هي المسؤولة عن شعرية العبارات في قصيدة النثر او بمعنى ادق انها العلامة الواضحة على مستوى البنية السطحية الدالة على تحقق الشعر في المستوى الاعمق . و من الواضح سردية النص ، الا انه لا يلتزم بحكائية وصفية القص ، كما ان من وسط الوضوح و الترابط و المنطقية في مستوى السطح فان العبارات دوما تولد نظاما من الافكار و التصورات الخارجة عن حدود المنطقية بانزياحية ذهنية عميقة فنجد ان المؤلف يكسر النظام السرد بما يمانع السرد و باسلوب (ضد السرد) من حيث

المجاز و التركيب و الاسناد المخل بالخصائص القصصية للسرد ، فيتكون سرد متأرجح و على الحافة لا يحقق الحكاية و القصصية و انما يعمل على تحقيق انثيالات و تداعيات في الافكار و تصورات ذهنية متلاحق لاجل تلبية المطلب العقلي في الافادة . بمعنى آخر بينما تتحقق دلالة وافادة منطقية نثرية سطحية لا تحتاج الا ببناء قريب و سهل من عناصر الربط ،فانه في العمق تتحقق دلالات ومنطقية شعرية تحتاج الى وسائط و عبور مجالات معنوية لاجل تحقق البناء الذهني .و من اهم وسائل و علامات تحقق السرد الممانع للسرد هو التموج اللغوي ، حيث يطرح الخيال كواقع و يتبادل الكلام الرمزي مع التوصيلي ، و نجد هذا واضحا في عبارات النص . يقول الشاعر:

)لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ، أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ(

نلاحظ في هذه العبارة حالة سرد ، لكن المؤلف يتدرج في انزياحية اللغة تصاعديا ثم ينزل مرة اخرى نحو توصيلية واضحة ، في بناء تموجي لكلام بدأ توصيليا مباشرا في (لا ينضبُ هذا الحزنُ.) ثم انزياحيا رمزيا في (الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ.) ثم نحو رمزية و انزياحية اعلى (أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء) ثم نحو انزياحية و رمزية اقل في (أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل) ثم يعود للتوصيلية في (لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ)

و لو رمزنا للتوصيلية بالرمز (ت) و للتوصيلية العالية بالرمز (ت ع) و للرمزية بالرمز (ر) و للرمزية العالية بالرمز (رع) فانا سنرى بوضوح التموج اللغوي في باقي عبارات النص.

)

فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار(ر) ، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ.(رع) خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ.(ر) كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.(ت) على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.(ت) الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.(ت) القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ (ر) ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. (ت) إختفى كل شيء. (ت) تلاشى النهرُ. (ر) تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ.(ت) هاجرتِ الطيورُ.(ر) هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد.(ر) أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ،(رع) وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. (ر) ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، (ت) مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.(ر)

و الخلاصة بالنائية للافادة و البيان الكلامي هي كالتالي (ر – رع- ر- ت – ت – ت - ر- ت - ت- ر- ت - ر- ر- رع- ر- ت - ر) . و بهذا فان اللغة المتموجة – المقومة لقصيدة النثر و النثروشعرية- تتموج من على المستوى البياني للغة ، بخلاف اللغة النثرية فانها تتناغم في المجال التوصيلي المباشر و اللغة الشعرية الشكلية فانها تتناغم في المجال الانزياحي الرمزي . و لو اسمينا ذلك السلوك بالتناغم اللغوي فانا سيكون لدينا ثلاث اشكال من التناغم السطحي:-سطحية-:

التناغم النثرية (التي تكون في مجال التوصيل و لا تعبر الى مجال الرمزية)

التناغم الشعرية (التي تكون في مستوى الرمزية و لا تعبر الى مستوى التوصيل)

و التناغم التموجي وهو المقومة لقصيدة النثر فانها تتموج بين مستويي التوصيل و الرمزية.

من الواضح انه من خلال البعد الانطباعي و التأثيري لتلك الاشكال فانا يمكن ان نحقق صيغ و ظوهر علمية تجريبية للكتابة الأدبية و يكون مدخل الى علم الادب .

اللغة التجريدية ؛ قصيدة (لوحة) للشاعرة زكية محمد نموذجا.

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية.

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة.

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو

بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي.

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة .

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات و الوعي نحو الخارج . حيث انّ في تعامل الكاتب او الفنان مع الخارج طريقتان او اسلوبان الاول هو الانطلاق من الخارج الى عمق الذات و الثاني الانطلاق من عمق الذات الى الخارج ، الاول هو المدرسة الوصفية و تتوج بالانطباعية ، و اما الثاني فهو التعبيرية و تتوج بالتجريدية.

في قصيدة (لوحة) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي النموذجي ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا

بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية.

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . و نترك للقارئ تملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير . انها قصيدة نثر سردية تجريدية عذبة و قريبة تمثل أدب ما بعد الحداثة بكل صدق.

لوحة

زكية محمد

ألواني زاهية كفراشات الربيع. ريشتي الشفافة مطيعة. لا أتوقف عن مغازلة الضوء. أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة. كلما اخترت حلما أجد لونه مختلفا فأضجر .أتّهم ريشتي الخجولة ، تعذبني نظراتها البريئة فأستحي منها وأعتذر.

أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي.

لوحتي أصلية وأصيلة لن أبيعها ولو بكنوز الدنيا ولن أتنازل عن نقاء صوتها خوفا من فضول أبي جهل، فليلعنها كلما شاء.فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء.

الصورة الشعرية في الشعر السردي عند رياض الفتلاوي

للشاعر العراقي رياض الفتلاوي قصائد منشورة في مجلة تجديد الادبية المتخصصة بقصيدة النثر النموذجية المكتوبة باسلوب السرد التعبيري و بالنثروشعرية التي تظهر بشكل جمل و فقرات . وفي هذه الشكل من الكتابة تتخلى الايقاعية عن مركزيتها التي تظهر بها في الشعر النثري الحر و القصيدة الحرة لتحل محلها اللاايقاعية النثرية ،كما ان الصورة الشعرية تنتقل من منطقة الحامل للنص و الممثل لشعريته و لغته لتكون محمولا فيه وجزء من ابهاره و شعريته، و هذه القضية من دقائق الامور التي تميز قصيدة النثر عن القصيدة الحرة.

البحث في تجليات و وجودات الصورة الشعرية في الشعر السردي و السردية التعبيرية يقع ضمن مجال العوامل التعبيرية العميقة ، و لا ريب ان كثيرا من الفرضيات قد سقطت و كثير من المسلمات قد اهتزت و الان صار توهج اللغة المتمثل بايحائتها الاستثنائية و رمزيتها الاستثنايئة و كثافة العبارة و تشظي النص هي الصفة الاهم و المميز الاهم للشعر كما انه صار من المتسالم عالميا ان الشعر السردي هو المميز الاهم لقصيدة النثر ، وهو ما يميزها فعلا عن القصيدة الحرة و ان كتبت بغير وزن.

ان الصورة الشعرية في الشعر الصوري و القصيدة الايقاعية ليست فقط مركزية و انما ايضا هي التي تدلل على شعرية النص و هي المعرّفة له ، لكن الصورة الشعرية في الشعر السردي و قصيدة النثر تكون موجودة بوضع مختلف بحيث تكون جزء من شعريته . و بعبارة ثانية بينما تكون الصورة الشعرية و الايقاع هي شعرية القصيدة الحرة فانهما جزء من شعرية قصيدة النثر . فتحافظ قصيدة النثر على توهج لغتها و على ايحائتها و رمزيتها و على صورتها الشعرية و

ايقاعية عميقة من دون ظهور نصي لكل ذلك ، و انما النصية تكون للنثروشعرية و للسردية التعبيرية و الشعر السردي.

هنا سنتناول قصيدة لرياض الفتوي منشورة في مجلة تجديد كتبت بالشعر السردي و النثروشعرية العاليةهي قصيدة (لغز)

)لغز(

دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة. دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر . لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة حفظت منها ثلاثة نجوم كبيرة تناسلت منها أحد عشر كوكبا تمسك مجرتنا وما زلت أسير على فك الالغاز المتبقية في نهاية الغروب ، هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟.ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟

- مجلة تجديد 2016\2\26

ان الصورة الشعرية كعامل تعبيري عميق و مبهر ليست شيئا جديدا بالكامل عن تجربة الانسانية و وعيها و انما هي حالة توهج و ابراز لما هو موجود فعلا ، و الابهار الذي يحققه النص الشعري ليس بالابتكار الصوري فحسب لان ذلك سيزول مع الوقت ،و انما يكمن فعلا في التذكير بجوانب من الوعي عميقة . ان من القوانين الثابتة في الاستجابة و التلقي العقلي الواعي للاشياء و المشاهد و المعارف انها تبهر و تدهش بالامور العميقة و كلما ازداد عمق المشهد او المعرفة المتلقاة ازداد مقدار الانبهار و استمر اكثر طويلا (الموسوي ؛ ميكانزما الاستجابة الجمالية 2015).

في شعر رياض الفتلاوي ابحار عميق و فذ ، يلتقط الدرر و يقتنص الجمال العميق في بحار الوعي و الانسانية . و سنتتبع دلائل و صور تلك الالتقاطات و الاقتناصات العميقة الماوراء نصية . و سنعتمد هنا لغة واقعية و موضوعية و لا نعتمد الا الاشارات و الدلائل الواقعية ، و ذلك ليس فقط للابتعاد عن النقد الادعائي و الانطباعي ،و انما ذلك يقع في طريق سعينا لتكامل نظرية النقد التعبيري و التقدم نحو النقد العلمي.

لقد اوضحنا في كتابنا التعبير الادبي (الموسوي2016) ان في النص ثنائية بارزة هي المعادل التعبيري النصي و العامل التعبيري العميق و بالقدر الذي تبرز فيه الشعرية في التوظيفات و التفنن الاسلوبي في المعادلات التعبيرية كالسرد التعبيري و وقعنة للخيال و تعدد الاصوات فان روح الشعرية و جوهرها الخام في العوامل التعبيرية العميق . ان ما يفعله الشاعر ليس فقط رؤية مختلفة للاشياء و لا تلاعب بالكلمات كما ادعى اهل الحداثة و انما هو الاطلاع العميق على حقائق الامور و التعرف على الاشياء في عوالم عميقة ثم يقتنص النظام و العلاقة الاستثنائية بينها و يطرحها و يبرزها لنا بمعادل نصي . هنا سنتناول الصور الشعرية باعتبارها عوامل شعرية عميقة قد اطلع عليها و تعرف على ملامحها و ابرزها لنا الشاعر رياض الفتلاوي . تلك العوامل التي تختلف من حيث الكيف كما انها تختلف من حيث العمق و كلما ازدادت عمقا في الوعي الانساني فانها تكون اكثر توهجا و اكثر ابهارا .

في قصيدة (لعز) نجد هذا المقطع النثروشعري بالسرد التعبيري:

)دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

ان تعبئة العبارات بطاقات ايحائية و رمزية و جعلها عاكسة لرسائل متعددة من الامور الظاهرة هنا، فأول ما يصدم الوعي هو تلك الدعوة الواعية و الجدية و الناضجة الى ماذا ؟ الى (اللعب) ، هنا يحصل كسر للمنطقية و ينتقل الذهن الى مجال الايحاء و الدلالة غير المباشرة ، و يتحول خط الرسالة الى مجال اخر . من المهم جدا و كما اوضحنا في مناسبة سبقة ان ما يحفز و يثير الاستجابة الشعورية و الاقرار بالعمل الادبي او الفني هو (التنقل السريع و اللامنطقي) بين مجالات المعنى و تواجد الكيانات الذهنية ، حيث ان المحادثة العادية قائمة على تداولية و تعاونية ، و حينما يحصل قفز و تنقل غير منطقي تختل تلك التداولية ، وهذا الامر كما يحصل بالانزياح المفرداتي فانه يحصل في النظام الكلامي او التجاورات البيانية . ما حصل هنا قفز و كسر لمنطقية النضج و الجدية و التحول الى مجال اللعب ، و هو امر مع تأجيل البوح يحقق نظاما دلاليا مفتوحا و يحقق نظاما تأويليا يعتمد على خلفية القارئ الاجتماعية و السياسية .

من خلال القراءة الاكثر عمقا للنص نجد ان كلمة او مفهوم او حقيقة (لعبة) كان لها بعدان او تأريخان تأريخ خارجي اراد الشاعر الاشارة اليه وهو ما يجري في الواقع و ما يحركه في حياة و بيئة و امة الشاعر ، و التأريخ الثاني التأريخ النصي وهو في قبال التأريخ الخارجي ، وهذا ما اسميناه (الرمزية النصية) في قبال الرمزية الخارجية لذلك الرمز.

لقد هيمنة اللعبية و اللغزية على النص و صارت جميع وحداته و مفرداته تتلون بمزاجها و اشيائها (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم \ نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم \ زاوية بعيدة عن

عالم اللامركزية \ حقل البراءة. \ ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . \ دعنا نفك الرموز \ قصر الساحرة \ ركوب البحار \ حورية في وادي العجب \ بألغاز مبهمة \ فك الالغاز المتبقية \ يتبعثر في اللغز \ نمارس لعبة الحمام \حتى ينتهي اللغز)

و من الواضح و كما هو معهود في كتابات رياض الفتلاوي فانه يعتمد الرمزية القريبة و يهتم بالقارئ و لا يجعل نصه مغلقا او يغرقه بالرمزية العالية كما عند البعض مع الاسف ، و تكون رسالته واضحة مع توهج اللغة و عبارات النص وهذا ادب فذ ، اذ تبرز رسالة النص في اكثر من موضع فيه لكنها تتجلى في (عبارة (ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر) . و عبارة (هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟) و عبارة (ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟))

تتميز الصورة الشعرية في الشعر السردي المكتوب باسلوب السرد التعبيري بالعذوبة ، و نقصد بالعذوبة هو تقريب الصورة و عدم التحليق بها كما في الشعر الايقاعي الحر . حيث ان الشاعر يعمد الى وقعنة الخيال ، اي انه يظهر الصورة و كأنها واقع ، وهذه الحالة تحتاج الى (لغة متموجة) و التي لا تتوفر بسهولة الا في السرد التعبيري.

ففي مقطع (دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) نجد العبارة بدأت بلغة واقعية و يومية (دعنا نمارس انا و انت) ثم ادخلت الخيال فيها (لعبة الفضاء) ثم عادت الى الواقعبة (اجلي اعد) ثم رجعت الى المجاز و الخال (اعد زقزقة العصافير) ، هكذا طرحت الصورة الشعرية و خصوصا صورة (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) في نظام و سياق سردي قريب ، فصار قريبا و عذبا.

و هكذا نجد الصورة تتصف بالعذوبة و القرب بفعل اللغة المتموجة في عبارة

)نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

اذ نلاحظ ان التركيب و الجمل تنتقل من مقطع شديد الواقعية الى مقطع مجازي و خيالي وهكذا بالتناوب محققا لغة متموجة من حيث القرب و البعد و المنطقية و اللمنطقية و الواقعية و الخيال.

و ايضا لغة متموجة عذبة في عبارة

(لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة)

اننا نجزم بعد استقراء و فحص و تجريب متكرر انّ اللغة المتموجة بين المطنقية و الرمزية و الواقعية و الخيالية تنتج نصا عذبا . و هذه التجريبية و التوقعية و الثبوت من سمات المعرفة العلمية و يمكننا ان نعد هذه الحقيقة احد القواعد العلمية في الأدب و من عناصر الأدب العلمي .

و في اسلوب او اطلاع شعري لرياض الفتوي نجد الشعور القوي بالاشياء ، فتأتي صوره الشعرية مفعمة بالصدق و الاخلاص و نافذة عميقا قي التجربة الانسانية.

يقول الشاعر

(دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة) .

في هذا المقطع تتجلى لغة الخلاص بالاتجاه نحو الحلم و عالم البراءة و الذكرى ، و طلب ذلك العالم و لو بصيغة لعبة و تخيل و افتراض و جاءت المفردات التعبيرية الانثيالية المتوافقة مع هذا الجو النصي بعبارة (زقزقة العصافير \ و عد الغيوم \ و صندوق) ان الشعور العميق بالاشياء و دمجها في لغة البيان و الصور المركبة ليس امرا سهلا ، و لطالما يكون فيه اخلال من جهة عدم المناسبة سواء بالابتعاد عنه الى الاعلى او الاسفل فلا تكون انسيابية و تناسقية انثيالية و

تجليات اللاوعي ، وهذا الذي نتكلم عنه يفهمه الكتاب و يحس به القراء ، اذ لا بد من شبَه و محاكاة في العبارات و المفردات التي تتكون منها الصور و الرسالة و الخطاب المضمن و الواقع خلقها و المحمول في داخلها الرمزي .

ثم يتجه الشاعر الى رسالة انسانية و كونية تتجاوز الاختلافات كافة و الرجوع الى الوحدة و الجوهر فيقول:

)دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر(.

و لقد نجح ايضا الشاعر هنا في توظيفاته حيث ان المناسبة عالية بين الرسالة و الخطاب الخلفي و المختارات الصورية (فنسير بعيدا عن الطقوس \ ما تبقى في الدروب من معابد \ نترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر \ أرسمك على لوحة أجدادي \ وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك \ رف الجهل \ دعنا نفك الرموز \ غلقت الأبواب في قصر الساحرة \ علمتنا طقوس الكفر)

من الواضح طغيان صوت التقارب و صوت الرفض لكل اسباب الاختلاف و البحث عن طريف الخلاص و الخروج من مستنقع الموت و جاءت مفردات النص و اسناداته و جمله متناسقة و معبرة عن المزاج العام للنص و رسالته و خطابه.

هكذا تتمظهر الصور الشعرية العميقة في النص السردي التعبيري و في الشعر السردي ، رقيقة عذبة و في ذات الوقت متوهجة و حية ، وهذا ما نجده في باقي نصوص رياض الفتلاوي و

نصوص شعراء الشرع السردي و السردية التعبيرية في مجموعة تجديد و مجلة تجديد ما يعكس اهمية هذا الشكل و تلك التجربة.

الرسالية في الشعر السردي

الأدب رسالة انسانية ، و الرسالية مقومة لأدبية الكتابة ، و لقد بينا في مقالاتنا السابقة و خصوصا (قانون الابداع) ان الرسالية الأدبية قد تكون فنية جمالية و قد تكون اجتماعية . فاما بخصوص الرسالية الفنية الجمالية وهو الامتداد عميقا في تجربة الكتابة و الاشتمال على الاصالة و التجديد فان الكتابة باسلوب الشعر السردي و بصيغة الكتلة النثرية الواحدة مشتمل على عناصر الاصالة و التجديد و بما لا يحتاج الى مزيد كلام ، و سنتناول تلك العناصر و تقنيات كتابة قصيدة النثر باسلوب الشعر السردي في كتابنا القادم ان شاء الله (القصيدة الجديدة) و هنا سنتحدث عن الرسالية الاجتماعية ، و نقصد الاجتماعية الاعم من كل ما يكون خلف النص من رسائل و بوح.

و الرسالية الاجتماعية تعبيريا تظهر باشكال مختلفة ، منها البوح التوصيلي و منها البوح الاقصى وهو من اشكال التعبيرية و منها البوح التعبيري . فهنا ثلاثة مواضع ثيمية سنتناولها بالبحث و الدراسة في نصوص مجموعة الشعر السردي المنشورة في مجلة (تجديد)الادبية المتخصصة بقصيدة النثر الكاملة اي المكتوبة باسلوب الشعر السردي و الجمل و الفقرات النثرية.

الموضع الاول : البوح التوصيلي

و نقصد به التوصيلية الامينة و المخلصة المحملة برسالة واضحة بغية الخلاص.

ففي مقطوعة مخلصة تجمع وصف الواقع المر و طلب الخلاصة يحكي لنا اسماعيل عزيز قصة الخواء و اليباس في قصيدته (حين يسقط وجه الماء) حيث يقول

)حين تعزف الرياح أنشودة الطرقات الخالية الا من خشخشة اليباس, ترتل الشواطي التي لا تعرف الدفء حكاية عابر مرَّ ذات يوم كي يغرس الحب . هناك ، تُدون النوارس لحن الينابيع ويصفق القصب ، في تلك اللحظة المسروقة من لوحة حزن الصحراء لهجرة الطيور ، تجدني أرسم ظلي خلف زوارق الشمس .ليتك كنت ترى كيف يُقبل البحر فم الشواطئ وتسافر حباته دون بريد(.

فهنا الطرقات الخالية ، ما فيها سوى اليباس ، عند شواطئ لا تعرف الدفء ، وهنا عابر مَرَّ يغرس الحب في تلك اللحظة المسروقة المؤجلة الحاضرة في حياة الصحراء الحزينة . هكذا ينبثق الامل و الخلاص و سط انشودة حزينة و واقع مر في نص مليء بالشاعرية و الشعرية بتجلّ منقطع النظير يثبت و بكل صدق و وضوح ان القصيدة يمكن ان تكون بشكل فقرة و ليس ضروريا ان تشطر وهذا الجمال الناطق هنا شاهد و مصدق.

و في بوح رفيع تقول نجاح زهران في قصيدتها (يحصي الغبار بكفي)

)كبرتُ وما زال كفي يُحصي الغبار المتطاير من ألسنة النجاة ، وما زلتُ أسأل الفصول الشائبة من حَمَل الالوان النيرانية الرغبة ، كفراشة ابتسمت بين يد الضوء واستسلمت للحرق ، منذ أن أفرغتُ الليل من عتمته وأنا أحتضن التراب الذي اعتلى وجهك وزين الألوان ،أخيط أهداب الزيتون والغار والطيون ليكون عبقا في عروقك . لقد نثروا التاريخ خلف الوقت ليقتلوا وطني ، وكلما نسوا أصوات البرتقال ، ذكرتهم الريح بسحاب المطر ،كأنه نجم سالت منه الأضواء(...

من الواضح الميل الى البوح في النص ، فالعنوان رسالة كاملة بل هو نص ، حيث كف يحصي الغبار ، و يشير النص الى واقع مؤسف و مزري لاصوات النجاة و انها لا تنكشف الا عن سراب و وعود و غبار ، و على هذه الحال كبرت صاحبة الرسالة و النص ، و وسط هذا الواقع المر احترق الحلم و الوجود ، فليس من شيء سوى التراب ، و الواقع المرير ، و وسط عملية القتل للوطن لازالت الريح تذكر بعنفوان الشعب و الامة و حكايات النور.

و في مقطوعة بوح تنطوي على رؤية و فلسفة و تبن للوعي الانساني يقول جواد زيني في قصيدته (عزف ناي)

)لستُ حزيناً !!....لدرجةِ البؤس ، فعيني مغمضةٌ على بقايا طفولةٍ اكتنزها لساعة شدةِ الفقد ، ولستُ سعيداً حين يتفقدني البعضُ ، لكن لا يسألون عن حزني المخبوء تحت وريقاتِ كفّي الجديدة ، فالبراعمُ تنبيء بالثمار ..والزغبُ ينبيء بالأجنحةِ ...لو طارت باتجاه حريق(!!

هنا بوح توصيلي فذ ، حيث يتجسد الخواء الانساني ، عالم مليء بالحزن ، و واقع قاصر لا يلبي الطموح و الرغبة فالشاعر او الحاكي (ليس سعيدا حين يتفقده البعض) انه واقع الانسان المعاصر ، الذي لا يمس الدواخل و لا يحقق ما هو مرجو منه من وجود و علاقات ، فهم (لا يسألون عن حزنه).

وبتساؤلات صادقة تجمع رشا اهلال السيد احمد البوح الرفيع في استذكار الزمن الرفيع و المدينة الرائعة ، حيث تقول

)تنزلق الأيام ذات قصة ، تنكشف المسافات..

تنكسر الكأس ويندلق البحر رفيفا على شواطىء الأساطير ... تشرع النوافذ .. تُفتح الأبواب وتحت فيروزه الأزرق حكايا تسرق أزهار الشاطىء ، مع سبق الإصرار والترصد

أين حقوله اللازورد .. كيف أحرقت أشجاره الفيروز ، وهو يلعب النرد على طاولة القمر..

كيف رحلت مدائن النور من مديات القصائد ، تلك التي طرزت كتبنا بالنجوم(

انها قصة الايام التي تنكشف فيها المسافات ، حيث الكأس المنكسرة ، و حقول اللازورد المفقودة ، و احتراق الاشجار الغالية . و من الواضح تجلي الرؤية و الاشراق في هذا النص و في غيره من نصوص رشا اهلال حيث تحضر المعادلات الكاشفة عن بعد عميق بحقول اللازورد و اشجار الفيروز و مدائن النور ، في بعد ملون و جمالي و فلسفي للمفردات في وجودها العميق.

الموضع الثاني : البوح الاقصى

وهو طريقة كتابية تشتمل على تعابير شديدة البوح و تحمل اقصى اشكال ابراز المكنونات النفسية بكلمات و تعابير تقع في اقصى درجات البوح .

في قصيدته (سمكة) يندب انور غني الموسوي الواقع المر برمزية قريبة حيث يقول:

)أظنُّني رأيتُ آثارَها الضَّبابيَّة، تلك السَّمكة القابعة في القاع المظلم، تتظاهر بالقناعة الكاملة في عالم صامت. إنها كشعبي الجريح، يجري في عروقها نسيمُ الفلّاحين وتأسرُ أفكارَها همجيَّةُ البرابرة السَّوداء. تخرجُ باكراً لتصطاد حُلمًا، فلا يحلُّ الغروب إلّا وحبَّةُ القمح تشاورُ لأرضها من بعيد. لقد نسيَتْ الكلماتِ ونسيَتْ ثوبَها البهيجَ(.

فالمقطوعة تعج بالفاظ المجال الاقصى للتعبير (اثار ضبابية ، قابعة في قاع مظلم ، عالم صامت ، همجية البرابرة ، حبة القمح تشاور لارضها من بعيد ، نسيت الكلمات ، نيست ثوبها البهيج) لم يترك الموسوي أي درجة من التعبير عن تلك الحال الا وضمنها هذه المقطوعة فوصلت رسالته بمفرداته و تراكيبه قبل معانيها و هذا تعبير ادبي يسبق فيه الاحساس المعنى . يصور لنا الواقع المر حيث (السمكة) الانسان و الشعب و و الوطن و العالم يعيش في ظلام و في خواء ، و يركض وراء سراب ، فلا ينتهي سعيه الا بعالم فقير (لا يجد حبة قمح) حتى انه نسي كل بهيج . كما ان قصيدة (سمكة) يشتمل على حركة داخلية ، تنتقل فيه كيانات النص بين مستويات مختلفة محققة حركة و مستقبلية في النص فمن القاع المظلم الى وسط البحر و شيء من الضوء ثم الى النور و النهار في السطح وهو تعبير ادبي اسلوب عن طلب الخلاص ايضا .

و في قصيدة (تجليات حلم) يجمع صدام غازي البوح الاقصى في الصوت الثوري و طلب التغيير الخلاص حيث يقول

)لم تعجبه الشمس ولا السماء ولا لون الليل ولا لون الصباح

خذ بفعل أمرك وارسم سماء جديدة ومزق القديمة ، بعض الورق المقوى وعدة أصباغ كي تغير الألوان كما أحببت لكن لا تنسَ بعض الغراء كي تبقى ثابتة لا تتغير(

ففي اتجاه قوي و مستقيم نحو السماء الجديدة، مطالبا بتمزيق كل ما هو قديم ، بنفس حداثوي لا تعجبه لا السماء و لا الشمس و لا الليل و لا النهار انها تعبيرية حداثوية ثورية لا ترضى الا بالوانها و سماءها الجديد ، لكن يخدش هذا الامل و الحلم الزمن القاصر و العاجز ، فلا يكون منها سوى الحلم.

و في اللغة الصانعة لعالم النص الخاص تلون سلمى حربة الارض في قصيدة (غوايات) بالحزن الاحمر و بالخريف فتصير سرابا لا رجوع فيه حيث تقول

)غوايات فرح ،غمرت اشلاء حزن رافق جسد الوقت، هوة كانت تمشي متثاقلة تجر ذوائبها،

كبحر يسحب الموج حين ضجر ، لِمَ ارنو صوب السماءاسألها التوبة ....وكل عروش الارض بالاحمر مخضبة ،أنا المنذورة لورق الخريف تلمني معها اطير سرابا لا رجوع بعده ...!! الموضع الثالث : البوح التعبيري

وهو وصف العالم و طلب الخلاص بطرح رؤية فردية عميقة للحياة والعالم و ما هو واجب و مفترض فتكون معاني الاشياء غير معانيها.

ففي مقطوعة تعبيرية عالية البوح و الرمزية تتجلى النظرة المتميزة حول الواقع و اشيائه يقول عادل قاسم في قصيدته (سلالم البحر)

)املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي ألجمت أعنتها الفياضه بسحر الف ليلة منكسرة للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ..لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ماتصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء(...

هكذا يعوم النص في قاموس مفرداتي من الشك و التيه و الخواء (فراغات ، صدئة ، مهاجرة ، الحزينة ، ألجمت ، منكسرة ،فراغ سميك ، عيون شاخصة ، تنطفئ ، طلاسم ،ضالة ، تستجدي ، السفسطة ، العمياء) . لقد نجح عادل قاسم و ببراعة بقاموس مفرداته فقط ان يحقق تعبيرا و بوحا و نقلا للقارئ الى مجال من المعنى و الرؤية و الشعور مليء بالحزن و البؤس و التيه و الخواء . و بالرمزية العالية مع لغة متموجة توجه تلك الرمزية و تصنع مفاتيحها بمفردات مركزية مثل (مجرتنا ، الاسئلة) و بذلك اللون الذي تلون به البريد و الذكريات ، يكون ذلك اللون الحزين هو صبغة ماضي هذه الهجرة و الارض و حاضرها و مستقبلها . هذا وان نص (

سلالم باردة) ينشد الخلاص تعبيريا باسلوب حركة النص الداخلية المتصاعدة في سلم النور محققا حركة مستقبلية داخله.

و يحقق حسن المهدي حالة (النثروشعرية) أي الشعر الكامل في النثر الكامل في قصيدة (الامراء لا يتبسمون) و بتعبيرية فذة و رمزية قريبة حيث يقول

)انا لم ابتسم لا لشئ ياجاريتي الاخيره سوى اني نسيت فمي في جيب بنطالي الخلفي ووضعت مكانه مشط الشعر الاسود الصغير خاصتي ، ربما بحركة غير واعيه لأخيف الصقور واحمي الثغور . وانا كثيرا ما انسى اماكن وضع الاشياء والتي قد تكون اثيرة لدي في احيان عدة ، واقولها وبلا خجل ، مثلا .مثلا اني نسيت في مرة ان اعزف الرباب (للرباب) فماتت كمدا وتبخرت من بين يدي كخيوط الدخان الخارج من مبخرة(

ان النص يقرر حالة من الفقدان بسبب النسيان القهري و عجز الزمن و الواقع حتى ان الاشياء الحميمة تموت و تتبخر.

و بسرد تعبيري و رمزي يحكي لنا كريم عبد الله في قصيدته (الشاهد) قصة الصراع المرير النازل الى الواقع من الجهات البعيدة حيث يقول:

)كنتُ أنا الشاهدَ الوحيد على ما يجري تحتَ ظلالِ شجرةِ التوتِ الضخمةِ المصفرّةِ الأوراق , رجلانِ يقتتلانِ بشراسةٍ منقطعةِ النظير قتالاً مرّاً ومستمرّاً , إستعملا كلَّ ما تصل اليهِ أيديهما مِنْ حجارةٍ أو عصيٍّ كانت تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ العجوزةِ , لقد رأيتُ ذلكَ بوضوحٍ كيفَ كانتِ الجروح تنزفُ بغزارةٍ , لمْ يبد عليهما التعب أو الأجهاد , كانت الأغصان الثخينةِ تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ الضخمةِ , رفعتُ رأسي الى أعلى الشجرةِ فرايتُ شخصاً غريباً يجلسُ على قمّتها(...

انه الشاهد الوحيد ، و هنا تتجلى الرؤية المتميزة و الفرادة التعبيرية ، حيث يرى الصراع تحت شجرة مصفرة الاوراق خاوية ، حيث الاقتتال المر و الشرس ، و حيث الايدي الغريبة تعبث بالمتقاتلين و واقعهم و وجودهم من بعيد.

و باسلوب المزاج القاموسي ذاته يصبع بوشعيب العصبي قصيدته (ربما رفعت يدي عن غير قصد) بلون البؤس و الموت و الانكسار حيث يقول

)على كرسي من قصب أجلس قبالة بحيرة ميتة وفي يدي صنارة عرجاء، في خيالي تسبح أسماك ملونة ،وفي نفسي تتكسر آلاف الموجات؛ سأخيط أحلاما على مقاسي هذا الصباح ..أحلاما تقيني صقيع الفشل وعواصف كل وسواس(..

فكرسي من قصب و بحيرة ميتة و صنارة عرجاء و في النفس تتكسر الاف الموجات ، و صقيع الفشل و عواصف الوسواس . هكذا يصنع بوشعيب لوحة مرئية لا تترك مجالا لفكر القارئ و لا نفاسه الا ان تعيش تلك الحالة التي ارادها النص و تجلت فيه بكل قوة بلوحة تعبيرية فذة تعكس الواقع المر الذي طغى عليه لون البؤس و الانكسار.

و في تعبيرية نموذجية مع صبغة حداثوية توظيفية تتجلى روح الزمن المر و الواقع المرير حيث الركام و الشظايا في قصيدة باسم عبد الكريم الفضلي (ركامُ الأنا / استجماعُ الشظايا) حيث يقول

)فوّاحةٌ رائحةُ الظُّلمةِ عندَ تقاطُعِ الخطوات (غداً) .. / ألوذ ، أخلعُ ملامحَ أنايَ ، أتنفَّسُ بعمق ، تتشبَّحُ الموجوداتُ من حولي ، أرى أنساغَها القيئيةَ فلا يخطرُ أمامي إلا ما أُشيِّؤُهُ (طفولة) .. / أُلجمُ نظراتي ، أسماءٌ غزتْ مُخيِّلتي تَغرزُ في وجهي مخالبَ أنصابِ(

ان الرغبة الجامحة نحو مستقل افضل تتجلى بتعبير ادبي متعدد المستويات في النص من حيث المفردات قاموسيا و تركيبيا و من حيث التراكيب و الاسنادات و من حيث المضامين ، فحقق النص تعبيرية نموذجية بلغة اهل الحداثة.

و بتصوير تعبيري يحكي لنا حسين الغضبان قصة الفشل القابع على صدر هذا الزمن المر حيث يقول في قصيدته (بيت من غبار)

) مذ كانت الدروب من تراب لم استطيع فعل شيء يصدُّ الغبار عن صدر ابي الذي صرعته الشهقة اللئيمة سوى أني ارشُ الماء كي يجمد الطريق لكن المارّة مازالوا يلعقون قشرة الطين باقدامهم وحين اثقلتُ الرّشَ ضربني احدهم بعد ما تلطخ ثوبه بالطين، انتصرت الشهقة على صنعي ولم افلح بمنعها عن رئتي ابي(.

انه النظرة العميقة و رؤية الخارج بالتفرد الداخلي حيث الطريق و المارة و الزمن كلها تتآزر على الفتك بمصير الانسان و بتطلعاته و احلامه و اشياءه الحبيبة ،حتى تنتهي القصة و الصراع و المحاولة بالفشل المر.

و يحاكي حميد الساعدي سارقه في (تسرقني مني بقتامةِ ليّل) حيث يقول

)صرخاتي تشبهني ، من يشبَهُكَ الآن ، وكل الرفقة حزموا ورد حقائبهم وابتكروا لليّل وعوداً ، أنتَ الأرق الآتي برحيق أماني ، تسرقني مني بقتامةِ ليّل ، وتدسُّ خيالاً يطعنُ نوبات أنيني ،لغزاً مسموم الفكرة ، طبعُ خيالٍ في عتمةِ حائط ،لا تُدرك عبر مرايا السحر بأنكَ موءود النظرةِ ، مسروق الفطرة ، (..

فانه يشبه صرخاته و وهو ليس كالرفقة التي ارتضت لليل وعودا ، انه يتنفس رحيق الامنيات ، المسروق في قتامة الليل ، حيث الالم المر و سط الانين ، انها الفكرة التي تنبت وسط حقول الالم تبحث عن خلاص ، انه الضوء و الامنية وسط الليل و الظلام ، ولا يكون ذلك الا وسط

الالم و الانين كأية ولادة و أي فجر جديد . لكنه مصبوغ و مشوب بالوهم و الخيال و الزمن العاجز و الواقع القاصر.

و في مقطوعة تعبيرية فذة يقول رياض الفتلاوي في قصيدته (سلال)

)لم تكن سلالنا فارغة من ضحكة الفجر. الصبح يتعكز على ظل أوراق ساجدة ، وفكي النهار فاغرة تلقف ما تبقى من احلام الليل. هناك حكمة قديمة عند الغرب تنظر الى سقوط الشمس في احضان الغفوة تعد السنين وحكمتنا كصانع الفخار وسط المطر. السلال كثيرة ملأت مدينة الفراغ حين نسجت دودة القز ثوب الحرير على وجه التاريخ. لم نعد نبني السطور في قلوبنا حيث الأرضة أكلت أساس الخلود (

اضافة الى الرمزية القريبة في النص ، فان الشاعر عبر عن اشياء معهودة و معروفة لكن اعطاها وصفا و وضعا و حالة غير مألوفة و مغايرة ، بل انه اضفى عليها من رؤيته و ما في داخله من فهم ، فحقق النص بوحا تعبيريا كاملا حيث (الصبح تعكز ، اوراق ساجدة ، فكي النهار ، سقوط الشمي في احضان الغفوة ، مدينة الفراغ ، الارضة اكلت اساس الخلود)

و في نص تعبيري تحكي زكية محمد الزيف المعاصر في قصيدتها (ملامح متعثرة)

.)لا أريد أن أتذكرها ...! ترهقني كثيرا هذه الملامح. . أينما وضعت سبابتي. تبكي من وخز البثور... ولسان استنشاط من لظى الجوع... ما العمل حتى الشعر الحريري وهب نفسه للسجاد الصيني.....الأنف مدمن للبودرة السوداء.... واذنان تحلقان بعيدا في القطب الجليدي....وتلك الأسنان البيضاء ....كم هي جميلة وحادة تقطع شفة الحلم أن باح يوما بهوية النسر عند الغدير. ....لا اريدني بصحبتها(..

ان النص يحكي قصة الزيف البشري في هذا العصر المزيف فكل ما فيه من جمال مصطنع هو في واقعه ، و النص برمزيته القريبة ، يحكي ذلك الخواء و هذا الزيف المر.

و في قصة تتفجر بالاسئلة بشكل حكايات و اخبار تجلى النظرة و الرؤية العميقة في قصيدة ميثاق الحلفي (رأس ليس لي) حيث يقول

)علّمتني الفصول بانّ الرأس التي احملها ليست لي وان لا اثق بصبغات البشرةِ وتجاعيد وجه الحقول ، ان احملَ بسلالي وطني احلام الضعفاء ارتب الصرائفَ حسب ابجدية القهر .

اعدّ اعقابَ سكائر رئة المساءات... ابحث عن ارجوحة بين الثكنات.. ماذا أُهديكَ؟ وانت الذي استنزفتَ سني عمري ولا عالمَ اقل قساوة منك. انقِبُ في جيب انكيدو عن رغيف. اشدُّ اوتارَ قيثارة سومرية لاسمعكَ لحناً من الرستِ.استعيرُ لسنحاريبَ سيفاً واخيطُ لعشاتروت فستانا كما تهوى. المعبدُ السفلي بلا صلاة. والمذبح بلا قربان وثمة وثيقة لاشنونا تُبيح الموت بالتساوي. ولم يَزلْ تحتَ رأسي رقماً طينياً وقصبة ودواة. وبعض من جلد الثور المجنّح وهذيان لحكواتي يخدع الاطفال بقصصِ الفصول(.

ان النص يفيض بالسؤالات و يحكي واقعا مرا لا يتناسب مع الحكايات و الامجاد فينتهي الجواب الى ان يكون ذلك الارث خداعا للفصول.

و في لوحة تعبيرية تطلب الخلاص يقول فريد قاسم غانم في قصيدته

)غدًا، أيَّتها الصَّغيرةُ، حينَما تخرجُ أنيابُ الذِّئابِ من أقنعةِ البسَماتِ الأُفعوانيّة، حينَما يتجعّدُ جذعي وينفخُ أيلولُ في أطلالِ شَعريَ القديم، وحينَما تتّكئُ الأشجارُ المرهَقةُ على الأشجارِ المرهَقةِ، سوفَ تلتفِتينَ إلى الدُّروبِ التي شربِناها قبلَ أنْ تأكلَ أقدامَنا. وقد تترجَّلينَ عن غماماتِك التي تصقُلُ الرّيحَ، وتهطُلِين(.

انه الغد الذي تتكشف فيه الحقائق ، و تتميز به الجوانب المتنكرة و التي توقع بهذا الوجود ، حينما تلتف الشعوب حول الامل و الحلم و الحقيقة و الغايات عندها سيتحقق الانتصار و تهطل الغمامات الخيرة نورا.

و برمزية عذبة تحكي لنا جميلة عطوي في قصيدتها (اشراقة) قصة الاشراقة و الخلاص حيث تقول

)ومن نافذة البصر تُطل إشراقة تبثَ الدَفء في الكائن الجليدي فيُسقط أوزاره...يستقيم هامة تلوذ بلُجَة الفجر...تكرعُ الضَياء ...تتنفَسُ رحيق الحياة ....هناك تكون الولادة بعد مخاض معسر ...هناك يُعانق الكائنُ فأسه ...يُعدَل بوصلة مساره ويلمع في العين بريقُ غد آت ...تباشيرُ أسعد الأوقات(.

حيث من بين حكايات المخاض العصير يشرق غد سعيد يبث الدفء في الواقع الجليدي البارد بفجر جديد.

هكذا تتجلى الرسالية في نصوص الشعر السردي المكتوبة بنثرية انسيابية كاملة بفقرات نثرية مع تحقيق درجات عالية من الشعرية و تفجير طاقات اللغة و عبقريتها ، و انا اكتفينا بالاشارات و التنبيهات الى تلك المضامين و المعاني تاركين للقارئ الغوص و الغور في الانساق النفسية و الفكرية و الرؤيوية للنص و كاتبه لاجل تحقيق عملية التكامل في النقد المفتوح وهو من تقنيات النقد التعبيري واسع الطيف الذي لا تنضب جوانب الكشف فيه و التحليل و المنطوي على كم هائل و غير معهود من عناصر الكشف الابداعية و هذا واضح لكل متتبع.

لمزيد من القراءة يرجى زيارة

1- مجلة تجديد الادبية

https://tajdeedadabi.wordpress.com/

2- مجموعة الشعر السردي

https://www.facebook.com/groups/856532551091601/

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين

المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك . وهنا نماذج من تدجين المجاز و وقعنته في كتابات سردية تعبيرية(1)

في نص (رسام) للشاعر و القاص فريد قاسم غانم

)في جنازتِهِ الأخيرة، التي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارة وقاطعَها سدَنةُ المعابد، خرجتْ من عينيْهِ شتلتا عبّادِ الشّمس، وحرَثَتْ جبينُهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الاصفرار، (....

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان كيف ان المقطع التوصيلي السردي في بداية النص حمل القارئ و هيأه و ساعده على الوجود و التعايش مع النص و تقبل المجازات و الانزياحات التالية بيسر ودون غرابة كبيرة مع النص غرائبي و سريالي . فان القارئ بعبارة (في جنازته الاخيرة ....،) التوصيلي جاء فعل (خرجت من عينيه شتلتا عباد الشمس) المشتملة على الانزياح و المجاز

، الا انها و بفعل السردية التعبيرية لبست ثوبة الواقعية و الحقيقية رغم فنيتها الكبيرة و مجازيتها العالية . هكذا تحقق السردية التعبيرية لغة قوية عالية الفنية و عالية التأثير.

و في نص كرنفال شمس للدكتور انور غني الموسوي

)هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة .. ....(

هنا اللغة متموجة بشكل كبير وسط سردية تعبيرية واضحة بحيث ان كل مقطع توصيلي واقعي يترك المكان لمقطع مجازي خيالي (فهنا القلوب حارة مستعرة .. ثم .. كازهارها النارية ... ثم لطالما حدثتني عن روحها .الذائبة ...ثم في عشق الظهيرة السمراء .. ثم ... وعن الحرية النظرة ...ثم وهي تمشط شعرها الناري ....) وهكذا يستمر النص بلغة متموجة ، تحمل القارئ الى النص و تدجن الخيال و تلبس المجاز ثوب الحقيقة و الواقعية.

و في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً

كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام.

و في نص (قطط) للشاعر جواد شلال

)ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس ، أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة .. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ... اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي..

المغنون ... أدركوا أن الصبح ... ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة ... المواء ... تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل(......

فالسردية الواقعية في مقدمة النص (ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير ، و الوصف التعبيري القريب (أنها تزهو بالمواء حد الغنج) تمهد لمجاز تصاعدي (رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة ..) ثم يدخل النص موجة المجاز العالي (.. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...) .. ثم بعد ذلك موجة توصيلية (اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني) ثم موجة خيال تعبيري (وحقول الرمد المستعصي ..) .. وهكذا يستمر النص في تموج تعبيري بين تعبير خيالي مجازي و تعبير واقعي حقيقي.

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم

النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

1. مصدر النصوص مجلة تجديد الادبية العدد الاول و الثاني 2015

النص الحرّ ؛ نص (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم نموذجاً

لقد كان مطلح النصّ المفتوح للتعبير عن نصّ متعدد الدلالة او نصّ دلالاته لانهائية ، و انسحب هذا الفهم على عدم تميّز الجنس الكتابي بكون النصّ قصّة ام شعرا ام خاطرة ام دراما ، فاستعمل في النص العابر للاجناس واحيانا يستعمل المصطلح في معنى ويراد به الاخر ، لذلك فانا اخترنا ان يكون مصطلح النص المفتوح للنص المجنّس متعدد الدلالات او الذي تكون

دلالاته لانهائية ، و اما النصّ العابر للاجناس فانا عبّرنا عنه بـ (النصّ الحر) او النصّ العابر للاجناس.

و في الحقيقة و منذ عهد الرمزية الغربية دخلت القصيدة مرحلة الدلالات اللانهائية ، و توّجت في زمن الحداثة بالنصّ المنغلق والرمزية المتعالية ، لذلك لا يعدّ النصّ المفتوح تجديدا ، و انما هو تركيز نقدي و تحليل عل ظاهرة موجودة سابقة. اما النصّ الحرّ العابر للاجناس فهو الوارث الشرعي لقصيدة النثر ، بل هو في حقيقته قصيدة نثر من الجيل الثاني او ما يسمى (بعد مابعد الحداثة) و الذي نشير اليه بدقة اكبر بعصر العولمة ، وهو الذي يمثل التجديد الحقيقي في الادب و الذي في نظرنا انه سيكون مستقل جميع الكتابات الادبية و التي ستتوحّد في النصّ الحرّ العابر للأجناس.

في نصّ (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم ، المنشور في مجلة الشعر السردي ، يتحقق نموذج (النص الحرّ العابر للاجناس) ، مع تحقيق جليّ ايضا للنص المفتوح ، اضافة الى اسلوب مابعد حداثوي يتمثل باللغة القوية و اعتماد الابهار على الصدمة التعبيرية بدل الانزياح و هذا ما سنتحدث عنه في مناسبة أخرى ، و اما تعدد الدلالات و النص المفتوح فانا نراه من أدب الحداثة الذي تجاوزه النص المعاصر ، فالجهة التي سنتناولها هنا هي مظاهر و ملامح النصّ الحرّ العابر للاجناس.

)الزائر الغريب(

عادل قاسم

كنتُ اضع العِطرَ بعدَ ارتداء بَدْلَتي، بينما تزدحمُ برأسي الامنياتُ، لمْ ازلْ فتياً يافعاً ، نَظرْتُ في المرآةِ جَذاباً و وسيماً كعادتي، سأفعل بلا شكٍ اشياء كثيرةٍ سأشتري ذلكَ البيتِ الجميل ، سأتزوج حياة أنها فتاةٌ رائعةٌ جَميلة، حينَ هَمَمْتُ بارتداءِ سِترتي هالني ما أريتُ، كان يقفُ بقامتهِ الفارعةِ وشعرهِ الكثّ ولحيته، ينظرُ اليَّ باسىً وتشفي ،يَحملُ بيدهِ اليُمنى عَصاً من جَمْر، أَتساءل كيفَ تَسنى لهذا اللصُ من الدخولِ، الابوابُ موصدة، اشار اليّ بعصاه المشتعلة، شعرتُ بثقلٍ في جَنبي الايسر وتخشبَ جَسَدي برُمَته، لم ازلْ واقفاً، اذْ لمْ يَعُدْ بمقدوري الحديث ،ابتسمَ واخذَ بيدي اليُمنى، ثم انْطلقَ بي ، لم يكن ذلك حَيّنا الذي اسكنُ فيه ، أنا في غابةٍ سوداءَ كَثيفةَ الاغصان ، اشعرُ بانني خفيفَ الوزنِ نمرّ في الوديانِ السحيقة المخيفةِ ،انا والزائر الغريب ،كنت مُطيعا جِداً، استنشقُ العِطْر العالقَ بروحي بين الفينةِ والاخرى.

النصّ كُتب بالسرد ، و بشكل أفقي ، و لقد أثبت النصّ المعاصر و خصوصا النص الذي يكتبه شعراء مجموعة تجديد انّ السردية لا تخرج النص من شعريته و افقيته لا تخرجه منها ايضا ، لذلك لا يتحول النص الى نثر بمجرد انه يكتب بسرد او بشكل افقي ، بخلاف الفهم السائد . كما ان النص كُتب بانزياحية بسيطة و بلغة توصيلية تخيلية ، و هذا ايضا لا يخرج النصّ من شعريته ، فان الشعر في الشعر ضد الشعر و في شعر اللغة القوية المعتمدة على الابهار و الدهشة بالتخيل و النفوذ العميق الصادم بدل الانزياح و المجاز قد كسر هذا القانون ، فما عاد المجاز و الانزياح مقوما للشعرية.

من الواضح انّ النص لم يكتب لحكاية قصة و انما الاساس هو لبيان المشاعر المصاحبة ، اي توظيف السرد لأجل بيان و توصيل الاحاسيس و المشاعر ، و كُتب ايضا لاجل الايحاء و الرمز الى عوالم ماوراء نصية ، فليست الرسالة و الادبية في الابهار بالتخيل و انما في عوامل

جمالية ماورائية كان السرد وسيلة لايصالها ، و الميزة الثالثة والمهمة هي كسر الحدثية و المنطقية في النص ف فقرات لامنطقية منه نقلت النص من السرد الوصفي الحدثي الى السرد التعبيري . بهذه الخصائص صار النصّ برزخا بين الادب النثري و الادب الشعري ، و صار للنصّ وجوها تجنيسية تقع بين الشعر و القصة و الخطرة ، و السبب الحقيقي لذلك هو خفوت المقومات و الملامح التجنيسية ، و علو الصفات و المظاهر المشتركة ، فلقد ركّز الشاعر على التعبير الحرّ غير المعتني بالتنجيس ، كما انه ركز على المشتركات التعبيرية و الاسلوبية للكتابات الادبية ، دون الاعتناء باي من المظهر المميزة التجنيسية ، بل كانت خافتة بوضوح ، لذلك كان النص حرّا من حيث التجنيس و حرا من حيث التعبير ، انه نص حرّ و نموذج حقيقي للنص الحرّ العابر للاجناس.

العبارات ثلاثية الابعاد و تأجيل البوح في قصيدة (على صهوة العبور)

انّ الشعور بالثقل الجمالي و التأثيري للنصّ صار من الحقائق التي يدركها كثير من الكُتاب المعاصرين ، و لقد أكدت هذه الحقيقة الكتابات الشعرية السردية في مجموعة تجديد ، حيث التأريخ النصي و (الشخصيات النصية) في الكتابة الشعرية و الرمزية الداخلية . فما عاد المؤلف معتمدا على الثقل المعنوي و الجمالي للمفردات و الاسنادات و المجازات اللغوي ، بل بدأ يشعر

و بقوة ان للنص تأثيرية لا تتحقق الا فيه ، وهذا الشعور القوي بالقصيدة يختلف عن الشعور باللغة و الشعور بالكلمات ، و هذا هو المعنى الجوهري للقصيدة و التي يميزها عن الكتابة الشعرية التي لا تحقق مفهوم القصيدة.

انّ تطور الشخصيات النصية و الكيانات الشعرية في القصيدة له اشكال مختلفة ربما سنستوفيها في مناسبات أخرى ، منها ما هو تصاعدي كما في (الحركية المستقبلية) و منها ما هو دوراني كما في (الفسيفسائية و العبارات المتناظرة) و منها ما يكون حضورا تأجيليا ، بحيث يكون للشخصية و للكيان الكتابي حضور الا انه ناقص وهذا ما أسميناه (تأجيل البوح).

من خلال السردية التعبيرية و من خلال التأريخ لنصي و من خلال تأجيل البوح ، يتحقق لدينا ثقل رمزي نصّي غير معهود و متعدد الروافد في العبارات التي تكمل البوح المؤجل ، هذه التعددية الرمزية و الثقل التأريخي لتلك العبارات المعينة يعطيها ابعادا معنوية و اشارية غير ما يكون لها في السبك و التجاور و الاسناد اللغوي ، بمعنى انه اضافة الى المعنى المكتسب لها من التجاور و الاسناد و اضافة الى معناها المرجعي القاموسي يكون لها معنى آخر ناتج عن تأريخها في النص و كونها مكمّلة للبوح ، و بهذا يكون لها ابعاد معنوية ثلاثة(3D sentences)

قصيدة (على صهوة العبور) للشاعر رشا السيد المنشورة في مجلة الشعر السردي تمثّل نموذجا لظاهرة (تأجيل البوح) و (العبارات ثلاثية الابعاد) ، حيث عمدت الشاعرة الى تأجيل البوح ، و وسط السرد التعبيري ، و الرمزية النصية و التأريخ النصي تحقّق الثقل النصي المعنوي المحمول بالوعي و بالقراءة ليتفجر كله في العبارة المكملة للبوح كما سنبين.

)على صهوة العبور(

رشا السيد أحمد

بلغني أنّه منذ اللحظة التي خرج بها مهموماً يحمل في قلبه قلق النار وروح الماء وضوضاء دهشة لا تنتهي، قبل أن تنسكب في روحه غربة الأرض البكر و يقرأ سطور الفجر الأول الغريب في كف الله . منذ قرأ الحزن في عيني الشفق والدمعة على خد الحكاية الأولى قبل أن يلوذ بكهف يعصمه من وحشة بلا نهايات وقبل أن يلوذ الشاعر بثوب المجاز حين لمست قلبه نار الوجع ، وقبل خروجه من كينونة الواقع ليسكن القصيدة ، قبل أن يرسم مذكراته على جدار بيته الأزلي بعود فحم وسر دم, قبل أن يبحث كلكامش عن سر الخلود، قبل أن تنهض قيثارة الأرض في قلبه شهوة تستمطر شفة لهفة، ويسكن قلبه عزف قيثارات بابل الشجية على أنكيدو ويستريح في حانة المسافر وهو يعدو خلف كفّ تلوّح بنرجسة بيضاء، منذ رؤيته شجيرات الماء على وجه النهر الخالد تهمسه بسر الخلو ، وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا.

من الواضح ان النص ثري جدا بصوره و مجازاته و التقاطاته الشعرية و عمقه الفكري و الفلسفي ، و بامكان التحليلي الادبي ان يجد كثيرا من الابحاث الغنية في جهات متعددة فيه ، الا اننا هنا نركز على موضوعتنا الجزئية تلك وهي ظاهرة تأجيل البوح و العبارات ثلاثية الابعاد.

لقد حمّلت الشاعرة الضمير المستتر (الفاعل) في تلك الالتقاطات و تلك الحكايات حملته ثقلا رمزيا و معنويا ، حتى انه حينما ظهر و انكشف للقارئ انه (آدم يبحث عن مستقر سلام) صار لهذه العبارة ثقل معنوي متعددة الابعاد ، احدها من المرجعيات القاموسية لمفرداته (آدم ، مستقر ، سلام) و من البعد الاسنادي التركيبي و اضافة قيد (يسار نهر الألبا) ، اضافة الى هذين البعدين هناك بعد ثالث هو ما حمّله النص اياه من ثقل رمزي و معنوي بتلك المقطوعات الوصفية ، فكان ذلك مُكسبا له معنى ثالث ، وهذا ما نقصده بالبعد المعنوي الثالث .

و من الظاهر و رغم الالتقاطة الشعرية في عبارة (وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا .) الا ان الاضافة الشعرية و الجمالية و التأثيرية كانت حقيقية و قوية بفعل ما اكتسبته هذه العبارة من ثقل نصي و بعد ثالث نتج عن الرمزية الداخلية و التأريخ النصي لها لأجل ما سبقها من عبارات.

البناء الجملي المتواصل في قصيدة (قربان) للشاعر رياض الفتلاوي

ما عاد ممكنا و بسبب الافق الرحبة التي فتحتها النثرية الحقيقية في قصيدة النثر ، اقول ما عاد ممكنا الاستمرار في اعتقاد ان من قصيدة النثر القصيدة التي تثلم فيها النثرية و يشظي النص فيها . حيث ان التخلي عن الوزن ليس المقوم لقصيدة النثر ، بل التخلي عن الوزن يخرج القصيدة من الشعر الموزون ، لكنه بعد ذلك اما ان تصبح قصيدة حرة تسعى الى اشكال من الموسيقى الشكلية الصوتية مفارقة للنثر العادي الانسيابي ، بصورية و تشظي تصويري ، او انها تصبح مقطوعة شعرية تكتب بسرد واضح و نثرية جلية محققة قصيدة النثر . قصيدة النثر ليست شعرا غير موزون فقط ، بل هي مقطوعة شعرية مكتوبة بنثر عادي جدا كما تكتب القصة و المقالة و من هذا النثر ينبثق الشعر و هذا ما اسميناه (النثروشعرية).

ان الفرق بين قصيدة النثر (السردية ، الانسيابية) و القصيدة الحرة (المشطّرة، المتشظية) ليس في الشكل فقط ، بان الاولى افقية والثانية عمودية ، بل في اسلوب السبك ، فالسردية و الانسيابية و السلاسة بالبناء الجملي المتواصل مقوّم جوهري لقصيدة النثر ، و من دون السرد و الانسيابية و السلاسة لن تكون هناك قصيدة نثر . لذلك فالترصيف و اظهار النص بشكل

مقطوعة افقية لا يجعله قصيدة نثر ان لم تكن تلك الافقية ناتجة بفعل انسيابية الكتابة ، التي تخل بها السكتات و الاهتمام بالصوت و وضع الفواز الصوتية و العلامات الفاصلة غير النثرية . هذه كلها تدل على ان القصيدة ليست قصيدة نثر بل قصيدة حرة . لا بد ان تكون الافقية نتاج ضروري و حتمي للكتابة و ليس شيئا زائدا.

نحن نؤكد على ان قصيدة النثر (سردية افقية) لانها بغير هذا الشكل لن تكون قصيدة نثر ، بل ستكون قصيدة حرة ، و لا يمكن لقصيدة النثر ان تكتب بتشطير لانها تأبى ذلك بسبب السلاسة و الانسيباية السردية . فافقية و نصية قصيدة النثر ليست مكملا بل ضرورة تفرضها عليها طبيعة الكتابة و ليست شيئا اختياريا يمكن التخلي عنه . حينما يكون بالامكان كتابة القصيدة بشكل مشطر فانا نعلم حينها انها ليست قصيدة نثر .

تلك النثرو شعرية لها مظهر اسلوبي نثري واضح هو الانسيابية ، و منها البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية للجمل، أي ان العبارات تكتب بنثر انسيابية متواصل من دون سكتات او فواصل . للنثروشعرية درجات من التجلي و لقد اجاد الكثير من شعراء مجموعة تجديد هذا الفن و من ابرع من اجاد في النثروشعرية و البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية هو الشاعر رياض الفتلاوي ، و جميع قصائده النثرية هي شواهد و نماذج للقصيدة السردية الانسيابية السلسة منها قصيدة (قربان) المنشورة في مجة اقواس الشعر.

)قربان(

رياض الفتلاوي

مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية. ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت. سأتهجد نظرتي وأن غلبني

الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت. لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة. خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي. هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه .

ان (البناء الجملي المتواصل) في الواقع هو حقيقة مادية بلاغية ، و ليست امرا انطباعيا و لا ذوقيا و لا جماليا تحليلا يقبل التأويل والادعاء ، بل هو ظاهرة كتابية نصية حاله كحال العلامات الاملائية و النحوية و المفاهيم النحوية و البلاغية ، لذلك فهو يعتمد على الاستقراء النصي و المادي الذي لا يقبل الشك . و من اسسه او عناصره هي الحالة التي تكون فيها العبارة متميزة بطول نسبي و اتصال نسبي و تناسق نسبي . و كلما ظهرت كتل الكتابة باطوال واتصالات و تناسقات اكبر كان البناء الجملي اكثر تواصلا و كان النص اكثر نثرية من حيث البناء . و تاتي هنا براعة الشاعر في ان يخلق من خلال هذا النثر شعرا و ان ينبثق من وسط هذه النثرية الشعر الجلي ، وهذه هي حالة (الثنروشعرية) حيث يتكامل الشعر والنثر ، ولقد حققت نصوص السردية التعبيرية نماذج عالية الدقة في هذا الشأن .

في قصيدة (قربان) البناء الجملي المتواصل جلي جدا ، و النثروشعرية جلية جدا ، حيث العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية الشعرية جلية بالسرد التعبيري و الرمزية الشعرية و الالتقاطات العميقة و المجازات و الانزياحات ، وكلها تقنيات تخلق الظاهرة الشعرية .

في قصيدة (قربان) تتجلى الانسيابية في (البناء الجملي المتوصل) العالي ، حيث تظهر الجمل بطول و اتصال و تناسق عال نسبيا .فالنص الذي يبلغ طوله (ثمانية اسطر) كتب بكتلة واحدة ، يتكون من ستة جمل فقط.

1- مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية .

2- ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت.

3- سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت.

4- لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة .

5- خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي .

6- هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه .

هنا تظهر الجملية المتواصلة ، فالقصيدة الشعرية بهذا الحجم تكتب في المعهود في القصيدة الحرة باكثر من عشرين جملة كما هو معلوم ، بسبب التشظي و التشطير ، اما في قصيدة النثر ، فانها و بشكل ضروري تكتب بجمل طويلة سردية و انسيابية و سلسة . فمعدل طول الجملة هنا هو (واحد سطر و ثلث السطر) ، وتبلغ الجملية التواصلية و الانسيابية اوجها في الجملة الثانية التي يتجاوز طولها السطرين . هذا من جهة (الانسابية الجملية) و هناك انسيابية أخرى لا تتحقق الا في قصيدة النثر ، بل تعتبر من الضد للشعر في القصيدة الحرة ، هي التواصل بين

الجمل اي (منطقية التجاور الجملي) بحيث تكون جميع الجمل ضمن ناظم كلامي و احد خال من التنقلات غير المنطقية و خال من التشظي . نجد المنطقية التجاورية للجمل جلية جدا في قصيدة (قربان) اذ انها فعلا كتلة كلامية واحدة ، و من هنا كانت افقية النص ضرورة فرضتها الكتابة و ليس شيئا زائدا و مفتعلا . و في الواقع هذه الحقيقة اي تحقيق الشعرية من خلال كتابة غير انزياحية تركيبيا و فقراتيا (اي تكتب بفقرة نثرية عادية) تبطل قانون الانزياح الذي تقوم عليه الشعرية في النظرية الاسلوبية المعروفة ، و لقد بينا مرارا ان الاسلوبية ناجحة في تفسير الظاهرة الجالية الشعرية الا انها تحتاج الى تعديلات احدها هذه الحقيقة.

تأجيل البوح و النص الموازي في قصيدة (جندي) للدكتور أنور غني الموسوي

حينما نقرأ قصيدة جندي للدكتور أنور غني الموسوي سنرى و بوضوح امرا مهما و هو ان بداية النص كرسالة و فكرة ذهنية ليست هي بدايته البصرية الشكلية . و من المهم ايراد القصيدة اولا.

)جندي(

أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم. لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي. ربما أنني ملوث حدّ العمى. لا بدّ ان أعثر على نقائي لكي أرى صورة ذلك الجندي الذي أعرفه، الذي يتوق لموت حرّ. انني آسف الان فعلا ، لأنني لم أتمكن من ذلك ، فأنا أعلم انّ للحياة ابتسامة لا يمكن رؤيتها الا بهذا الموت. أنا أقف هنا كلّ يوم كطائر الجزر البعيدة. أقف غريباً أصغي لذلك الصوت؛ صوت قلبي. أجل أنا اقف هنا أنتظر عودة روحي النقية؛ كلّ يوم عسى أن أموت كجندي.

هذا النص يطرح سؤالا مهما جدا ، و ربما غير مسبوق وهو انه متى يبدأ النص كوجود ذهني ؟ في هذا النص مفارقة واضحة بين التشكل البصري للكلام و التشكل الذهني له ، حيث ان الجملة الاولى (أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم) لا يمكن التوصّل الى المراد منها الا بقراءة باقي النص ، و من ثم يتبين انها شرح للسبب الذي

يريد ان يموت فيه الشاعر كجندي . كما ان الجملة الثانية يتأجل البوح فيها الى نهايتها حيث يقول المؤلف (لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي.) و تأجيل البوح هذا في الحقيقة يعني تأخر البداية الذهنية للنص حتى اكتمال البوح وهذا يعني انطلاقه من الوحدة المعنوية المركزية و التي يمكن ان نسميها (الوحدة الاستنادية) و التي تتمثل هنا بعبارة (فلم أجد صورةً لجندي.) . فالنص في الذهن لا يبدأ من بدايته الشكلية و انما يبدأ من منتصفه من هذه العبارة الاستنادية المركزية .و بعد ان بين الشاعر سبب رغبته بان يموت كجندي ، عاد مستذكرا ما يفعله لاجل ان يصل الى تلك الغاية ، اي انه بين النتيجة اولا ثم بين السبب ثم بين ما يفعله لاجل تحقيق السبب اي سبب السبب . فما حصل هو ان المؤلف بين النتيجة الاخيرة ثم بين سببها ثم بين المسبب لهذا السبب ، بمعنى اخر انه قلب النص رأسا على عقب ، فحقيقة البناء المنطقي للكلام هنا انه يبدأ من نهاية النص ثم ينتهي الى بدايته، و اذا ما قلنا ان الرسالة و التصور و المعنى هو وجود و تشكل ذهني للنص ، فان (النص الذهني) هنا يبدأ من نهاية (النص الشكلي) البصري و ينتهي في بدايته .

و اذا ما اتفقنا من ان النص الشكلي كموصل للرسالة هو حامل و وسيط وان الغاية التوصيلية تكمن في (النص الذهني) يتبين ان النص الحقيقي هو النص الذهني ، و انه قد بدأ هنا على اقل تقدير من منتصف النص الشكلي . و تمايز النص الذهني عن النص الكتابي قد يكون واضحا كما هنا و قد يكون خفيا ، الا ان وجود هذه الثنائية و لزومها امر لا تنفك منه اية كتابة حتى لو لم تكن أدبية و هذه الاشارة لم اطلع عليها في حدود قراءتي.

ان الاسلوب الذي مكّن المؤلف من هذه الحالة – اي مفارقة النص الذهني للنص الشكلي– هو امران واضحان الاول تأجيل البوح وهذا كان مسؤلا عن تأجيل البداية في الجملة الثانية و الاخيرة ، و الاسلوب الثاني هو (الرمزية التجريدية) ، وهذا ظاهر في الجملة الاولى التي بدأ بها النص (الشكلي) حيث ان من الواضح الابتعاد المعنوي و المجالي و الكلامي لهذه الجملة

بما رمزت اليه و ما شرحته عن غيرها ، الا ان المؤلف اعتمد على تقارب شعوري و احساسي بين النهارات و الطيور الحالمة ، و بين الانتظار ، و بين القصور في السعي ، و بين المعاني التي يحملها الموت السعيد للجندي اي الشهادة ، و انه سيحتاج الى تجاوز القصور و انه سينتقل الى عالم من النور و السعادة مقاربٍ احساسيا للنهارات و الطيور الحالمة . فاعتمد المؤلف على هذا التقابل الشعور و الاحساسي و حمّل تلك المفردات و تلك العبارات ثقلا شعوريا و احساسيا غير مرتكز كثيرا على الترابط المعنوي ، فالمفردات متقاربة احساسيا و شعوريا الا انها غير متقاربة معنويا كما هو ظاهر ، وهذه هي الرمزية التجريدية.

و انا اذا ما نظرنا الى نفعية و انتاجية الكلام و الكتابة و انه لا بد من تحقق فائدة معنوية لكل كلام ، فان ذلك يعني في حال تأجيل البوح يتحقق نص او نصوص مؤقتة متأرجحة قبل تحقق البوح الكامل او الشرح الكامل ، و عادة ما تكون النصوص المؤقتة و المتأرجحة قصيرة بسبب تحقق البيان بفترة قصيرة من وجودها الذهني و التوهمي ، و اما اذا ما تمكن المؤلف من خلق نص مؤقت متأرجح كبير يتأجيل البوح و باللغة التجريدية فانه سينتج عن ذلك نص ذهني طويل مؤقت يختلف عن النص الذهني النهائي ، هذا النص المؤقت الذي له شخصيته و وجوده يوازي النص النهائي في عالم الافادة و الفهم ، و يمكن ان نسميه (النص الموازي) وهو من الاساليب و المعادلات التعبيرية الشعرية التي تحقق الابهار الفكري عند القارئ لما يسببه من انزياح عن التوصيلية المنطقية و لما يحققه من صدمة انكشاف حالة التوهيم المتعمدة.

الشخصية التعبيرية في قصيدة فريد غانم (دون كيخوته).

دونْ كيخوتِه

بقلم: فريد غانم

****

كلّما تأخّرَ رغيفُ الخبزِ على مساءِ ذلك الفارسِ الحزينِ، فإنّهُ يرى العمالقةَ المسكونينَ بالهشاشةِ وهم يجرشونَ الهواءَ بأنيابِهم المطليّةَ بزيتِ الخديعةِ، ويُطعمونَ الفقراءَ أرغفةَ البؤسِ وفاكهةَ الأماني القاتِلة. فيخرجُ من كتُبِهِ المزروعةِ بغُبار الأيَّامِ و صدَأِ القُوّةِ، يعتَلي صهوةَ المدُنِ الهزيلةِ ويجري بترسِهِ المنسوجِ من الخيشِ بحثًا عن غمامةٍ ناصعةِ البياضِ. كلّ ذلك بدون أنْ ينسى تسجيلَ بِطاقةٍ سرّيّةٍ لأميرتِهِ المستحيلة.

سيكتُبُ الرُّواةِ في المستقبلِ المنثالِ علينا فُكاهةً تُمزّقُ خواصرَنا. وسيرسمُ الرّسّامونَ الماهرونَ للمُراءاةِ لوحةً من ألف لونٍ ولونٍ. وسوفَ تصيرُ الخيانةُ مهنةً مُشرّفةً مختومةً على شهاداتٍ مزركشةٍ فوقَ جدران البَريق. وسوف يكونُ جفافُ ماءِ الوجوهِ زينةً للتّقاسيمِ الميّتة، والوَسَطيّةُ تفوُّقًا والغباءُ سُلَّمًا للصّعودِ إلى قِمَمِ الحَضيض. وسوفَ يكتبُ المؤرّخون والعلماءُ والفلاسفةُ والمؤلّفونَ سيناريوهاتِ المسرحيّةِ بحروفٍ مقلوبةٍ وظلالٍ فاقعةٍ.

أمّا ذلك الفارسُ الحزينُ فيظلُّ يبحثُ عن غيمةٍ عذراءَ ونافذةٍ تُطِلُّ على تهليلةِ جدْوَلٍ بعيدٍ، وينتظرُ حبيبتَهُ العَصِيَّةَ صاعدةً من أبخرةِ الأناشيد. وها هو ما يزالُ يعتلي صهوةَ الهيكلِ العظميّ في الصّباح ليُطلقَ حربتَهُ المصقولةَ من الخشبِ المتسوّسِ والعرَقِ الأبديّ على أعمدةِ الدّخانِ الماضيةِ في تَفسيخِ السَّماء والأرض. ثمَّ يربِطُ حصانَهُ بذيلِ حمارِهِ المربوطِ بفكرةٍ بائدةٍ ويأخذُ استراحةَ المحاربِ في صفحةٍ ممحوَّةٍ، في عمقِ كتابٍ منسيٍّ، ما يزالُ مُعلّقًا على آخرِ خُصْلةِ ريحٍ نقيّة.

فريد غانم شاعر و كاتب فلسطيني من مواليد قرية المغار، قرب بحيرة طبريا (الجليل/فلسطين) للعام 1958. درس الأدب الإنجليزي وعلم النفس والقانون وحصل على شهادات من الجامعة العبرية في القدس. يعمل محاميًا منذ 1991، وشغل منصب رئيس بلدية لخمس سنوات. يكتب الأدب، وخصوصًا قصيدة النّثر، وقد نشر في العامين الأخيرين ثلاثة كتب أدبية "لو أنّ..."، "ترنيمة للقديم" و "عند اشتعال الظّلّ.(

فريد غانم كاتب أدبيّ له أسلوبه الخاص في التوظيف الرمزي و الحفر العميق في الموروث الانساني، معتمدا على ثقافة و اطلاع واسع يمكّنه من استنطاق الموروث و تضمينه نصوصه ليس بالمحاكاة او المساجلة و لا باعتماد الرمزية التأريخية الخارجية التي تكون بتوظيف الرمز الخارجي داخل النص، بل بالرمزية النصية الداخلية، حيث يخرج الرمز من تأريخيته الخارجية و يُصنع له تأريخ نصيّ جديد و دلالة نصيةّ و رمز نصي داخلي، هذا الأسلوب هو الرمزية النصيّة او الداخلية.

في سرديته التعبيرية (دون كيخوتيه) التوظيف ظاهر لرواية (دون كيخوتيه) الشهيرة و التي قد تعنون أيضا بـ (دون كيشوت). كما انّ الاعتماد على الأفكار و الملامح الرئيسية في الرواية ظاهر، و لا نريد هنا الاشارة الى التوظيف للرمز الخارجي و انما نريد الكلام عن الرمزية النصية الداخلية التي ابدع فيها فريد غانم لأنّ (الرمزيّة النصّيّة) هي احدى العناصر الأسلوبية في السرد التعبيري.

السرد التعبيري هو شكل شعري يعتمد السرد، لكنّ السرد فيها يتحرر كليّا من قصصيّته و يستعمل كأداة تعبيرية لتحميل النصّ طاقات تعبيرية و شعورية و عاطفية ،و تجلّي البعد الغنائي في السرد بالسرد الممانع للسرد و السرد المضاد للسرد، حيث السرد ليس بقصد الحكاية و القصّ و انما بقصد الايحاء و الرمز و الغنائية.

للرمزية النصية بعدان أسلوبيان الأول الرمزية التعبيرية أي الابتداع و الخلق الخاص و الفردي للرمز و الثاني التأريخ النصي بجعل تأريخ للمكوّن او العنصر اللغوي في النص مختلفا عن الخارج.

تتجلّى الرمزية التعبيرية في تجلّي الرؤية و النظرة الخاصة الاعتراضية و الفردية في مجموعة من المعاني التي وردت في النص (الفارس ، العمالقة، الرغيف، الترس ، الاميرة ، الكتابة و الكتاب ، الحربة و الحصان) فانّا نلاحظ انّ كلّا من تلك المعاني قد وُظّف في السرد لأجل الايحاء و الرمز الى دلالات نصيّة برؤية معترضة و مغايرة للخارج كما هو واضح مكتسبة بذلك رمزية تعبيرية قوامها الاعتراض و الفردية.

و اما التأريخ النصّي فانّا نجده واضحا في بعض المعاني الرئيسية او المركزية ك (الفارس، العمالقة، الكتبة، و عدة الفارس) و هناك مكونات (او شخصيات شعرية تعبيرية) ذات تأريخ نصّي أقصر مثل (الرغيف و الأميرة). انّ التطور الزمني و الرمزية لتلك المكونات و بما يقابل التطور الحدثي يمكننا من وصف تلك المكونات او العناصر النصيّة التي لها تأريخ نّصي تعبيري و ايحائي و رمزي تطوّري في النصّ بأنها (شخصيات تعبيرية). و الشخصية التعبيرية هذه هي أحد مظاهر السرد التعبيري.

ملاحظات

(1) جميع الحقوق بخصوص النص و المقال محفوظة لمجلة تجديد فلا يجوز نشر أي منهما باي شكل كان الا اقتباس او في كتاب خاص بأدب المؤلف مع الاشارة الى المصدر.

(2) كثير من التعابير و المصطلحات الواردة في الكتاب مبيّنة و مفصلة في كتاب (التعبير الأدبي) لصحاب المقال د أنور غني الموسوي و المنشور في مدونته الخاصة.

الموجهات الدلالية التعبيرية في " من زاوية ميتّة"

زاوية ميّتة

حسن المهدي

في هذه المرّة كنتُ قائماً أرقب شجرتي عند خطّ الزوال، وحيدةً، عارية، ومهلهلة في الوجع البارد، كلّما استطال ظلُّها المدبّب النحيف ليرسم زاوية ميّتة على الأديم البربرّي الموحش المسوّر بفزاعات مضحكة. وفي هذه المرة أيضا، ومن نفس الزاوية الميتة، وفيما أسراب الزرازير التي تشاكس قطيعا غيميّا باستعراض بهلواني مذهل، محلّقة في بؤرة ضوئية أحادية البعد تمتد للأعلى كنسغ يشرئب متضرعاً لنفق سماوّي معتم حتى بتّ لا أكاد أبصر يدي وهي تنفذ في اللحاء المقدّد وكأنها لم تطله، فتمر في الهباء الثلجي ولم تعد ترسم لي كما كانت زعنفة أو قارباً أو عصا ساحر في استطالة ظلّها الممدّد الشحيح الذي ينوء تحت مداس قدمَيّ المتخشبتين.

في هذه المرة كان الظلّ شمعاً يسيح من خدّ الشمس ويتسربل في احمرار الغروب. أدركت مليّا أنّ هذه المرّة قد تكون آخر مرّة حقاً، فرميت لسرب الزرازير المغادرة تلويحة وداع لكنّه و يا خيبتي لم يلتقطها. هل لأنني في زاوية ميتة؟

·حسن المهدي شاعر وكاتب عراقي من مواليد 1957 ديالى . صدر له ديوان (المماس) 2016 . ظهر أسمه في العديد من المجلات والصحف العراقية منها مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر المكتوبة بالسرد التعبيري.

أكثر ما يواجهنا في قصيدة الشاعر حسن المهدي "زاوية ميتة" هو الوصفية التعبيرية التي تحقق التماسك و الوضوح في البنية السطحية مع عمق واسع الدلالة. كان لأستخدام موجهات و نعوت و قيود دلالية ذات بعد تعبيري و ايحائي دورا في تحقيق ذلك الانفتاح و التوسيع الدلالي و التعظيم لطاقات اللغة. و هذه الحالة من التعظيم لطاقات اللغة ساعدت في تحقيقها كتابة النصّ بأسلوب السرد التعبيري، و الذي يعطي الكاتب مساحة واسعة في تضمين نصّه موجهات تعبيرية ايحائية و مزية لا يكون بمقدور الاشكال الشعرية الأخرى استيعابها كما هو واضح.

انّ وظيفة الموجهات الدلالية في الكلام العادي تضييق المعنى و تصغير المساحة الدلالية للكلام و عباراته بينما في الموجهات الدلالية التعبيرية الرمزية و الايحائية كما في قصيدة "زاوية ميتة" فوظيفتها توسيع المعنى و تعظيم المساحة الدلالية للكلام و عباراته. ونقصد بالموجهات الدلالية التعبيرية وضع وصف او قيد اعتراضيّ تشخيصيّ و تحديد اتجاه الفهم و المجال المعنوي المتحقّق في الجملة الا انه ليس بقصد تضييق المعنى و تصغير مساحة الدلالة بل بالعكس لأجل توسيع المعنى و تعظيم الدلالة.

انّ الجملة –اي جملة– تسعى في طريق الفهم و الافادة نحو اتجاه معنوي معين اكثر تشخيصا و اصغر دلالة، و الذي يحدّد ذلك الاتجاه هو المفردات الموجّهة من نعوت و اضافات و اعتراضات و اشارات توصيلية و بيانية، و نلاحظ و بوضوح انّ الجمل في قصيدة "زاوية ميتة: معبّأة بالمفردات الموجّهة، الا ان الذي فعلته ليس تضييق المعنى و تصغير مساحته الدلالية بل توسيعه و تعظيم دلالته.

ما نجده في نصّ " زاوية ميتة" موجهات دلالية زادت النصّ تكثيفا و سعة لأن الموجه الدلالي هنا لم يكن بيانيا و توصيليا و انما كان ايحائيا و رمزيا، و هذه هي النقطة المهمّة التي تجعل هكذا موجهات دلالية تختلف عن القيود و النعوت التوصيلية البيانية.

انّ هذه التجربة تكشف و بوضوح انّ التكثيف و الانفتاح الدلالي كما يمكن ان يكون في النصّ المضغوط لفظيا و القصير و المختزل في تركيبه اللفظي فأنّه يمكن ان يكون بسرده السلس و بالموجهات و النعوت التعبيرية. بمعنى آخر ان التكثيف و الاختزال في النصّ ليس ظاهرة شكلية كما يعتقد بل هو ظاهرة ذهنية، فلربما جملة متكونّة من نصف سطر تكون مطولة لاعتمادها موجهات توصيلية بينما نجد نصّا يتجاوز الصفحة أكثر تكثيفا منها لأنه اعتمد موجهات تعبيرية رمزية و ايحائية كما هو الحال في قصيدة "زاوية ميتة."

سنشير هنا الى تلك الموجهات التعبيرية و التي سنضعها بيّن قوسين للتمييز و الاختصار. فنجد انّ الشاعر لم يكتف في بيان رؤيته من زاوية مطلقة و انما بيّن انها (ميتة) ثم هو يرقب شجرته (عند خط الزوال) وهذا توجيه ايحائي، تلك الشجر لم تكن حرّة المعنى بل هي (وحيدة، عارية، ومهلهلة) في (الوجع) و ليس أي وجع بل الوجع (البارد) . انها كلّما استطال ظلُّها (المدبّب) و (النحيف) ليرسم زاوية (ميتة) كان ذلك (على الأديم) (البربرّي) (الموحش) (المسوّر) (بفزاعات) (مضحكة). و هنا في هذا الجملة بلغت الموجهات الدلالية تجليّها الاقصى في توجيه المجال الدلالي الى مجالات خاصة و دقيقة الا انها ليس توصيلية و بيانية بل رمزية و ايحائية. ثم يبين انه في هذه المرة ايضا (ومن نفس الزاوية الميتة) (وفيما اسراب الزرازير) التي (تشاكس قطيعا غيميّا) (باستعراض بهلواني مذهل) (محلقة في بؤرة ضوئية) (احادية البعد) تمتد للأعلى كنسغ) و هو ليس أي نسغ بل نسغ (يشرئب متضرّعا لنفق سماوي) وايض هو (معتم) ثم يقول: وهي تنفذ في اللحاء و ليس أي لحاء بل اللحاء (المقدّد) (وكأنها لم تطله) فتمر في الهباء وهو ليس أي هباء بل الهباء (الثلجي) في استطالة ظلّها (الممدّد) و (الشحيح.(

انّ هذا النصّ المكثّف في بنيته العميقة يعلّمنا انّ الموجهات الدلالية التعبيرية بأبعادها الرمزية و الايحائية تزيد من المساحة المعنوية و الطاقات الدلالية للكلام بخلاف الموجهات الدلالية البيانية المعهودة التي تضيّق المعنى و تصغّر مساحته الدلالية.

التكامل النثروشعري في قصيدة (سومري يبحث عن أرض سومرية)

قصيدة النثر هي حالة التكامل في التضاد ، انها ليست فقط حالة اجتماع الاضداد بل هي حالة تكامل تلك الاضداد المجتمعة . على مرّ العصور و الشعر يفهم انه ضد النثر ، الا انهما و بشكل غير مسبوق يجتمعان في قصيدة النثر . اذن قصيدة النثر انجاز انساني منقطع النظير .

لقد صار معهودا تراجع النثر في النص حينما يكون المجال للشعر ، و ايضا العكس حاصل اي تراجع الشعر في النص حينما يكون المكان للنثر ، بل في بعضها ينعدم الاخر بوجود احدهما وهذه هي الضدية الكاملة ، اما في قصيدة النثر، فالشعر و النثر ليس فقط يجتمعان و يحضران بل و يتكاملان و هذه هي حالة التكامل (النثروشعري) وهو امر لم يكن ليخطر على بال انسان حتى كانت قصيدة النثر.

لكل من الشعر و النثر خصائص كتابية و عناصر نصية ، حينما تتحقق تلك العناصر و تتجلى تلك الخصائص فان الشعر يتحقق و النثر ايضا يتحقق . في قصيدة النثر نجد خصائص الشعر و النثر حاضرة و نجد عناصرهما حاضرة في النص الواحد و في العبارة الواحدة.

يتجلى النثر في الكتابة بانسيابية العبارة و البناء الجملي المتواصل و كتابة النص بشكل جمل و فقرات ، و يتجلى الشعر بالرمزية و الايحائية و الانزياح و التقاط الصورة العميقة و تجلي التجربة الانسانية بمعادلات نصية. و من الواضح عدم امكانية تحقيق الاجتماع للشعر و النثر في الشعر الموزون فضلا عن المقفى لتعذر النثر فيها ، كما ان القصيدة الحرة – وهي القصيدة التي تتخلى عن الوزن الا انها تحافظ على الموسيقى البصرية بالتشطير و الموسيقى الذهنية بالتشظي – القصيدة الحرة ايضا تفشل في تحقيق اجتماع الشعر و النثر ، فلا تتحقق قصيدة النثر فيها . اما قصيدة النثر المعتمدة على الجمل و الفقرات و المعتمدة على السرد و البناء الجملي المتواصل من دون سكتات و لا تشطير و لا تشظي ، و التي منها و من وسط هذا العالم النثري المتكامل ينبثق الشعر برمزيته و ايحائية و انزياحيته و التقاطاته العميقة و معادلاته النصية المحاكية للعوامل الجمالية الانسانية المتخفية.

لقد استطاع شعراء مجموعة تجديد تحقيق النموذج لقصيدة النثر ، بصورتها التي يتجلى فيها الشعر و النثر و التي يتكامل فيها الشعر و النثر بكتابة قصيدة شعرية تشتمل على كل تقنيات الشعر بنص مكتوب بنثرية كاملة مشتمل على كل مقومات النثر ، و من هؤلاء الشعراء الشاعر ميثاق الحلفي ، و هنا سنجد (التكامل النثروشعري) حاضرا في قصيدته (سومري يبحث عن أرض سومرية) بتجلّ واضح للنثر و الشعر بالسرد التعبيري و الجمل و الفقرات و الرمزية و الايحائية و الانزياحات و التقاطات و الصور الشعرية.

) سومري يبحث عن أرض سومرية(

)وهو يجمعُ سُحبَ الهورِ العالية ، وينقلُ رسائلَ العشقِ من جيبٍ الى جيب ،يُغسّلُ موتى البردي بمشحوفِ أبيه الذي استعاره من صيادٍ نفقَ سمكه ذات جفاف. وحدكَ ايّها النهرُ تعرِفُ الغرباء وتفهرسُ احلامَ فتيتِكَ وأشلاءَ ثوارِكَ ،تعرِفُ أثارَ الجَلْدِ ، ما من أصبعٍ مبتورةٍ إلاّ وسامرته قيثارتك. يامَنْ لَمْ تخنِ الطينَ حينَ كانوا يحملونَ المشانق ، كلُّ جرفٍ فيكَ تاريخٌ. كنتَ تمسحُ على رؤوسِ اللقالقِ ،تُدوزِنُ تقاسيمَ انبعاث الضوءِ على أكفانٍ غير مدفوعة الثمنِ،تَ عدّ العصافيرَ على قواربِ القيامة، أيّها الخارجُ من فوهاتِ الجراح، أحقاً تموتُ تحتَ المطر وتسقطُ نبوءة السماءِ وتدفنُ وجهكَ بينَ نهدي (عشتاروت. (

سومريٌ يرى نهايته على ابوابك المخلّعةِ لَنْ تهدأ رئته عن دخانِ فجرك. سأبكي بحرقةٍ، تُداعِبُ يدي أطراف الأرضِ المذنبة، بعكازٍ متسخٍ عليه خطيئة إلهٍ. ايامك الراسبة في قاعِ الدِّلالِ ، وبعد أنْ ينام اطفالي سأخبرهم بأنّي عثرتُ على ارضٍ لا يموتُ فيها نبيٌ (.

لدينا نص متكون من عشرة اسطر كتب ، بسبع جمل في فقرتين فقط ، ببناء جملي متواصل حيث الكلام الانسيابي و الحديث المتواصل و السرد التعبيري المكون للفقرات ، و بهذا يتحقق النثر .

من وسط هذا الفضاء وهذا الجو النثري ينبثق الشعر حيث الرمزية في مفردات النص و كياناته و الايحائية المتجلية و الانزياحات الشعرية الواضحة و الالتقاطات الشعرية الفذة و صور شعرية عالية و معادلات شعرية تحاكي عوامل جمالية عميقة ، و كل هذه الامور واضحات جدا في النص لا تحتاج الا لقراءة النص لتبينها و الدلالة عليها . و بهذا يكون هذا النص قد حقق الحالة النموذجية للتكامل النثروشعري ، بالتجلي العالي للشعر و النثر ، و بذلك تتحقق حالة نموذجية لقصيدة النثر.

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليليون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي.

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي.

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية.

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية – و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه – و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى.

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص.

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف

و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة (ما بعد الاسلوبية) للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات

ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية.

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه:

)هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني(

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييي...ر) و بقدر النَّفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك.

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه

من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر:

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش.

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمَّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ ُ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا.

كتب أنور غني الموسوي ثلاث قصائد متقاربة قضيّة و أسلوبا و متوالية في شهر واحد هي (الأعمى) قصيدة بوليفونية و (رجل رملي) قصيدة تجريدية و (رجل ميت) قصيدة مستقبلية . و اضافة الى تميّز الجميع بتقارب فلسفي و فكري بل و وحدتها المتمثلة بقضية الاغتراب و الغربة في هذا العالم ، فانها ايضا امتازت بالتقارب الاسلوبي من جهات ثلاث واضحة هي التضاد التعبيري و النثروشعرية و التجسيدية اللغوية .

ان كتابة القصائد الثلاث بثلاث اساليب تعبيرية (البوليفونية و التجريدية و المستقبلية) كان متعمدا ، لبيان مقدار الحرية التي توفرها السردية التعبيرية للكاتب ، فالقصائد تتميز بروح واحدة بل و جسد واحد الا انها تختلف في ملامحها الظاهرية ، فهناك مشتركات جوهرة و هناك تمايزات جوهرية ايضا ، و ما كان هذا ممكن لولا ان القصائد كتبت بالسرد التعبيري.

و نورد أولا تلك القصائد ثم نشير الى تلك الجهات-:

1-)الأعمى(

قصيدة بوليفونية*

أنا من هناك، من مدن الثلج، مسافر رملي، في قلبي صوت ماء. أتعثّر في بحور حيرى، لا تستريح إلا عند كل شاطئ ينشد أغنيات قديمة. أنا مجرد ذكرى جاءتنا من جهة بعيدة ، تحكي لنا قصّة الغياب. إنّها ما زالت تعيش في أوراق متربة، و ما زالت تنظر في المرأة بغرابة. كانت دوماً تقول لي أنّ الهباء شيء غريب يوهمنا بالحقيقة، إلا أننا حينما نخلد الى النوم نراه بوضوح، و نواجهه وجها لوجه، فيحكي لنا قصصه الباردة. ألا ترى هذا المكان بيديه الفضّيّتين يضيق

على أنفاسنا، يصنع منها طابوراً طويلاً من صخور تحلم بطرقات باهتة. و هذا الزمان كم هو شاحب و حُرّ ، يتطاير من دون رجعة، إنّه يقهقه ساخراً من عيوننا الجاحظة . أنا لست واهماً كبيراً، لكنني أشعر بالعمى لذلك تجدني أدور في الغابة أبحث عن كلّ زهرة فريدة لا يراه سوى الأعمى، و كلّما عثرت على واحدة تقول لي : يا رجل الرمل ؛ أحيانا لكي ترى بوضوح، عليك أن تكون أعمى. إنني أسمع صوتها و أراها بقلبي لأنني رجل أعمى .

*البوليفونية : هي تعدد الأصوات في النص فلا يطغى صوت المؤلف بل تظهر اصوات اخرى كشخصيات و كيانات في النص لها صوت و ارادة و رؤية.

2) –رجل رملي(

قصيدة تجريدية*

بشرتي جافة كوجه الخريف، ليس بسبب حرارة الصيف، و انما لأنني فقدت آخر قطرة ماء من جسدي. فأنني كل يوم أمرّ على بائع الحزن فأتبرع اليه بما لدي من دموع. و أيضا هناك أسباب أخرى لكلّ هذا الجفاف في روحي؛ أهمها أنني شيء غريب عثرتْ عليه الايام مستلقياً فوق جزيرة خاسرة قد هجرها أهلها. كنتُ حينها كومة رمل. و ليس هذا هو الشيء الغريب فعلا، بل الغريب أنني حينها كنت أستطيع الحركة و لم أعلم أنني رجل رملي، لكن الأن و أنا أتكلم اليك؛ أشعر أني رجل من رمل لا أجيد أيّ شيء. و أشعر أنني جاف جدا و مصنوع من الموت. أترى تلك السعادة، إنها تلمع كلؤلؤة في خيمة فضّية. إنها لا ترضى الا بقلب رحلَ به

الموت عن مدن الخراب، لذلك فقلبي هذا مليء بالسعادة؛ و ذلك لأنني رجل ميت يتحدث إليك.

*التجريدية شعور عميق بالاشياء و اتحاد بها و ادراكها بشكل مختلف و ايصال ذلك كله بزخم شعوري الى المتلقي فلا يرى سوى الشعور فيبنى النص من وحدات شعورية و ليس معنوية .

3) -رجل ميت(

قصيدة مستقبلية*

أنا لست شلالا عظيما و لا ورقة ربيعية ، بل أنا رجل ميت أزحف على الأرض الشاحبة كنهر ثقيل و أتفجر بلا رحمة كبركان صاخب . على ظهري أحمل كلّ شارع قد مرّ يوما بسواحل مومباي . من روحي الباهتة تعلّم البحر مدّه الجامح . هكذا أنا منذ أن عرفت الموت و أنا أطير بلا اجنحة ؛ في جيبي قطارات غريبة. انها تتلوى كإعصار ، و تشعّ كثياب الصينيين الملونة .أنت لا يمكنك أن ترى وجهها المبهر ، لأنك لست ميتا مثلي . انها تتراقص على البحر ، و تغطي وجهه بألوانها الساحرة . أنا أراها كل يوم و أسمع شدوها ، لأنني رجل ميت.

*المستقبلية هي تجسيد الحركة في العمل الفني و المستقبلية في الكتابة هو تجلي حركة المكونات النصية داخله.

أ- فسيفسائية الاغتراب

من الواضح انّ القصائد قد كتبت للتعبير عن فكرة جوهرية و عميقة واحدة هي الاغتراب و الشعور باللاانتماء في هذا العالم الذي يرفضه الشاعر بالكلية ، و ربما كانت هذه الثلاثية اختصار و تلخيص لكتابات الشاعر على مدى الثلاثين سنة السابقة . و بملاحظة كتاباته الاخرى المنسجمة مع الطبيعة و الكون و الوجود نفهم حدود و اسباب هذا الاغتراب و اللاانتماء و انه عبارة عن ثورة و اعلان رفض للوضع القائم للبشرية من ظلم و قهر و استخفاف بالانسان . ان الشعر في جوهره طلب الخلاص ، و اعلان الرفض و اللاانتماء هو شكل من اشكل طلب الخلاص . انّ الأمل الذي ترسمه هذه القصائد يتمثل بالمسكوت عنه في النصوص الا وهو المطالبة بتغيير الوضع القائم المزري للبشرية و الاتجاه نحو عالم افضل و حال افصل للانسانية ، فحضور الاغتراب و اللاانتماء هو في حقيقته احضار للغائب المسكوت عنه وهو الخلاص بالتغيير و الأمل بالسعي نحوه .

انّ القصائد الثلاث مع تقاربها التعبيري بل وقاموسها اللفظي ، حققت لغة المرايا و الترادف التعبيري ، حيث تكون العبارات مرايا بعضها لبعض فيرى احدها عن طريق الاخر ، و تترادف الجمل في مدلولاتها و افاداتها ، وهذا هو شرط الكتابة الفسيفسائية . اذ يظهر النص او مجموعة النصوص على انها كتل كتابية متناظرة متشابهة على مستويات معينة ، وهنا قد تجلت الفسيفسائية – و التي هي احدى صور التناص – على مستوى الفكرة و الاسلوب . فعلى مستوى الفكرة اي الفسيفسائية الفكري كانت النصوص مرايا لفكرة الاغتراب ، وهذه هي الفسيفسائفة الخارجية التي تكون بين مجموعة نصوص ، و من جهة اخرى كانت العبارات و الجمل في كل نص مرايا لبعضها وهذه هي الفسيفسائية الداخلية ، و من ابرز عوامل تجلي فكرة الاغتراب اضافة الى التراكيب و الجمل القاموس اللفظي ، فان الاحصاء الكمي للمفردات النصوص سيبين طغيانا كبيرا للالفاظ التي تقع و تقترب من حقل الغربة و اللاانتماء و الرفض

و الخواء و الضيق و العجز . و اما الفسيفسائية الاسلوبية فهو ما سنتكلم عليه في الفصل اللاحق.

ب- الفسيفسائية الاسلوبية

تتجلى الفسيفسائية الاسلوبية و التي هي شكل من اشكال التناص الاسلوبي في التشابه و التقارب الاسلوبي ، و لا نحتاج الى كثير كلام الى بيان مدى التقارب الاسلوبي بين القصائد الثلاث ، و مع ان كتابة هذه النصوص بهذا الشكل و في هذا الزمن كان مشروعا متعمدا و مخططا له ، لكن يمكن ان يكون لكتابتها في اوقات متقاربة و تحت وطأة زخم شعوري متقارب دور في تلك الفسيفسائية . مع ان القصائد قد كتبت بثلاث اسليب تعبيرية مختلفة ، حيث كانت قصيدة (الاعمى) قصيدة بوليفونية ، و قصيدة (رجل رملي) قصيدة تجريدية ، و قصيدة (رجل ميت) قصيدة مستقبلية ، الا ان وجود تقنيات اسلوبية متقاربة فيها امر واضح ، و من اوضح تلك الاساليب :اسلوب التضادية التعبيرية و القاموس النصي و التجسيدية اللغوية .

اما القاموس النصي فقد اشرنا الى تجليه و تأثيره في الفصل السابق ، و اما التجسيدية اللغوية (اللغة ثلاثية الابعاد) و هي التي تعني الرسم بالكلمات ، فان من الواضح اعتماد القصائد على الثقل التصويري العميق للمفردات ، فكانت اكثر العبارات ثلاثية الابعاد ، بحيث يستطيع القارئ تصور المشهد الشعري و كأنه ينظر اليه بل و يعيش فيه ، و لقد بينا في مقالات سابقة ان (اللغة التجسيدية) هي من أهم الوسائل التي تنقل القارئ الى النص و تجعله يعيش فيه و هي احد هم عوامل العذوبة ، و لو اجتمعت اللغة التجسيدية مع الرمزية و الايحائية اللامتناهية و القضية الكونية فانه سيتحقق العجز الكامل و ستتحقق (اللغة الساحرة) التي تتميز بيها هذه القصائد و نحوها.

و اما بخصوص التضاد التعبيري فلقد كان العامل الابرز لتحقيق الغرابة و الصدمة في هذه القصائد ، و العامل الاهم فعلا في اعطاء تميّز فسلفي و فكري استثنائي و متفرد للنصوص سواء على مستوى الفرد للكاتب او على مستوى المجووعة الكتابية العربية . ان انبثاق الرؤية من العمى في قصيدة (الاعمى) و انبثاق القوة و التماسك من الرمل في قصيدة (رجل رملي) و انبثاق الحياة و الحركة من الموت في قصيدة (رجل ميت) ،كانت اضافة الى فسيفسائيتها و تقاربها الفكري فانها كانت عامل صدمة و ابهار و ادهاش في النصوص .

انّ كل هذه الطاقات التعبيرية ما كانت لتتحقق لولا اعتماد السردية التعبيرية و التكامل بالنثروشعرية ، و هنا نبين باختصار امكانات و طاقات السردية التعبيرية و الكتابة النثروشعرية.

ت- السردية التعبيرية و التي اشبعنا فيه الكلام في كتبنا و مقالاتنا تعني باختصار سرد ظاهري بكيانات (وحدات) شعرية في تطور حدثي شعري ليس بقصد الحكاية و القصّ بل بقصد تجلي المشاعر و الافكار و الايحاء اليها و الرمز الى الاعماق التعبيرية . ان ظهور علم السرديات (narratology) و تطوره الكبير أدى الى الاعتقاد انّ الشعر يقابله السرد و هذا أمر خاطئ جدا ، بل الشعر يقابله النثر ، و اما ما يقابل السرد فهو الغنائية او ما نسميها بمصطلحنا الخاص (الصورية) . فهناك شعر سردي و هناك شعر غنائي (صوري) و هناك نثر سردي (القصّ) و هناك نثر صوري (الخاطرة و نحوها).

و انا نستخدم مصطلح (السرد التعبيري) وهو يعني ايضا (الشعر السردي) لحقيقة ان مصطلح (الشعر السردي) و القصيدة السردية عالميا مستقر على الحكاية القصصية التي تكتب بالشعر المنظوم ، بينما ما نريده مختلف عن ذلك تماما ، ما نريده هو شعر الا انه يبرز و يطرح بشكل نثر ، ما نريده فعلا هو قصيدة نثر و ليس قصة شعرية . و من هنا فالشعر السردي الذي نتكلم عنه نعني به قصيدة النثر و ليس القصة الشعرية.

ان السرد التعبيري (الشعر السردي) متجل بقوة في هذه النصوص ، حيث انا نرى التجلي القوي لثلاثية هون (Huhn triad)السردية أعني : التتابعية (sequentiality) و التوسطية (mediation) و التوصيلية . (articulation) و كلها تظهر عن طريق مكونات (شخوص) شعرية و ليس شخوصا قصصية ، في زمان و مكان نصي شعري و ليس حدثي تخيلي قصصي ، وتتجلى ايضا الممانعة (resistance) و التي تستخدم في أدبيات) ضد السرد (antinarration الا انني ارى ان الانسب استعمال لفظ (objection)بدل ((resistance في السرد التعبيري ، لأنّ ما يحصل فعلا هو ليس مقاومة للسرد ، بل هو ممانعة و اعتراض . ان ممانعة السرد للسرد و للحكائية هو الركن و الشرط الاساس الذي يقوم عليه السرد التعبيري ، فما يراه المتلقي ان الكاتب في عملية سرد الا انه حينما يبحث عن هذا السرد لا يجده ، و يمكن ان نصفه بانه (سراب السرد) ، فيظن للوهلة الاولى انه سرد ثم يتبين انه ليس سردا بالمرة .

ث- النثروشعرية.

انّ قصيدة النثر قائمة على التضاد ، التضاد في طريقة الكتابة و تجلي وحداتها الاساسية ، أقصد النثر و الشعر ، انّ النص الأدبي اذا لم يشتمل على شعر فانه لا يكون قصيدة نثر ، و اذا لم يشتمل على نثر فانه لا يكون قصيدة نثر . و بالقدر الذي تطالب فيه قصيدة النثر بشعرية النص فانها ايضا تطالب بنثريته . وهذا الامر اي ضرورية نثرية قصيدة النثر امر غائب بالكلية عن اذهان كثير من الشعراء العرب ، فتجد قصائدهم – التي يصفونها انها قصيدة نثر – تكاد تخلو من كل نثرية ، و هذا يخرج القصيدة و بلا ريب من دائرة قصيدة النثر. نعم هي قد تكون قصيدة و قد تكون شعرا ، لكن مع عدم تجلي النثر فهي ليست قصيدة نثر . النص الذي لا يتجلى فيه النثر لا يصح ان يقال انه قصيدة نثر.

في هذه النصوص الثلاث نجد نثرية طاغية حد انّ النصوص تكاد تصل ظاهرة (ضد الشعر) antipoetry)و التي تعني كتابة الشعر بلغة غير شعرية ، و في الحقيقة طريقة (ضد الشعر) هي ممارسة تدريبية على قصيدة النثر ، حيث ان محاولة كتابة الشعر بلغة غير شعرية تصب في جوهر قصيدة النثر ، لكن قصيدة النثر لا تعني كتابة الشعر بلغة غير شعرية ، بل تعني كتابة الشعر بشكل نثر ، و تعني التكامل بين الشعر و النثر و التي نسميها (النثروشعرية. (

انّ الجوهر التضادي في قصيدة النثر الجامع بين الشعر و النثر شيء لا يمكن تصوره بسهولة و لا قبوله عند الكثيرين ، و هذا ناتج من الفهم الراسخ بان الشعر ضد النثر ، و هذا وهم ، بل يمكن ان يتكامل الشعر و النثر في النص الأدبي ، فكما ان النظامون كانوا يكتبون النثر بشكل نظم ، و القصة الشعرية كانت نثرا مكتوبا بشكل شعر . فانّ قصيدة النثر هي شعر يكتب بشكل نثر . بل حتى الغنائية (الصورية) التي هي يمكن ان تطرح بشكل سرد ، فلا تضاد حقيقي بين السرد و الغنائية . انني اعلم ان هذا الكلام قد يعتبره الكثيرون خارج حدود الواقع و المنطق ، الا انه هو الحقيقة ، و لقد اثبتت قصيدة النثر المعاصرة و الامريكية خصوصا ذلك و هكذا نجد كتابات مجموعة تجديد التأريخية اثبتت ذلك أيضا بقصائد نثر يتكامل فيها النثر و الشعر.

انّ هذه القصائد الثلاثة هي من اكثر قصائد انور الموسوي نثرية ، و خصوصا قصيدة (رجل رملي) بل ان هذه القصيدة قد حققت مستوى غير مسبوق في نثرية قصيدة النثر ربما لا نجده الا عند رسل ادسن. (Russel Edson)

العبارات ثلاثية الابعاد في نص (البحث عن أوروك)

لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء . أنا لست واثقاً من الأنهار و الينابيع ، قال ذلك وهو غارق في حيرته وسط ذلك الجمع الأسطوري . قالوا بصوت فاخر : نعم هذه أيدينا تباركك ، لتكن هنا أسوار نحاسيّة ، و لتكن أوروك ثانية.

هكذا يحكي اللّون الحالك قصّتي الباهرة . كان الوقت يعدّ أصابعه بشراهة كبيرة . إنّني أراه ، هناك عند الزاوية يختلي بأحلامه العظيمة ، يحدّثني عن لون آخر للغروب. عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى.

يا لهذه لرياح البرّاقة ، تعصف بأوصالي في ليلة عيد ، تمنحني أغنيتها بكلّ عنف. أنا تلك الشجرة اللوزية القديمة . دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود . أخرج رأسي من تحت الأرض فأرى المجرة ، هناك حيث يلعب الفتية بأوهامهم اليابسة . هل ترى يا صديقي ؟ ليتك تخبرني أين يمكنني أن أعثر على حياة أخرى.

هذه زنبقة و أمنية و جسر أرجواني . ليس أمراً غريباً أن أكون شجرة . و ليس أمراً غريباً أن أتلمّس وجه الأرض بكل هدوء . يعشعش في رأسي سرب طويل من الطيور الملونة . إصغي جيداً ، يا لصوتها الشجيّ . أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ.

حسناً ، ليجلس المستمعون ، و لتكن قيامة الحقيقة . الحقل البنّي لا يعرف الكذب ، و ذلك الرعد ما عاد يسرق قلوب الفتيات الحالمات . إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب.

درجات تجلّي العناصر الفنية (نقد كمّي)

البحث في درجات تجلّي العناصر الفنية هو من النقد الكمّي ، وهو مدخل الى علم النقد ، و يعتمد على الاستقراء و الاحصاء ، و تتبع تجلي العنصر المبوح في النص في كل وحدة تعبيرية و اهمها (الاسنادات و الجمل) ومعتمد على المعارف العرفية و الواقعية الجليّة . و درجة التجليّ قد تكون ضعيفة ان كان التجلي في أقل من (30%) من وحدات النص ، و

متوسط (30-7-%) و قوي (اكثر من 70%) .و يكون الاسلوب طاغيا ان تجاوز (85%) من وحدات النص.

الجهة الاولى : الاحصاء.

النص متكّون من (5) فقرات بـ (18) سطراً ، و من (21) جملة . و ما يقارب من (60) إسناداً ، و (250) كلمة ، (30) كلمة منها مركزية و (50) كلمة موجّهة.

الجهة الثانية : التجنيس

درجة تجلّي شعر سردي (سردية تعبيرية) : (85%) ، درجة تجلّي نثروشعرية (الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي قصيدة نثر حرة : (90%) ، درجة تجلي قصيدة نثر كتلة واحدة (صفر%) ، درجة تجلّي شعر ايقاعي : (صفر %) ، درجة تجلي شعرية صورية (50%) (الشعرية الصورية مع النثروشعرية يحقق اللغة المتموجة وهي من خصائص قصيدة النثر العربية . درجة تجلّي القص : (10%) ، درجة تجلّي الدراما: (20%) ، درجة تجلّي الخطابة : (10%) ، درجة تجلّي الخاطرة : (10%) . درجة تجلّي النص المفتوح : (50%) ، درجة تجلّي النص الحر العابر للاجناس : (30. (%

الجهة الثانية : مستوى ما قبل النص (العوالم الماوراء نصية)

درجة تجلّي العوالم الفكرية للمؤلف : (85%) ، درجة تجلّي العوالم النفسية : (80%) ، درجة تجلّي العوالم الاجتماعية و الانسانية : (90%) . درجة تجلّي الرسالية. (90%)

الجهة الثالثة : مستوى التقنيات النصية

درجة تجلّي النثروشعرية (الشعر الكامل في النثر الكامل ، البناء الجملي المتواصل ؛ الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي السرد التعبيري (الشعر السردي) : (85%) ، درجة تجلّي البوليفونية (تعدد الاصوات) : (85%) . درجة تجلّي الفسيفسائية (لغة المرايا ، العبارات المترادفة): (90%) .درجة تجلّي التجريدية : (80%) .درجة تجلّي اللغة المتموجة (وقعنة الخيال) : (95 %) . درجة تجلّي المستقبلية (الحركة داخل النص) : (70%) . درجة تجلّي التعبيرية : (40%) .درجة تجلّي السريالية : (20%) . درجة تجلّي التراكمية (عبارات ثلاثية الابعاد) : (20%) (لا يمكن للعبارة ثلاثية الابعاد ان تتجاوز (30) لان كل عبارة تراكمية تحتاج الى عبارتين او اكثر قبلها . درجة تجلّي التجسيدية (اللغة الراسمة) : (70%) . درجة تجلّي التبادلية (تداخل الاصوات) : (20(%

مثال لغة تبادلية

مثال (1) (يختلي بأحلامه العظيمة) من الواضح أنّ وصف عظيمة لا يناسب صاحب تلك الاحلام فهي على خلاف المراد (اي احلام بائسة) . مثال (2) (دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود) من الواضح انّ الدم في الساقية مهدور رخيص و الانسب له ان يبكي لا يبتسم ، وان يجيد لغة الفناء لا الخلود . مثال (3) (أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .) بعد البيان المطلع و بيان صوتها الشجي ، و أمر الاخر بالاصغاء يكون غير مناسب عدم امكان المتكلم التصور ، بل المراد الغير المخاطب بمعنى (انت لا يمكنك) . و اللغة التبادلية لا بدّ فيها من قرينة سياقية تكشف عن عدم ارادة ظاهر الجملة و إرادة ما يخالفها او غيرها والا كانت إخلالا بالخطاب و الرسال .

مثال العبارة ثلاثية الابعاد

تتحقق العبارة ثلاثية الابعاد التي تستحضر تراكم معرفي نصي و افادات و رسائل مؤجلة و سابقة غير مكتملة فتجتمع كلها في تلك العبارة ثلاثية الابعاد . مثال (1) (لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء) فهنا اربعة مقاطع لا تكتمل افادة و بيانا الا عند عبارة (تعلّمهم حكايات الضوء) حيث عند هذه العبارة يستحضر القارئ جميع ما قرأه من مقاطع سابقة لفهم حدود و حقيقة ذلك النظام ككيان نصّي له تأريخ .مثال (2) (عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .) ان المقاطع ناقصة دلاليا ، و لا تكتمل افادتها الا عند عبارة (بلا معنى) فيحضر عندها باقي الماقطع و تتوضح دلالاتها . مثال (3) (إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .) وهذا مثال نموذجي للعبارة ثلاثية الابعاد و اللغة التراكمية حيث ان عبارة (يا لهذا البهاء الغريب) لا يفهم الا باستحضار افادات و ما بينته المقاطع السابقة . ان العبارات ثلاثية الابعاد من الاستخدامات الفذة في تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.

الجهة الثالثة : مستوى ما بعد النص ؛ القراءة و الاستجابة الجمالية.

درجة تجلّي الابهار (العجز الانجازي تجاه النص) : (70%) ، درجة تجلّي طيف الاستجابة (سعة مساحة الاستجابة و تنوع مناطقها الشعورية : (70 (%،

درجة تجلّي الاستجابة الظاهرية : (60%) ، درجة تجلّي الاستجابة العميقة : (70%) . درجة تجلّي التداولية (اللغة القريبة) : (40%) من غير الجيد ان يتجاوز التوصيل و التداولية (50%) لان النص سيكون مباشرا ، و لا ان يقل عن (30%) لان النص سيكون النص مغلقا.

الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم

كتابات فريد قاسم غانم احيانا تحدث ارباكا لدى القارئ في تجنيسها ، و هذه حقيقة جلية لكل من يقرأ لفريد قاسم . و في واقع الامر ان هذا ناتج من حقيقة ان فريد قاسم غانم يكتب نصا عابرا للاجناس بامتياز و بكل عفوية و طلاقة ، حتى ان المحلل لو استعمل ادق المميزات و الفوارق الاجناسية فانه لا يستطيع رفع حيرته التجنيسية لبعض نصوص فريد قاسم . وهذا تجلٍ واضح و نموذج مثالي للنص العابر للاجناس.

النص العابر للاجناس بهذا الواقع يشتمل على ظاهرة (تعدد الاسلوب) في الوحدة التعبيرية الواحدة ، وهذا التعدد ليس من النظر الى الكاتب بلا ريب بل من النظر الى الكتابة و القارئ . و في الحقيقة هذه النظرة تتجاوز الاسلوبية التي غالبا ما تربط الاسلوب بالكاتب.

هنا نص (مملكة) لفريد قاسم سنحاول تلمس ذلك الاسلوب المتعدد الاسلوب و النص العابر للاجناس ، ومن الواضح ان هذا النص نموذج لاكثر كتابات فريد قاسم كما يعلم المتابعون له .

مملكة ؛ فريد قاسم غانم ؛ مجلة تجديد

(مملكة) ، نص في السردية التعبيرية ، السرد الممانع للسرد ، السرد المتوهج . كما انه نص تعبيري بامتياز أي ان الرؤية تنطلق من عمق الكاتب الى الخارج ، فالنص يرسم عالما بنظرة الكاتب الخاصة .

ان هذا النص يحقق ظاهرة التعدد الاسلوبي و النص العابر للاجناس على مستويات مختلفة و اهمها على مستوى النص و على مستوى الوحدات التعبرية المتميزة واهمها الجملة.

و من الجيد الاشارة الى امر وهو ان النص المفتوح عادة ما يعرف بانه نص متعدد الدلالات ، و في الحقيقة هذا الفهم هو اداة و الية نقدية اكثر مما يكون تشخيصا و تعريفا لظاهرة ادبية . و لا يخفى ان ملاحظة تعدد الدلالة في الوحدة الكتابية قديم قدم البشرية . و من هنا امكن القول ان فكرة النص المفتوح و ان كانت معالجة متطورة للنص الا انها لم تأت بشيء جوهري و لم تشخصا شيئا جديدا.

في قبال ما تقدم من تصور هناك فهم للنص المفتوح هي كونه عابرا للاجناس الادبية .و هذا اسلوب من الكتاب الذي تتعدد فيه الاجناس و تتعدد الاساليب في النص الواحد يمكن ان نصفه (بالاسلوب المفتوح) و النص الذي يكتب كذلك من الانسب ان يسمى (النص العابر للاجناس) كما في كلمات البعض.

للاسلوب المفتوح مستويان ، الاول على مستوى النص و الثاني على مستوى الوحدات التعبيرية الصغيرة واهمها الجملة . في الاول يكون اللااجناسية طوليا اي انه يتجلى بمجموع النص بينما في الثاني عرضيا اي يتجلى في الجملة او العبارة الواحدة كما سنبينه.

في نص مملكة نلاحظ التعدد الاجناسي و الاسلوب المفتوح على مستوى النص و الجملة ، اي بالتعدد الاجناسي الطولي و العرضي.

فمن الاول اي على مستوى النص لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان هذا النص قد كتب بمزيج اجناسي بين القصة و الشعر و الرسالة . كتب بسرد تعبيري متميز ، سرد يفجر طاقات اللغة و يصل بها الى مستويات تعبيرية قل نظيرها . ففي جزء منه

)هي، في الأوّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ. \لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام.\ في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب(.

منطقية التخيل وهي من ميزات القص ظاهرة في مطلع النص ، ثم فجأت يتحرر النص من المنطقية في كل شيء في الخيال و في اللغة (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ،) هنا كسر للمنطقية واضح و لا مجانية تتحرر من الزمان النصي مما يحقق مستوى عال من الشعرية .و في عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرسالة و التبيين مرحلة متميزة تختلف عن غيرها . وهكذا باقي اجزاء النص ، حتى يتكون لدى القارئ تصور و وعي اجمالي بان ما امامه من كتابة عابرة للاجناس و ان اسلوبها مفتوح على كل تعبير.

و اما على مستوى الجملة فالتعدد الاجناسي ايضا حاضر . في هذا المقطع الذي له وحدة موضوعية (في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ

البَعُوضَةَ؛فأُعلِّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرِّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَها بالمِراةِ ، أجلو بكفِّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.) من الواضح ان في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيات القص و الشعر و الخاطرة . فلا يمكن ان يرى هذا المقطع على انه قص بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه شعر بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه خاطرة ، انه مزيج اجناسي مبهر و عذب او انه جنس متميز متجاوز للاجناس المعهودة.

و بهذا المزيج الاجناسي نفسه نجد مقطع (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. \أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ،)

ربما التوظيف التعبيري للكنايات و المجاز يمكّن البعض من رؤية المقطع انه قص ، و ربما يمكّن الكسر الواضح للمنطقية و التحليق العالي للخيال و التصويري انه شعر والسردية لا تمنع اذ ان النص سردية تعبيرية ، و من خلال الحديث عن النفس و احلامها يمكن ان يرى انه خاطرة الا ان التعبيرية و الرمزية واضحة و غايات النص التوهجية واضحة.

ان الاسلوب المفتوح من وظيفته صنع الحيرة التجنيسية فهو من جهة يفتح الباب للقارئ للسير بخط السرد المنطقي لكن يصدمه باللامنطقية ، و من جهة يفتح له خط التصوير و التحليق الشعري لكن يصدمه بالسردية و الحكاية ومن جهة يفتح له خط الخاطرة و الحديث عن النفس الا انه يصدمه بالرمزية و التوظيف و التوهج . بهذه البيان الاخير يكون واضحا الجواب عن تصور قد يطرح ، بان القارئ وكذا الكاتب غير مهتم بجنس النص و لا باسلوب الكتابة ، و هذا صحيح فان غاية الكاتب التعبير و غاية القارئ التلقي ، لكن هذه الغايات انما يسلك فيها العقل خطا تجنيسيا معينا لاجل استفادتها ، بمعنى ان الكاتب اذا كتب شعرا فانه يبدع في شيء يظهر له انه شعر وكذا في غير الشعر من اجناس و القارئ حينما يتمتع و يندهش و

بشعر فانه يفعل ذلك في كتابة تظهر له انها شعر ، اي ان الابهار و الادهاش و الامتاع كلها تكون حسب منطقية اجناسية . اما في النص العابر للاجناس ، و الاسلوب المفتوح فان القارئ يتحصل على الدهشة و الانبهار و المتعة من خلال مستويين من التجربة الادبية ، من اللامنطقية الادبية المختلفة عن الكلام الحياتي العادي و من اللامنطقية الاجناسية المختلفة عن الكتابة الادبية المجنسة . و طبعا هناك مستوى ثالث من الابهار هو اللامنطقية الفنية المختلفة عن الابداعات الفنية بانها عابرة للفنون وهو ما اسمينها بالعمل التجلياتي العابر للفنون و التي لدينا تجارب فيها.

فريد قاسم غانم صاحب القلم المدهش ، لم يقبل الا ان يدهشنا و يبهرنا على مستويين الاول على مستوى الكتابة الادبية المختلفة عن الكتابة العادية و على مستوى الادب اللاجناسي المختلف عن الادب الاجناسي ، ، فيعلمنا هذا الشاعر الامهر ، ان الابهار الكتابي لا ينحصر بادبية النص بل هناك طريق اخر للابهار هو لاأجناسية النص بالاسلوب المفتوح و النص العابر للاجناس.

النص العابر للأجناس ؛(وصية رقم بلا نموذجا)

لقد أوضحنا في كتابنا (التعبير الأدبي) قانونَ الابداع و عناصره و بيّنا أنّ الأصالة عنصر مهم لأجل تحقيق العمل الابداعي و رسالته الانسانية ، و التجديد عنصر تكامل العمل في رساليته الأدبية . اذن فالرسالية و الخطاب ركن في الابداع كما انّ شرط الفن ايضا ركن فيه . و لأنّ التجنيس صار شيئا غير مهم بقدر اهمية تصنيف الاسلوب لذلك نجد انّ اشكالا من الشعر قد استقرت في كتابات شعراء التقليلية و القصيدة الحرّة المشطرة و القصيدة السردية الافقية التي هي نموذج قصيدة النثر كما هو واضح . كما انّا اشرنا في كتابنا (القصيدة الجديد) الى انّ القصيدة النقدية و القصيدة العلمية ، اي القصيدة المثقفة التي تكتب وفق رؤية أدبية من حيث الشكل و الاسلوب أخذت تترسّخ ايضا.

(الوصية بلا رقم) نص كتب برؤية نقدية و باسلوب علمي معياري ، و قُدِّم كنموذج لـ (نثر الهامش) بعمق فلسفي و رؤيوي للكتابة و موضع الذات و الآخر . و اضافة الى ما تقدم فأنّ نص (الوصية بلا رقم) كتب باسلوب خاص و بنثرية شبه تقريرية و هذا ما يمكن ان نسميه (النثرية المتطرفة) في العمل الأدبي ، و مع هكذا ثقل نثري توصيلي ، فانّ قدرة النص على الايحاء و الرمزية يجمع ثنائية التضاد و التكامل في الادب الايحائي و بهذه الصفات يدخل هذا النص في النص العابر للاجناس حيث تتجسد فيه الشعرية و الخطابية و الاطروحة العلمية الفلسفية . كما انّ النص بطرح رؤية (مونوفونية) احادية الصوت عن الكتابة يكون من الميتاأدب ، و باعتماده التشطير و عدم الالتزام بالفقراتية النثرية يكون حرا بامتياز .

انّ محور البحث الاسلوبي وأدبية النص الادبي هو ما سنركز عليه و ما نبحثه لانّه يقع ضمن اختصاص ابحثنا التي تحاول فهم الظاهرة الأدبية من خلال عناصرها الفنية من عوامل جمالية و معادلات تعبيرية . و من المفيد ايراد النصّ اولا:

)الوصية رقم بلا

نثر الهامش ـ الهامش الإفتراضي.

إكتب ما يفهمه ـ المعاندون ـ لعلك تعرف ما يريدون .

ـ ضربوا على أطناب عقولهم فستأثروا جهلا مركبا ـ

إكتب ما تفهمه أنت ـ لعل الآخرين يفهمون ما تريد ـ

ـ أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ ـ

واكتب أنت والآخرون لعلكم تفهمون ما يريد ـ الأنسان ـ

ـ الفرز المعرفي ـ

ولا تصدق ، من أن هنالك ـ ما لا يُكتب ـ خذ مثلا

ـ شريعتي لم يختلف كثيرا في السجون الأربعة مع فرانسسكو بيكون في الأوهام الأربعة ـ

و لاتنسَ ما لاتراه ـ يُكتب ـ

ـ الذي يُكتب ـ فصيلُ ما تراه بعيدا عن حدود فهمك ـ

هو غير ـ صحيح ـ وأعرف أن السبب هو تعطيل ما أعطاك الله من جوهر ، ـ إحترم الحق فهو أبلج سيان فيه الخير والباطل!ـ.

محمد شنيشل فرع الربيعي.

انّ أصالة النصّ ظاهرة ، فالنص مكتوب بلغة مختارة و منتقاة و ترتكز على ابعاد دلالية و مسبوك بشكل يثير الانعطافات الفكرية و التساؤلات ، مما يحقق التأثيرية و حمل العواطف و المشاعر و الافكار ، و بهذا أي بحمله زخما شعوريا و عاطفيا و فكريا و تقديم ذلك على التوصيل المعرفي فانّ النص مع توصيلية جملٍ منه فانّه يتجه نحو الشعرية و التي محورها التركيز على الزخم الشعوري و الفكري اكثر من المعاني و الفهم . كما انّ رسالة النص واضحة ، فهو يحمل همّا مركبا ادبيا و انسانيا ، الاول يتعلق بالكتابة و التجديد و التجريب و ضرورة التحرر من الاحكام المسبقة و عدم محاربة الجديد بحجة عدم الاصالة ، و الثاني أي الهمّ الانساني يتمثل ببعد فلسفي يتسع اكبر من هم الادب و الكتابة وهذا الميل واضح و ثابت في جلّ كتابات محمد شنيشل الربيعي حتى انّه يطرح البعد الفلسفي كمشروع للكتابة و القراءة . ان تشكيلة النص الحرة و الكسر المتعمد لمنطقية الكتابة و مع تلك الابعاد الدلالية التي اشرنا اليها و

الاسلوب التأثيري يحرر النص من النثرية و التقريرية التي تتسم بها جمله و يحقق صفة (النص العابر للاجناس).

هذا بخصوص الأصالة اما التجديد ، فاضافة الى الرؤية الخاصة عن الكتابة التي يطرحها النص أي (الميتاأدب) و أضافة الى كون النص يطرح كنموذج لفكرة نثر الهامش وهو ما نسميه (النص الابداعي الرؤيوي) و في الشعر (القصيدة النقدية او الرؤيوية) ، فانّ السمة الابتكارية المهمة هو توهج لغة النص رغم نثريته العالية التي تكون احيانا شبه تقريرية و هذا ما يمكن ان نسميه (النثرية المتطرفة) و التي تجعل النص عبارة عن نثر شعري او خطبة محسنة شعريا . الا انّه قبل الحديث عن توهج الوحدات النصية هنا لا بدّ من الاشارة الى البعد الانساني لفكرة (نثر الهامش) اذ يمكن عدّها من اشكال (شعر الهامش) الذي ظهر في البرازيل في السبعينيات (1) وهو ثورة ضد العنصرية و الاقطاعية و الخواصية و المحسوبية ، و مطالبة بالعدالة و المساواة و انهاء التهميش و الاقصاء ، و كما انّ شعر الهامش يكون بتناول الموضوعات المهمشة (2) و توظيف المفردات المهمشة كالمفردات المتعلقة بالمهمشين و الحياة اليومية العامة البسيطة ، فانّها هنا في (نثر الهامش) تكون بنقل الهامش الى النص ، و اخراجه من وضع التهميش الى وضع المحور و النصية ، و مع انّ الهامش بهذه الحالة يخرج عن هامشيته فعلا ، الا انّه يكون مفترضا و باشارات نصية معينة كما في هذا النص تدلّل على تلك النقلة و ذلك التغيير في تأريخ النص و تأريخ الهامش ، وكسر السياق هنا هو من اشكال (الالتفات النصي او النص الالتفاتي) العربي المعروف (3) و هذا الاسلوب مقارب كثيرا للتوالدية النصية بحيث تتوالد العبارات و المفردات و المعاني مما يسبقها (4،5) ، و يمكن فهمه انّه توالد مادي طولي للوحدات الكتابية في قبال التوالد الدلالي المعنوي العرضي (6) ، فانّ الانثيالات و الدلالات المسكون عنها و المتخفية خلف النص تتوالد بعملية انثيالية و ايحائية ، هذه العملية عرضية و معنوية ، اما التوالد النصي فانّه يكون من خلال المادة اللفظية و التركيبة النصية و عملية (التحول). (7) كما في قصيدة (آثار أقدام/ للشاعر الكبير أديب كمال الدين)

ليس هناك من بحر،

فالبحرُ تحوّلَ إلى شاطئ.

وليس هناك من شاطئ،

الشاطئُ تحوّلَ إلى رمل.

وليس هناك من رمل،

الرملُ تحوّلَ إلى آثارِ أقدام.

وليس هناك من آثارِ أقدام،

آثارُ الأقدامِ تحوّلتْ إلى ذكريات.

وليس هناك من ذكريات،

الذكريات تحوّلتْ إلى دموع.

وليس هناك من دموع،

الدموع تحوّلتْ إلى بحرِ سفينةِ نوح.

ونوح مرَّ مِن هنا بسفينته ومضى !

يقول محمد صابر عن ذلك (ما أن تحوّل البحر إلى شاطئ حتى تحوّل الشاطئ إلى رمل داخل سياق فكرة التحوّل من المركز إلى الهامش، فاختصار البحر (المركز) إلى (هامش) الشاطئ ليتحوّل إلى مركز، واختصار الشاطئ (المركز) إلى (هامش) رمل، يشتغل في سياق التوالد الشعريّ

الدلاليّ إلى شبكة تحولات متداعية يتحول فيها المركز إلى هامش والهامش إلى مركز وهكذا:)(محمد صابر 2015)(7) . لكن حينما يوظف الهامش و يفقد معرفيته و تقريريته لا يكون هامشا حقيقيا و انما مجازيا ، و تبقى الحاجة الى الهامش لا بدّ منها خصوصا في النصوص التي تتضمنّ عناوين خاصة جدا ، خذ مثلا نصوص باسم فرات اليابانية (8) و نصوص فريد قاسم الموسوعية.

و امّا بخصوص عناصر التوهّج التي تحقق للوحدات التركيبية الكتابية للنص و التي هي جوهر ادبية و شعرية النص ، فانّها تحققت بفعل عاملين الاول معنوي و الثاني لفظي.

فاما العنصر المعنوي فقد تمثّل بالعمق الفلسفي و الفكري و النظري و التنظيري و الذي يثير تساؤلات و انفعالات فكرية في مجال الوعي و اللاوعي ، كما انّه ينفذ عميقا ببعده الانساني الى حقول معنوية عميقة لا يكون التعامل معها الا باثارة و تأثير ، مع مصاحبة عملية انثيالات و توليد معاني عند القراءة و في وعي القارئ.

و اما على مستوى العناصر اللفظية فمن الواضح انّ النص يتخلى عن الصورة الشعرية و التشظي و تهشيم اللغة وهو بذلك يدخل في نصوص (ما بعد الحداثة) المتميزة باللغة الهادئة الواضحة الرسالة ، و المعتمد في ابهارها و ادهاشها على عناصر اعمق من جهة العوامل الجمالية التي يلتقطها المؤلف و المعدالات التعبيرية التي يعبر عنها . و المجاز هنا ليس في الاسنادات كما هو معهود بل في مفاهيم الاشياء و بهذا فالنص شكل من اشكال التعبيرية العميقة يقول المؤلف

)إكتب ما تفهمه أنت ـ لعل الآخرين يفهمون ما تريد ـ

ـ أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ ـ) فانّ الآخرون باطلاقهم وعمومهم اوسع مما طرحه الؤلف من تعريف (أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ) و كذلك نجد لانزياح المفهومي وهو احد اركان التعبيرية في كلمة الانسان حيث يقول محمد شنيشل (واكتب أنت والآخرون لعلكم تفهمون ما يريد ـ الأنسان ـ

ـ الفرز المعرفي ـ) فالانسان هنا هو الفرز المعرفي ، وفي هذا المقطع يبين المؤلف رسالية الادب و الكتابة كما انها دعوة للانفتاح و ان الاختلاف في الرؤى لا يضر برسالية الأدب .و كذا في عبارة (و لاتنسَ ما لاتراه ـ يُكتب ـ ـ الذي يُكتب ـ فصيلُ ما تراه بعيدا عن حدود فهمك ـ) فتعريف الذي يكتب اخص من الذي يكتب بشكل عام.

لقد كان التركيز هنا على هذا النص لأجل ما توفر فيه من عناصر تحقق (النص العابر للاجناس) و انّ لمحمد شنيشل في تجربة نثر الهامش قصائد حرة و قصائد نثر تطغى فيها الشعرية و الصور الشعرية و تركتز عليهما النصوص بقوة وهي من خلال طرحها المفهوم الشعري للاشياء فانها تدخل ضمن التعبيرية الرمزية كما هو ظاهر.

1- https://en.wikipedia.org/wiki/Poesia_marginal

2- http://hellopoetry.com/words/17046/margin/poems/

3- http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_947.pdf

4- http://www.yemen-nic.info/contents/studies/detail.php?ID=3718

5- http://diae.net/8731

6- http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/217776.html

7- محمد صابر ؛ التوالد الدلالي و جدلية التعبير الشعري

8- http://www.iraqicp.com/index.php/sections/literature/3144-2013-07-31-20-18-59

اللغة الراسمة في (شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين) لكريم عبد الله

الرسم بالكلمات ، ليس فنا جديدا ، بل هو ضارب في القِدَم ، الا انّه غاية للأديب أيضا ، و لطاما تباهى المبدعون بذلك ، حتى أُشير اليه أنّه ليس أسلوبا فقط ، بل هو فن قائم بذاته .و لحقيقة المركزية التي صارت تحتلها الصورة الشعرية في الأدب الحديث ، صار من الجميل فعلا الارتقاء بهذا العطاء الأنساني.

انّ المميّز الأهم للغة الراسمة انّها اكثر حيوية و اكثر اشراقا ، و اكثر وضوحا ، و تعتمد التعبير المنطلق من الصورة ، بحيث انّك ترى الكلمات كأشياء و التراكيب كلوحة ، ثم هي تنطلق بك

بعد ذلك الى عالم المعنى . بل انّ الامر يكون احيانا اعمق من ذلك ، اذ تتشكل الصور في عالم الفكر ، فيكون امامك تلألأ فذ و جميل ملّون و برّاق.

انّ اللغة الراسمة و ما ترسمه من تشكّلات انّما هو باختصار عالم جميل ، عالم يعجّ بالجمال ، الجمال فحسب . و هذا التراكم الجمالي التصويري نجده جليّا في لغة الشاعر العراقي الفذّ كريم عبد الله في كتاباته ، و ربما المفتاح الأمهر لقراءة لوحات كريم عبد الله هو مدخل اللغة الراسمة ، الا انّه في نص (شرفات شاحبة من طين) يبلغ الغاية محقّقا انجازا ادبيا فذّا و متفردا سيكون له أثره في ساحات الأبداع . و نحن هنا في هذا المقال سنركز على الاسلوبية التي حقّق بها هذا النص القدرة الراسمة الكبيرة ، اما الجوانب الجمالية الاخرى للنصّ و التي هي كثيرة فنتركها لمحلّها و لأهلها.

العنوان في ذاته لوحة (شرفات شاحبة من طين) و لا تحتاج الا لمخيّلة حتى تبحر في تلك الشرفات الطينية الشاحبة و تعيش أجواءها.

في لوحة مرسومة من المعاني في فضاء من الدلالات يقول كريم عبد الله (فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ....) . الاسناد الاسمي (فراغ متجرد) ثم يتبعه بالاستثناء ، فبعد ان تشكّلت الصورة للفراغ ، جاء صوت الاستثناء ، كضربة و رفع يد للأشارة الى جانب ، (الا من مخالب) انّه ابراز للمخالب . اللغة الراسمة تتميز بالأبراز و القدرة على تسليط الضوء . و هذا ايضا يجري على تصدير الكلام بكلمة (فراغ) انّه تسليط للضوء على هذه الكلمات . انه فراغ متجرد الا .... من مخالب . لا ينتهي الوصف هنا ، و بلغة نثرية فذة ، على مستوى عال من الشاعرية ، انّها مخالب تعلو افقا متآكلا . و بعد هذا الرسم ، و ما للمفردات من مرجعيات و عوالم معنوية تنقل الذهن الى فضاءات الدلالة و ما يريد الشاعر ايصاله.

ثم ببيان اعلى يقول (كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب ..) في لوحة تصويرية تطورية تفترش المكان ، و تعلو و تكتم الانفاس ، انفاس شرفات مستوحشة ، في زمن الخراب .

(خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ ....) و في بيان مرآتي و انعكاسي او محاكاتي ، و بتدوير للوحة من وجه اخر ، الاشجار خالية ، ليس هناك سوى قبح يتوجّس ثمار الهزيمة) في اسلوب الابراز و التوضيح و الامانة الكاملة ببوح عال و مجازية و شعرية فذة تتكامل الصورة.

و من ثم بوجه ثالث للوحة و ببوح عال يقول او يرسم (يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء ...) ، حتى   تصل اللغة الى مقطع مرسوم بدقة عالية (تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق) ، في بيان حدثي ، فعلي يتمتم القطار ، نحو الغروب مجازية عالية الا انها بوحية ، يحثّ عجلات القلق.

انك ترى بوضوح حضور الالفاظ الظرفية وهي مهمة كثيرا في الرسم ، انه ترتيب المكان ، و يمكننا القول و بسهولة ان هذه اللغة مقصودة و ليست انثيالات شعرية بل تقنية عالية يقول كريم عبد الله (للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد) نلاحظ كلمة صرير ، و ابواب ، و مغمضة ، و وراءها و معلوم . كلها مفردات حسية ، ظاهرة جدا لا لبس فيها ، و كلمة و راءها لها وصف مكاني ظرفي بحت . اذن تعلمنا لغة كريم عبد الله ان اللغة الراسمة لغة تعتمد الحسيات و تعتمد الظرفيات وانها لغة التقنيات العالية ، انها مدرسة تعلّمنا نموذجا لفن كلامي فذ .و في مقطع يشهد لما قلنا و يوضّحه اكثر يقول كريم عبد الله (أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد)

و يستمر الرسم حيث يقول (الآتيَ أوماً بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ ...

) ، المقطع يعجّ بالافعال المضارعة و يعجّ بالترتيبات المكانية و الزمانية و يعجّ بالحسيّات ، انّه رسم مقصود و فذّ و تلوين للفكر . لغة راسمة تأسر الفكر و ترتّب المعاني كأنّها اشياء و ليست مقاصد معنوية.

الى ان تأتي المقاطع الاخيرة و على نفس الوتيرة و الرسم و الترتيب

)هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان/....

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم(........

و نلاحظ جيدا التجسيد الحسيّ القوي في عبارة (رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان ..../)

ان كريم عبد الله بلغ هنا غايات مهمّة جدا في اللغة الراسمة و قدّم نموذجا فذا يفتخر به حقّا في هذه اللغة . و كما قلنا هناك جوانب جمالية عالية و كبيرة في النصّ يطول الحديث عنها الا أنّا و كأسلوب نتبعه نركّز دوما على مظهر من مظاهر الابداع لأجل فهمه و فهم اللغة التي كُتِب بها و لقد كان نصّ (شرفات شاحبة من طين) مناسبة جمالية متفرّدة للغة الراسمة ، و نموذجا خصبا لهذا المظهر الابداعي.

النص

)شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين(

كريم عبد الله

فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ..../كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب .../ خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ...............

يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء .../ تقزُّ الأجاجَ حولَ رقّاصٍ أعرج ...../ تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق/.................

مسّحتْ غمامةٌ نبضَ الجوعِ تستسقي غاباتَ الظمأ .../ للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد................... /.......

الآتيَ أومأَ بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ...

هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان/....

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم........

عادل قاسم و قصيدة النثر السردية.

(اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده .) أ غ الموسوي.

نحن حينما نذكر عادل قاسم فانا نعني به ذلك الشاعر الواسع التجربة و الشاسع الابداع . الذي تترامى تجربته عمقا في الادب و الفن من حيث عمق النص و شكله و من حيث عمق الفكر و بنائه . و حينما نذكر قصيدة النثر فانا نعني بذلك الشعر النثري المكتوبة بالصيغة العالمية التي خرجت من اسقاطات و نداءات الموسيقى العربية ، تلك القصيدة او ذلك الشعر الذي يكتب بالنثر العادي الخالي من كل تفنن شكلي او بصري ، و المعتمد بشكل كلي في شعريته على جوهر اللغة و الاسلوب و الافكار .

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج

الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ) (Babara Hening) ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم و الذي طوّع لأجل محاكاة الوعي . ذلك الوعي الذي يتقابل فيه القارئ و الكاتب سطرا سطرا و فقرة فقرة ، حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا . و يقول زيمرمان) (Zimmerman) اذاكنت متضايقا من التشطير فان ما تحتاجه قصيدة النثر ، ان الأساطير و الحكايات قد تكون شعرا نثريا . النثر هو اللغة العادية التي يتكلم بها الناس و يكتبون بها ، انها لا تتعامل مع التشطير كوحدة مكونة و لا تعتمد التكرار و لا الوزن و الموسيقى الشكلية . قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير ، متكونة من جمل و فقرات و قد تكون قصيدة النثر فقرة واحدة او فقرات . و موسيقى الافكار و داخل النص العميق هو الذي يصنع الايقاع . و لا بدّ من ايقاع الافكار و العمق و لا بد من ان تكون مضغوطة الافكار و مكثفة و الا فانها فستكون نثرا و ليس قصيدة نثر). و في الويكيبيديا) (Wikipaedia) ان قصيدة النثر تبدو كالنثر لكنها تقرأ كالشعر ، ليس فيها نظم لكن فيها تشظي و تكثيف و صور و استعارة ، قصيدة النثر هي هجين بين الشعر و النثر) . و تقول مليسا دونوفان) (Melissa Donovan) النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) . و التعريف الأخير الذي صرحت به مليسا دونوفان هو الذي تعمل به المجلات و مركز الجوائز و التجنيسات الادبية بخصوص قصيدة النثر ، حتى أن مجلة متخصصة بقصيدة النثر تقول (لا بدّ لقصيدة النثر ان تكتب بالجمل و الفقرات و اننا نعتذر عن ننشر ما يكتب بالتشطير و ان لم يكن موزونا ، لاننا لا نعد ذلك قصيدة نثر. (

هذه التعاريف هي ما استقر عليه تعريف و مفهوم قصيدة النثر في السنوات الاخير و كثير منها قد نشر و كتب في السنتين الاخيرتين . وهذا ما نؤكد عليه دوما و ننعى على القصيدة العربية

تأخرها في هذا المجال ، الا انّ مجموعة تجديد الأدبية التي تبنت كتابة قصيدة النثر بالجمل و الفقرات من دون تشطير و كتابة قصيدة النثر الأفقية قد خطت خطوات كبيرة نحو هذه الصيغ النموذجية . و نحن نقول دوما انّ للشاعر ان يكتب ما يريد و بأي شكل و من دون قيود او تصنيفات ، و له الحرية الكاملة في اظهار نصه كيف يشاء ، و انه غير مطالب باتباع شكل او نموذج معين ، فالشعر و كما يقول ونتر (W J Winter) (هو التعامل الرقيق مع اللغة) ، فكل تعامل رقيق و جمالي مع اللغة بقصد الشعر فهو جميل و انساني . لكن حينما يكون الحديث عن شكل معين و تبني شكل معين ، فانه لا بد من الواقعية و الموضوعية ، و ما هو واقعي و منطقي و حقيقي ان قصيدة النثر شعر يكتب بالكلام العادي و بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا تفنن بصري ، و غير ذلك لا يصح ان يسمى قصيدة نثر ، نعم هو شعر نثري و شعر نثر حرّ لكنه ليس قصيدة نثر.

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام 2005 كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس). transgeneric narratlology))و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) ، و ادّعوا ان هذه العوامل الثلاث متوفرة و متحققة في كل عمل ادبي سواء كان شعر غانيا او قصة او دراما ، لذلك بدأوا يناقشون في واقعية هذا التقسيم و واقعيته ، وهم يقولون انهم لا يريدون

ان يحولوا جميع الأدب الى سرد ، الا ان نتائج نظريته تنتهي الى هذا الأمر . و في الحقيقة و من خلال تبعي الدقيق الى جوهر قضية الأدب و الظاهرة الأدبية ، ان الكتاب الأدبية في جوهرها لا تخلو من سرد ، و كما يقول بيتر هون (التتابعية تظهر في السرد القصصي من خلال شخصيات في احداث و مثله ايضا يظهر في الشعر في تتابع التطورات التي تحصل لمكوناته الشعرية) . و لقد بينا في مقالات سابقة و خصوصا في حديثنا عن البوليفونية و عن التأريخ النصي انّ في القصيدة وحدات و كيانات رمزية و استعارية يمكن ان تتخذ شكل شخصيات لها صوت و ارادة و رؤية فيتحقق تعدد الاصوات ، و يمكن ان تتطور مع زمن النص تظهر و كأنها تمر بتتابع حدثي فيتحقق تأريخ نصي لها ، و القصيدة المستقبلية التي تتحرك فيه كيانات النص و وحداته التكوينية الشعرية خير مثال .

من هنا و من كل ما تقدم و من كل ما سياتي به الزمن من تنظيرات و اتجاهات ادبية فانني أرى ان مستقبل الأدب هو قصيدة النثر السردية أو بعبارة ابسط هو (الشعر السردي) بمفهومه المعاصر اي الشعر الذي يكتب باللغة العادي . فاضافة الى توفيره خاصية الزخم الشعوري المحمول باللغة العادية و التي هي من ميزات ادب مابعد الحداثة ، فانه يوفر العذوبة و الجماهيرية ، و يمثل الجمالية الصعبة التي لا يتقنها الا القليلون ، لذلك فانك تجد من لا يمتلك تجربة لا يصمد ، و الحجج كثيرة و الشكوك تطرح لكن حقيقة الامر و الذي صار معلوما هو صعوبة و احترافية كتاب شعر بصيغة نثر عادي بالجمل و الفقرات ، لكن مجموعة تجديد قد اثبتت و بما لا نقاش فيه ان الشعر الجميل و العالي المستوى يمكن ان يكتب بلغة عادية و بالجمل و الفقرات ، و من هؤلاء الشعراء الذين برعوا في كتابة قصيدة النثر السردية الأفقية هو الشاعر عادل قاسم . و لا بدّ من الاشارة ان الشاعر العراقي عادل قاسم متمكن في الشعر العمودي الموزون و مبدع في شعر التفعيلة و كاتب فذ للقصيدة الحرة ، و لكنه ابدع و تعمق في اسلوبيات قصيدة النثر السردية الافقية ، و صار بحق أحد اركان هذا الشكل ابداعا و تنظيرا و تمهيدا و ترسيخا.

ان اشتمال قصيدة النثر السردية على عاملي العذوبة و الزخم الشعوري هو الحقيقة الكبرى التي تجعل من هذا الشكل مبهرا و قريبا و واضحا و مفهوما . و لا ريب ان العذوبة هي نتاج نثرية قصيدة النثر ، و الزخم الشعوري هو نتاج شعرية قصيدة النثر ، و بالعذوبة و الزخم الشعورية يتحقق التكامل النثروشعرية ، حيث يتجلى الشعر الكامل في النثر الكامل ، و ببساطة اذا لم تشتمل القصيدة الافقية على عذوبة و سلاسة و على زخم و تكثيف شعوري فانه لا تحقق غاياتها . لقد استطاع عادل قاسم ان يحقق قصيدة نثر عذبة و سلسة و مكثفة و بزخم شعوري و توصيل مشاعري قوي ، مما جعل قصيدته محققة للتكامل النثروشعري الذي هو الشرط الجوهري لقصيدة النثر . اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده.

و لحقيقة ان العذوبة و السلالة و الزخم الشعوري و المشاعرية امور – و ان كان لها حضور و تمظهر في النص – الا انها في جانب كبير من ادراكها تعتمد على المتلقي ، اي ان فيها شيئا من الانطباعية و الذوقية التي تباين فيها الافكار و الاراء و يكون للفردية مدخلية فيها ، و لذلك و لأجل تجاوز هذه الفردية و الانطباعية لا بدّ من تبين الخصائص النصيّة الموضوعية الباعثة و المسببة لتلك الادراكات . و لقد بينا في مقالات سابقة ان التاثر النفسي بالنص و مظاهر الانبهار و الدهشة و الاعجاب انما هي امور نفسية فسلجية تحدث بسبب عوامل و وسائط نصيّة و بشكل منضبط و محدد و هي ليست امورا خاضعة بالكلية الى تكوينية الفرد و مزاجه و معارفه ، بل انها تنتج عن حقائق ظاهرية وهذا ما نسميه (فيزياء الجمال) وهو تفسير فيزيائي و موضوعي للانطباعية و الذوقية .

ان العذوبة و الزخم الشعوري الذي يدركه المتلقي انما تحصل بسبب عوامل نصية خارجية ، و عادة ما تكون معقدة و متعددة الجوانب الا ان هناك دوما عامل تأثيرية رئيسيا في احداث تلك الانفعالات النفسية . فالعذوبة تحصل بسبب عوامل نصية اهمها وضوح البناء الكلامي و تواصله و قربه ، و الزخم الشعوري يدرك من خلال الطاقات الشعورية لمكونات النص من مفردات و تعابير و من خلال تجربة الشاعر العميقة في اللغة و شعوره بها . فهنا لدينا خمسة مظاهر نصية خارجية تحقق التكامل النثروشعري باجتماع العذوبة و الزخم الشعوري هي كما يلي:

أ- عوامل العذوبة النصية

1- البناء الجملي المتواصل.

2- وضوح الافكار.

3- الرمزية القريبة.

ب- عوامل الزخم الشعوري

1- الطاقات الشعورية للغة.

2- الشعور العميق باللغة

سنبحث هذه العوامل و مظاهرها في شعر عادل قاسم و نتبين مديات و تجليات هذه العوامل و تحقيقها التكامل الشعري . هنا لدينا أربع قصائد نثر سردية شديدة العذوبة و عظيمة الطاقة التعبيرية و الزخم الشعوري ، بعضها يصل حد التجريدية ؛ سنتناول تجليات عوامل العذوبة و الزخم الشعوري فيها في الاسطر التالية-:

الزهور البرّيّة

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكارها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ الممتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبِ في هذا الفضاء الفسيح.

الطائرُ الأخضر

عادل قاسم

كلما حَطَّ على كَتِفي الأَيمن طائرٌ أَخضر، يَسْرقُني من يَقْظَتي. وأُسافِرُ برِفقتهِ الى حيث يشاء . لمْ أَسْأَلهُ الى أين؟ أو أَستَفِزّهُ بأسئلةٍ غَبيّةٍ كلما هَدَّمَ جِداراً أو ثقب زَوْرَقاً، لأنَّ إيماني قاطِع بِحِكْمته، كانَ رفيقاً طيّباً وهادياً لِسُبل ليسَ بمقدورِ ايّ إنسانٍ من الإيلاجِ لمدِنِها الساحرةَ البيضاءَ التي تُحُلّقُ في رُباها الملائكة المتَرنّمينَ ببهاءٍ ، بعِذوبة بُحيراتِها وشلالاتِها اللُجينيةً ذاتَ الجَدائل المذَهَبةً، ولا بأَبنائِها الهُلاميينَ الذينَ يُسافرونَ لقمَمِ جبالِها القرمزية ويعودون بسرعةِ البَرق

. كانَ يَقِصّ عليّ أَبي حكايته المدهشةً، مُسَجّى حَيثُ قُبلتهِ المضيئةً ، وهو يَغْمِضُ عينيهِ الضاحكتينِ، حينها راوَدني شعورٌ عَجيبٌ بأنَّ أبي أَخْذَ يَهْجُر. !..لكن رَسّخَ يَقيني بِحكايتهِ ، الطائرُ الأخضرُ، إِذ حَطَّ على كَتْفيَ الأَيمن لِنُعيدَ رِحْلَتنا من جَديد.

الفَزَع

عادل قاسم

ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى وأنا أرى جَمهرَةً من الرّعاعِ مُدَجَّجينَ بسيوفهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشية بطْشِهم. تذكرتُ أنّني لم أصْطَحِبْ أولادي ولا زوجتي. حين قرّرتُ العودةَ رأيتُ شَيخا مُسنًّا يَضحكُ بِدَهْشةٍ من سَذاجتي ، إذ لم يكنْ ثمَّةَ بابٌ ولا نوافذ سوى طوابير مِنَ العُراةِ تحومُ فوقَ رؤوسهِم الغَرانيقُ الملوّنة، حيثُ الكَتَبة بجلابيبِهم البيضاءَ وثمَّةَ سماواتٌ لازورديَّةٌ وموسيقى ساحرةٌ ربَّما قُدّاس الموتى *وجَلبةٌ شَبيهةٌ بأصواتِ الرّعاعِ يخالِطُها دويُّ المدافعِ وأنا الذي أضعت الطّريقَ بينَ الحُمّى والفَزَع.

البناء الجملي المتواصل.

في قصيدة (زهور برية) المتكونة من خمسة أسطر ، يبهرنا عادل قاسم بقصيدة كاملة ليس فيها الا نقطة واحدة ، يستمر نفس القراءة من اولها الى آخرها دون توقف ، بسرد و وصف متسلسل و متواصل ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي و الوضوح . و هكذا تقريبا في قصيدة (الطائر الأخضر) المتكونة من ثمانية أسطر ، فانك لا تجد الا نقطتين ، قصيدة تتكون من وحدتين كلاميتين ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي . و أيضا في قصيدة الفزع فانه رغم تكوّن القصيدة من عدة جمل الا انها بفقرة واحدة و بيان واحدو لحظة سردية واحدة دون انقطاع بنفس مستمر لا ينتهي الا عند نهاية النص .

انّ هذه الصفة النثرية ، اضافة الى تحقيقها البناء الجملي المتواصل و التكامل النثري ، حيث ان التواصل الكلامي هو من أهم مميزات النثر كشكل كتابي ، فانها تعكس تجربة عميقة في الكلام الفني و الكتابة السردية.

وضوح الأفكار

ما نقصده بالضبط و وضح الفكرة ليس وضوح الرسالة و الخطاب ، و انما نقصد ان البناء النصي واضح البيان و مفهوم و متشكل و متجل ، بمعنى ان الافكار التي تحملها العبارات واضحة بحيث تتشكل في ذهن القارئ صور واضحة و ان كانت رمزية و ايحائية و استعارية ؛ الا انها واضحة و مفهومة غير منغلقة و لا متعالية و لا متشظية . و هذه الامور و كما واضح مما تعاني منه القصيدة المشطرة الصورية (اللاسردية) مما يجعلها تتسم بالجفاف و الجفاء ، بينما

القصيدة السردية بسلاستها و وضوحها تحقق العذوبة و تنفذ الى النفس . و لا نحتاج الى كثير كلام في بيان الوضوح و الجلاء في الصور و تماسكها و ترابطها في القصائد الثلاث المتقدمة ، حتى انّ تلك القصائد لجلاء صورها و خيالها تنقل القارئ الى عالمها ، و لقد أشرنا مرارا ان نقل القارئ للعيش في النص هو من أهم انجازات القصيدة السردية و هي من عوامل عذوبتها و نفوذها في النفس.

الرمزية القريبة

بالبناء الجملي المتواصل و وضوح الافكار و سلاسة البيان ، تتحقق ألفة و قرب بين النص و المتلقي ، و هنا يستطيع الشاعر ان يحمّل عباراته طاقات رمزية هائلة دون ان تضر بعذوبة و ألفة النص ، انّ هذه الحرية في التعبير و تلك السعة في القصيدة السردية لا يمكن ان تتوفر في غيرها من اشكال الشعر ، فان اي محاولة رمزية في غيرها يحقق اغترابا و تجافيا و تعاليا نصيا ، و يسبب في جفاف و جفاء النص ، بينما في القصيدة السردية مهما حملت من طاقات رمزية فانها تبقى قريبة . انّ من الواضح جدا ان القصيدة السردية (المابعد حداثية) تبقى على قربها و عذوبتها و ان حُمّلت بطاقات رمزية كبيرة ، بينما القصيدة الحداثية تفقد ألفتها و قربها بتحميل رمزي أصغر بكثير من ذلك ، و هذه الطاقة و السعة هي ما يمكن ان نسميه (حرية التعبير) التي توفرها القصيدة السردية للشاعر . بل يمكننا القول انّ الاتجاه نحو الرمزية احيانا مع السرد التعبيري يكسب القصيدة لمعانا و توهجا و سحرا لا يتوفر في القصيدة الحداثية . ان هذه الصفة التي يصبح فيها الايحاء و الرمز من عوامل الألفة و القرب بدل الجفاء و الاغتراب هو من غرائب و عجائب القصيدة السردية و التي يدركها الجميع كظاهرة لكن لا يعرف

حقيقتها الا من يمارسها بعمق . و خير مثال هذه القصائد الثلاث فانها واضحة الرمزية بل و عالية في رمزيتها و ايحائيتها الا انها قريبة و مألوفة و عذبة.

الطاقات الشعورية للغة

من مميزات كتابات عادل قاسم انه يتعامل مع الكلمات كالالوان ، لذلك فهو يستخدمها ببعد التأثيري الجمالي قبل بعدها المعنوي التوصيلي ، و لذلك ايضا تجد عباراته و مفرداته محملة بطاقات شعورية و مشاعرية استثنائية . نجد هذا الزخم الشعوري الذي يصل المتلقي قبل المعاني في مقاطع النصوص و منها ممثلا:

))حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ، يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ. ((

نحن هنا لا نتحدث عن شعرية الصورة و الخيال الجميل و الابهار التصويري ، و انما نتحدث بالضبط عن الزخم الشعوري الذي حملت به المفردات ، و الذي يعني بالضبط ان الشعور الموصل بتلك العبارات و المفردات يكون اكثر جلاء من الوصف و الحكي و يكون غير مستطاع الا بما قد كتب . وهذا الاسلوب وهو من التجريدية في الكتابة هو المسؤول الاساس عن الموسيقى الفكرية في النص النثري ، و مع خفوت التجريدية في النص فانه يكون ضعيفا في موسيقاه الداخلية . فنجد هنا (غفوة و ضحكة و رشاقة و نحول و استفاقة و لمعان و اشراقة ،) و اضافة الى حركة النص و مفرداته فانها ايضا تتناغم و تخلق مزاجا تعبيريا لدى القارئ و تنقله الى عالم شعوري بسبب التناغم و التجانس و الموسيقى المصنوعة بالافكار و المعاني و ليس بالاصوات و العوامل البصرية . هنا بالضبط تكمن فنية الشعر النثري ، انها تتلخص في كيفية اطرابك و أسرك القارئ بالمعاني و الافكار من دون موسيقى شكلية و لا تفنن بصري

كتابي . فينما تأشر القصيدة الموزونة او النثرية الحرّة القارئ من خلال الموسيقى الشكلية سمعية كانت او بصرية فان قصيدة النثر النموذجية السردية فانها تأسر القارئ بموسيقى الافكار و المعاني.

الشعور العميق باللغة

نقصد بالشعور العميق باللغة هو ما نشير اليه دوما بالاحساس الشعوري بالمعاني وهو القاعدة و المقدمة للكتابة التجريدية ، بحيث تكون الكلمات ليست دوالا و لا وسائط معنوية توصيلية فقط بل تكون كيانات شعورية لها تاريخ جنالي و زخم شعوري يدركه الشاعر و يوظفه . ان هذا الفهم و هذا الادراك سواء من الكاتب او القارئ او الناقد يعني بالضبط هزّة بل و اسقاطا لفكرة ارتكاز الوظيفة الادبية و جمالياتها على الدال و المدلول ، بل التجربة الحقيقية ليس في توصيل الرسالة عن طريق المعاني بل توصيلها عن طريق الشعور ، و عادل قاسم من امهر من يدركون الثقل المشاعري و الجمالي للمفردات ، و القدرة التأثيرية لها . فخذ مثلا عبارته:

))ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى ، وأنا أرى جَمهرَة من الرّعاعِ مُدَجَّجينَ بسيوفهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم((.

ان الشاعر هنا يتحدث بشكل صادق و أمين عن مأساة ، لكنها لم يرتض الا ان يحملها أقصى ما يمكن من زخم شعوري ، بتطعيم كلمات و مفردات مؤثرة فعلا في خلق الزخم الشعوري ،

فلدينا (ليلة شتائية) و لدينا (مدججين بالسيوف) و لدينا (بيوت الطين) و لدينا (كهوف النائية) و لدينا (كهولتي) هذه العناصر التخيلية و الخيالية ، لو رفعناها للنص لما اختلفت رسالة النص و لا جوهره الخطابي التوصلي ، الا ان الزخم الشعور و الطاقات التعبيري ستهبط و سيتغير النص كليا و يصبح نصا آخر ، هذا التطعيم و هذا البعد الشعوري ثنائي في تحققه من جهة التجربة العميقة للشاعر و ادراكه العميق بالكلمات و اللغة و الوعي الانساني بها ، و من جهة آخرى ما توفره السردية من حرية و مساحة لتوجيه المعاني و الطاقات الشعورية.

البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله

قصيدة النثر هي شعر بشكل نثر ، اي ان الشكل شكل نثر و منه ينبثق الشعر . وهذا الفهم هو جوهر قضية قصيدة النثر ، و ليس ما يعتقد من تحرر الشعر من الوزن و القافية ، ان طموح

كاتب قصيدة النثر هو أن يكتب شعراً لكن بشكل نثر وهنا تظهر القدرة الابداعية و تتجلى التجربة .

لقد ساد مفهوم خاطئ انّ قصيدة النثر تحتاج الى تعبيرية بصرية من خلال التشطير او التوزيع او الفراغات ، حتى انيّ يوما ارسلت قصيدة افقية بشكل مقطوعة نثرية الى مجلة فعمدوا الى تشطيرها و جعلها بشكل عمود ، وهذا ناتج من الوعي المكتسب الطاغي بانّ الشعر لا بدّ ان يختلف عن النثر بالشكل ، و بعد التخلي عن الوزن و القافية لم يبق الا التوزيع البصري على الورقة و الايقاعية البصرية ، لكن كاتب قصيدة النثر ، الساعي نحو النثروشعرية ، اي الشعر الكامل في النثر الكامل ، يجاهد و يكافح في أن يعطي صورة حقيقية لقصيدة النثر ، و انّها تكتب بشكل نثر و باسلوب النثر و بتقنيات النثر ، لكن منها ينبثق الشعر.

و هذا التوجه عالمي ايضا فانهم لا يطلقون اسم قصيدة نثر على كل شعر نثري ، بل هي مختصة بالمقطوعة النثرية ذات البناء الجملي المتواصل .

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل و قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)المنشورة في مجلة تجديد الادبية من تجليات هذا الاسلوب . انّ ما يطوّر الأدب ليس الموضوعات لانّها عامة و ملك الجميع ، و انّما يطوّر الأدب هو الاسلوب ، لانّه فردي و خاص و ملكا لصاحبه . و من المفيد ايراد النص اولا.

التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها

ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ

مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى , المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان , التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها , المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ.

العنوان (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها) و هو مقطوعة متواصلة البناء ، وهذه فردية اذ عادة ما يكون العنوان مختزلا بكلمة او كلمتين ، لكن كريم عبد الله عادة ما تكون عناوينه جمل متواصل البناء .

ثمّ يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

)ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى(

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية.

ثمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

)المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان(

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء.

)التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها(

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

ثمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا.

)المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ(.

لقد ركزنا هنا على اسلوب البناء الجملي المتواصل ، مع انّ النص ثري و متعدد الجهات الابداعية ، لكن اسلوبنا الثيمي في تناول الظاهرة الأدبية و دون التشظي و المسح الكلي للنصوص هو الطريقة المثلي التي تخدم المقالة النص و الادب عموما . و لا ريب ان تلك الوحدات الكتابية التي اشرنا اليها هي اكبر من الجمل و هي جمل متداخلة ، الا انها متداخلة بطريقة متوحدة ، فهي تقع بين الفقرة و الجملة و هذا وضع كتابي متفرد . انّ تحقيق نص بحجم صفحة و اكثر باربع مقاطع ذات بناء تركيبي متواصل بلا توقف ، هو تجل واضح و ظاهر للبناء الجملي المتواصل ، بل انّ الشكل النثري هنا يتحلى باقوى صوره ، و منه ينبثق الشعر . انّ هذا الشكل من الكتابة يحقق قصيدة نثر متطورة و بنفس جديد.

طبقات النثروشعرية عند صدام غازي

غالبا من نستخدم في تناولاتنا النقدية كلمة اشكال او اساليب او صور ، لكن هنا في هذه المقالة استخدمنا طبقات لغرض بياني سيتضح بجلاء.

ان النثروشعرية و ان كانت مصطلحا ابتدعناه ابتداعا من دون سابق مرجعية لا عربيا و لا عالميا ، الا انه في الواقع هو غاية كل كاتب قصيدة نثر ، و لقد اشار رواد كتاب قصيدة النثر العالميين بحلم كتابة شعر بصورة نثر و كان ذلك همهم الاكبر.

النثروشعرية تعني و ببساطة كتابة الشعر بصورة نثر . اي ان ماتراه على الورقة هو نثر ، و التوزيع المكاني للجمل و الفقرات هو بشكل النثر . حيث الفارزة و النقطة و السرد و تكسير الموسيقى و الابتعاد عن كل التوظيفات الشعرية الشكلية . وهذا هو التجلي الاكمل للنثر ، لكن من خلال المعاني و الترميزات يتحقق الشعر.

ان رسالة مؤسسة تجديد هو ترسيخ مفهوم قصيدة النثر المكتوبة النثروشعرية الكاملة حيث الشعر الكامل ينبثق من النثر الكامل.

صدام غازي من الكتاب المميزين لقصيد ة النثر الافقية و بالنثروشعرية الكاملة ، و كل متابع و قارئ له يدرك ذلك تماما ، بل لو انّا اردنا ان نعطي مثالا نموذجيا للنثروشعرية فان قصائد صدام غازي ستكون في مقدمتها.

هنا سنتناول الاشكال الفنية و الصور الموضوعية للنثروشعرية ، و مميزاتها و اختلافاتها التي تجعل منها مستويات مختلفة و طبقات كتابية و تأليفية مختلفة . و من الواضح انا نتحدث عن اسلوب كتابة و ليس عن عالم دلالات و لا عالم الروح و لا الذات و الفكر الكوني ، و انما نتحدث عن اسلوب بلاغي شكلي.

سنورد هنا نماذج من شعر صدام غازي و نتبين الاختلافات الاسلوبية في طريقة تجلي و تكوين النثروشعرية اي كيفية انبثاق الشعر من النثر.

في قصيدة (خدعة أم ...) يقول الشاعر

))لم تكن تلك عينه , حين نظر أول مرة . أتى يصهل كالخيل , فرس جامح له ضياء يشبه القمر . لم ينكسر شيء سوى نظرة عينه , وبلا استفسار جمع شظايا نظرة عينيه المتساقطة ومضى . لم تثبت بوصلته بعدها , كأنما أصيبت بوصلته بالتمغنط . أستنتاج هو كل ما في الأمر . الحتمية مفقودة . أشعل شمعة في الظلام كي ترى , فديوجين لم ير في النهار شيئا , حين أوقد الشمعة , و حين رفض ظل الأسكندر , لم تستح الشمس وتتركه رأفة به .

كل ما أنت به وحولك مجرد ميتافيزيقا أنت البطل فيها . لا يوجد عدو فلا تشهر مسدسك الكولت , واغمده أفضل , فالصراخ في الفراغ لا يولد من رحمه سوى طفل الصدى ولو صرخت الف عام . فأنا لست في عيد الهالووين عندما عرضت علي الخدعة أم الحلوى ، فأرتديت رأس اليقطين ولم أعلم((.

لقد عمد الشاعر الى اساليب متعددة لكسر الشعرية الشكلية و لكي يتجلى النثر و يبرز نقيا و كاملا على الورقة .

اول تلك الاساليب وهو الشرط الذي من دونه لن تكون هناك نثروشعرية اصلا هو استخدام الجمل و الفقرات ، و استخدام الفارزة و النقطة ، بدل الكتابة الحرة ، و لقد بينا مرارا ان االمفهوم العالمي المعاصر لقصيدة النثر كصنف شعري و كشكل ادبي استقر على ان تكون مقطوعة مكتوبة بشكل جمل و فقرات و بالفارزة و النقطة ، و ان غير ذلك لا يعد قصيدة نثر ، و انْ كان شعريا نثريا ، و الشعر النثري اي غير الموزون الذي لا يحقق شروط قصيدة النثر يسمى (القصيدة الحرة او الشعر الحر).

الاسلوب الثاني هو (البناء الجملي المتواصل) اي الكتابة النثرية السلسة المتواصلة كما تكتب القصة ، من دون فراغات و لا سكتات و لا توقفات ، كما نجده متجاليا عند انور غني و عادل قاسم ، وهو ايضا من شروط النثرية وقد تحدثنا عنه مستفيضا في مناسبة سابقة .

الاسلوب الثالث هو السردية الشديدة التي تحوم حول القص لكن بـ (السردية التعبيرية) تنقل تلك السردية من مجال القص الى مجال الشعر .

الاسلوب الرابع طبيعة الافكار ، و صدام غازي غالبا ما يختار افكار كونية لكنها منطلقة من الجو الخاص وهذه هي (التعبيرية) اي تقديم رؤية ذاتية للكون ، و هذا الاسلوب حاضر و جلي في كتابات صدام غازي و ليس في هذا النص فقط.

الاسلوب الخامس هو تعمد كسر الشعر شكليا ، مع ابقاء الروح و البعد الخلفي شعريا ، وهو ما يسمى عالميا (الشعر ضد الشعر) وهو استخدام الفاظ غير شعرية في الشعر و افكار غير شعرية في الشعر و عبارات غير شعرية فيه ، وهو من الكتابات الصعبة و انا اعتبرها من المستويات العالية للنثروشعرية و نجد هذا الاسلوب ايضا عند فريد غانم و كريم عبد الله . فانا نلاحظ و كل متتبع لصدام غازي يلاحظ انه يستخدم الفاظ غير شعرية ، فمثلا هنا يستخدم (بوصلة ، استنتاج ، ديوجين ، التمغنط ، ميتافيزيقيا ، مسدسك الكولت ، عيد الهولووين ، خدعة ام حلوى)

من الواضح ان الاسلوب الاول اي اسلوب (الجمل و الفقرات و الفارزة و النقطة) و الثاني وهو (البناء الجملي المتواصل) هما من شروط النثروشعرية و قصيدة النثر ، فمن دونهما لن يكون هناك نثروشعرية و لن يكون هتاك قصيدة نثر . وهذه هي الطبقة الاولى للنثروشعرية . و باقي الاساليب التي اشرنا اليها هي طبقات اخرى تكمليلة و متى اجتمعت تحقق النثر الكامل الذي ينبثق منه الشعر الكامل.

ان قصيدة النثر و بالاساليب التي ذكرناها هي الان المفهوم التصنيفي الادبي عالميا ، و هي المستقبل للكتابة الادبية كما ارى لذلك فانا ارى ان الكتابة بالقصيدة الحرة على انها قصيدة نثر لا يتوافق مع الواقع . و هنا طرحنا نموذجا للنثورشعرية و اساليبها و يمكن تتبع تلك

الاساليب في كتابات صدام غازي السردية الافقية و كتابات باقي شعراء تجديد في قصائدهم السردية الافقية.

الابهار العميق في قصيدة مماس للشاعر حسن المهدي

ربما لا نحتاج الى كثير من القول لبيان اهمية التقاط اللحظة الشعرية العميقة و التي لا تقل اهمية عن الاسلوب الشعري الجميل . و كنا في مناسبات عديدة قد بينا ان (العامل التعبيري) في الادب و الذي نقصد به عامل الابهار و الادهاش العميق المعتمد على الفكرة و المعنى العميق لا يقل اهمية عن (المعادل التعبيري) الجمالي و الذي تطرح فيه تلك الفكرة و يعبر عنها به على الورقة . ان ثنائية البناء في النص حقيقة لا يمكن انكارها ، كما ان ثنائية البعد الجمالي فيه ايضا حقيقة يجب التسليم بها . فمن الواضح ان الفكرة الجميلة اذا لم تصاغ بصورة جميلة فانها تهبط و تكون مجرد موهبة و قدرة كتابية مخزونة غير واضحة ، و هكذا العكس فانه مهما بلغ

النص من توظيفات و اساليب صورية و تصويرية فانه يبقى خاويا و جافا و لا يلامس الروح ان لم يرتكز على فكرة جمالية عميقة . وهذا ما يثبت اهمية العامل التعبيري العميق بقدر اهمية المعادل التعبيري الصوري.

في قصيدة (مماس) و باسلوب السرد التعبيري و النثروشعرية بالشعر الكامل المتجلي في النثر الكامل يقدم حسن المهدي قطعة ادبية جميلة و بنكهة و روح عالمية.

))المماس

حسن المهدي

هل جربت مرة ان تمّد ذراعيك باستدارة عجلةٍ يكونُ جذعك مُمَاسَها ؟ جّرب وستجد نفسك اشبه بالة جَلوْ في حفل اوركسترا ، ما ان يلامس قوسكَ وتَرَكْ ستبدأُ تدور كمِغْزَل وتنَدَلق عيناك في كوَّة بحجم السماء لتتكسر خطوط المسافات كورق صيني ملون قُدَّ بشفرة –حجمه سيكون بمتسع الرؤيا لديك – فتتشابك الخطوط شبكة عنكبوتية تتشكل في اللامحدود من اللّحن والذي ستحس تغيّره كلما تغّيرت النوتَةَ الموسيقية في المنعطفات التاريخية وستدرك حينها فقط : لم القسوة فاكهة الجرّاح والمجرم على حد سواء ؟

يا الله ، كم عتيق وشائخ فهرست الكوكب حتى لم يعد مجلد الزمن يطيق اكتظاظ الخطايا ، نزق البرايا وذنوب اطفال الخطيئة السريين ، طوابير المتسولين على ابواب الملوك ، .الاماء والعبيد، الاشراف والعوام والقناطير المقنطرة من ورق النقد الالزامي.

وكم مقرف لون جلده الارجواني الذي يغفو على رائحة الموت في فروة كهل بيضاء مصفرة بدات تنضح قصص الخرافة من عقابيله المجّعَدة وقد غزاها القّمال والذي ايّاك ايّاك : ان تَظُنه حبيبات سِمْسِم غير مقشر..

وفي كل هذا انتَ مرغم ان تستمر بالعزف لانك ما ان تتوقف ستَخِر كشهاب سقط من السماء وتلاشى في ظلمات الارض .. وستعزف، وتظل تعزف حتى وان كنت مغرورق العينين وجعاً او سعادة((.

انّ اهم من يلفت النظر في هذا النص هو تجلي الفكرة بقوة بحيث تطغى على الاسلوب الشكلي ، بمعنى اخر تجلي العامل التعبيري بنفسه من دون الاعتماد على جماليات المعادل التعبيري ، وهذا من اعمق انواع الشعر و من اعلاها مستوى و اقواه نفوذا في النفس.

نجد قوة العامل الجمالي العميق متجليا في اكثر مقاطع النص

فتجد التجلي في عبارة (هل جربت مرة ان تمّد ذراعيك باستدارة عجلةٍ يكونُ جذعك مَمَاسَها ؟ جّرب وستجد نفسك اشبه بالة جَلوْ في حفل اوركسترا ،) انه اعتماد كلي على الفكرة ، بعبارة نثرية خالصة تكسر قواعد الشعر الشكلي من حيث المفردات و الاسنادات و التراكيب و من حيث الفكرة نفسها ، انها ابحار حر و نقي نحو الرؤية و نحو الالم و نحو الحقيقة ، انه ابحار مجرد من كل ما يشوبه من اضافات شكلية تثقله . هذا التجريد و هذه اللغة القوية هي بحق من طراز اللغة التي تكتب بها قصيدة النثر العالمية ، و المطلع على قصيدة النثر العالمية المعاصرة سيدرك ذلك بيسر.

ثم يقول (ما ان يلامس قوسكَ وتَرَكْ ستبدأُ تدور كمِغْزَل وتنَدَلق عيناك في كوَّة بحجم السماء لتتكسر خطوط المسافات كورق صيني ملون قُدَّ بشفرة –حجمه سيكون بمتسع الرؤيا لديك – فتتشابك الخطوط شبكة عنكبوتية تتشكل في اللامحدود من اللّحن والذي ستحس تغيّره كلما تغّيرت النوتَةَ الموسيقية في المنعطفات التاريخية)

وهنا مقطوعة رغم لاتناغميتها الشكلية الا انها عالية التناغم في العمق . ان قصيدة النثر هي ذلك الكيان الذي يتخلى عن كل تناغم شكلي و و يستبدله بالتاغم العميق ، و هنا حسن المهدي يقدم نموذج لقصيدة النثر الحقيقية بتناغم عميق و البعيدة كل البعد عن الوهم و الشكلانية التي تغرق فيها القصيدة العربية المعاصرة.

ثم يقول الشاعر (وستدرك حينها فقط : لم القسوة فاكهة الجرّاح والمجرم على حد سواء ؟)

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان مدى عمق و كونية هذه الالتقاطة و التي تختصر التجربة الانسانية و تكشف عن سعة تجربة الشاعر الادبية.

و يستمر حسن المهدي بنثروشعريته الفذة ليقدم سلسة من الكتل الجمالية التي تتفرد و تحلق في سماء قصيدة النثر النموذجية.

(يا الله ، كم عتيق وشائخ فهرست الكوكب حتى لم يعد مجلد الزمن يطيق اكتظاظ الخطايا ، نزق البرايا وذنوب اطفال الخطيئة السريين ، طوابير المتسولين على ابواب الملوك، الاماء والعبيد، الاشراف والعوام والقناطير المقنطرة من ورق النقد الالزامي.) فهذا الاسترسال العذب المشحون بالرسالة و هذا الشجن و الحكاية و محادثة الذات تعكس بعدا انسانيا و تعبيريا للشاعر يتجلى بصورة عذبة و سلسة و صادقة .

ثم يقول (وكم مقرف لون جلده الارجواني الذي يغفو على رائحة الموت في فروة كهل بيضاء مصفرة بدات تنضح قصص الخرافة من عقابيله المجّعَدة وقد غزاها القّمال والذي ايّاك ايّاك : ان تَظُنه حبيبات سِمْسِم غير مقشر .. وفي كل هذا انتَ مرغم ان تستمر بالعزف لانك ما ان تتوقف ستَخِر كشهاب سقط من السماء وتلاشى في ظلمات الارض .. وستعزف، وتظل تعزف حتى وان كنت مغرورق العينين وجعاً او سعادة.)(

و يتجه النص في تموج رمزي نحو رمزية تعبيرية تنتهي الى حتميات لا ارادية هي اعتراض على واقع و طلب خلاص و نحت امل و رؤية جديدة . ان الشاعر هو الذي يقدم صورة المأساة و لا ينسى ان يقدم الخلاص ، ان الشعر طلب الخلاص ، و هنا حسن المهدي كان طالبا للخلاص بلغته و رسالته.

التأريخ النصّيّ و الزخم التعبيري عند جواد زيني

بينما تعمد الرمزية المعهودة الى توظيف التأريخ الخارجي للمفردة و الاعتماد على ذلك التأريخ ، فانّ في القصيدة السردية يتحقّق للمفردات تاريخا نصّيا مبتكرا من قبل المؤلف و بفعل النص ، و بفعل هذا التأريخ النص يصبح للمفردات الوصفية في النص ثقلا تعبيريا غير مسبوق محققا لزخم تعبيري لا تمتلكه تلك المفردات خارج النص ، حيث الجمع بين الرمزية و التوصيلية في المفردة الواحدة . بعبارة أخرى بينما المفردات في النص عادة ما تكون توصيلية او رمزية بالاساس ، فانّ المفردات في السرد التعبيري و اللغة المتوهجة تجمع بينهما في وقت واحد ، وهذا من الاساليب الصعبة و المتقدمة للكتابة الشعرية.

التوهّج و اللغة القوية تحتاج الى تموّج تعبيري ، اي انّ النص و تراكيبيه تتموّج بين اللغة التوصيلية و اللغة الرمزية و بفعل هذا التموج تتراكم التواريخ و الزخم النصي للمفردات مما يحقّق التوهّج ، و ينتج عن هذا التموج التعبيري و ما يكون عنه من توهج و نظام رمزي–توصيلي احالات و دلالات غائبة و حاضرة في وقت واحد مقصودة او غر مقصودة واعية او غير واعية ، وهذا ما يحقق نظام غيابي متجلّ في النص يمثل المسكوت عنه فيه الا انه يمكن تتبعه و ادراكه و الشعور به من خلال وحدات النص الحاضرة.

سنتناول هنا تجربة الشاعر جواد زيني في قصائد نثر حقّقت درجات عالية من تجلّي التأريخ النصّي و الزخم الشعوري.

في قصيدة أوّل الهذي المنشورة في مجلة تجديد الادبية(9\5\2016)

نجد الصور الموضوعية للتوهّج بلغة متموجة تصنع تأريخا نصيّا و تنتج زخما تعبيريا للمفردات و ثقلا فكريا و ذهنيا جديدا لها.

)في أوّلِ رحلةِ امتطاء غمامةٍ من هذي شيخوختي المباغتة حدثَ الاصطدام بنورس غِرٍّ أغفل ربط حزام الأمان !...تداخلت عظامي الهشَّةُ وعظام النورس وها أجنحته عندي لكنّه فقد ريشَ ذيلِهِ إلا بعضَ زَغَب . أنا و هو ألآن كيانٌ واحدٌ نحلّقُ باتجاه واحد برؤيتين اثنتين هو مغامري عتمدُ حِسَّه الفطري وأنا أمحّص الخيارات المتاحة لتلك اللحظة الهاربة من بعض يقظة، ليقظة كاملة، مازال صراعنا قائما لاختيار بقعة افضل لهبوط آمن .كيفَ يريدُ هبوطاً امناً منزوعُ الذيل إلا من بعض زغب ؟!.....كانَ الإرتطامُ(.

تتميّز نصوص جواد زيني بالتركيز العالي على الفكرة ، و الدخول الفوري و المباغت في الرسالة و الخطاب الجوهري للنص ، وهذا يمثل شكلا من اشكال الكتابة المعاصرة البعيدة عن التشتيت و التطويل و الترهّل . و هنا يدخل المؤلف في عمق تجربته من دون مقدمات بحيث يفاجئنا الاصطدام و شخوص النص من نورس غرّ و شيخوخة مباغتة ، وهذه كلها اصوات متعددة في

النص و مع عظام المؤلف و عظام الطير و الانا و الهو و اللحظة الهاربة من اليقظة و ارادة الهبوط الامن مع الارتطام ، هذه التقابلات و الكم الكبير من الارادات و الرغبات مع ما يقابلها من واقعيات و حالات ممانعة و ممتنعة ، تخلق نصّا بوليفونيا متعدد الاصوات ، و تخلق تأريخا نصيّا للشخوص الرئيسية في النص وهم (الرحلة ، و انا ، و النورس) و تخلق لغة متموجة تتناوب فيها التوصيلية و الرمزية ، و تخلق لغة قوة متوهّجة تجمع مفرداتها في وقت واحد بين التوصيل و الرمز.

و مع أنّ الرحلة الاولى كشخصية نصية قد تجلّت في النص بشكل محسوس و منطقي ، و بصدق عميق ، فانها أيضا اكتسبت بعدا نصيّا من خلال ذلك البوح ، و في الواقع لو قلنا أنّ ذلك هو غاية الكتابة الجميلة لكان حقّا ، وهو التعبير عن اللحظة الشعورية بأدق و أصدق تعبير و الذي يتجلّى بوضوح و من دون أيّ غموض يتعب القارئ و الذهن ، و الذي اضافة الى كشفه الحالة الانسانية في الكتابة فانّه يخلق مجالا معنويا و تعبيريا جديدا يوسّع طاقات اللغة و مفرداتها التعبيرية.

لقد كان الشاعر واضحا و واسعا في بيان رحلته الأولى بحيث يمكن أن نعدّ هذا البيان للتجربة الاولى التي عاشها المؤلف بيانا تعبيريا يعطي للاشياء معنى آخر مختلفا ، هو أعمق و أوسع من الفهم العادي لها ، و بما يحقّق الصدمة و الابهار ، ليس من خلال المجاز العالي و التشظي التعبيري بل من خلال التأريخ النصّي و الزخم التعبيري للنص ، و يتجّلى ثقل التأريخ الذي صنعه النص و الزخم التعبيري له من خلال تجمّع كتل التجربة و المعاناة في نهاية الارتطام حيث ينتصر صوت التساؤلات و الترددات على صوت التسليم و المماشاة.

انّ التأريخ النصّي الذي يبتدعه خيال المؤلّف و الزخم التعبيري للنصّ الذي يوسّع المدارك باللغة و مفرداتها هو المجال الخصب و الساحة الواسعة التي تنتج لنا أدبنا عذبا و عميقا يجمع بين

الوضوح و السلاسة و بين الابهار و الدهشة ، وهذه هي غايات الادب عموما و الشعر و قصيدة النثر خصوصا.

و في قصيدة اخرى بعنوان (باب السراب) المنشورة في مجلة تجديد في 20\4\2016

نجد ثقل التأريخ النصي و الزخم التعبيري حاضرا ايضا

)بابٌ بِلا صَريرْ، موصَدَةٌ على أُفُقٍ غائمٍ حَيثُ اللّاشمس، يطرقها حالمٌ هاربٌ من جحيم اليقظةِ يراوحُ في كسرةٍ من يابسة على لجّةِ فَراغٍ مُحدقٍ بالطّفْوِ، ليس خلف الباب سوى الغياب....من يفتحُ باباً لطارقٍ لا يجيدُ عبورَ سِياج الوهم ؟(!!

و يحضر هنا أيضا التكثيف و التركيز و سرعة بيان الرسالة و الخطاب و الصدق و الوضوح من دون تشظي و لا تشتيت ، و من خلال التركيز على الحالة الشعورية و وصفها و انبعاثها من العمق و اطلالتها من الذات يحقق النص التعبيرية النموذجية ، و من خلال ما يتحقق لمفردات من زخم تعبيري و ثقل شعوري و قدرات و طاقات عالية في نقل الاحساس الذي يسابق الفهم يتحقق شكل من اشكال التعبيرية التجريدية.

تأريخ الباب في هذا النص يتصاعد باعتبارها شخصية نصيّة و تتكاثر انظمة العلاقات و توصيفاتها فهي بلا صرير و موصدة على أفق غائم حيث اللاشمس ، و يطرقها حالم هارب من جحيم اليقظة ، و ليس خلفها الا الغياب ، و ليس هناك من يفتح الباب .

انّ ما ذكرنا من شعر جواد زيني و غيره مثله يمكن ان نسميه بالشعر التعريفي ، و الذي يحاول ان يعطي للاشياء تعريفا شعوريا جديدا فينما في (اول الهذي) قدم النص تعريفا شعوريا خاصا للرحلة الاولى و الارتطام ، فهنا في (باب السراب) يقدّم تعريفا شعوريا خاصا لباب من وهم و طارق واهم.

و في سردية تعبيرية نموذجية محققة للصورة النموذجية لقصيدة النثر المعاصرة يتجلّى التأريخ النصّي و الزخم التعبيري في قصيدة (ظمأ) المنشورة في مجلة تجديد في 11\3\2016

)أَلجَدْولُ الصَغير اعتادَ عبورَ قطعان الظباء بينَ ضفتّيه ،لم يكُن عميقاً ليثيرَ فيهّن الخوفَ . قاعةُ قريبةٌ من رقابهنَ، لكنَّهُ لا يطربُ لرنينِ أجراسهّن الراقص على عموده الفقري ، يُنصِتُ لنبضاتِ خافقِه حينَ تعبُرُ ظبيةٌ مع القطيع دون أن تبتلَّ ! إحدودبَ ظَهرُ الجدول ومازالَ يبحثُ عنها في سَقْفِه بينَ الغيوم يجمَعُ ريشَها المتهاوي بأحلامِه لوسادةِ نَومه الوثيرةِ . ما أشقى الجدول الظمآن(!

و كالعادة يدخل المؤلف في صلب القضية و الحكاية ، و يبدأ من حيث النهاية ، فالجدول في البداية هو الجدول الضمآن في النهاية ، هو الذي يرى كل هذا الفضاء و تلك الانغام و تلك الاجواء الساحرة ، وهو الذي يدع الاشياء تجري حسب رغباتها و يتحمل كلّ المعاناة و النظرات ، و الحلم و البحث ، في جوّ من الصدق و العذوبة . و يحمّل المؤلف بصدقه المعهود و بسرده العذب و وصفه العالي جدوله تأريخا نصيا و زخما تعبيرا غير مسبوقا.

و يتجلّى التأريخ النصّي و الزخم التعبيري في قصيدة في منتهى العذوبة و البيان حيث (ربيع القذى) نترك للقارئ التأمل في ما اضفاه النص و المؤلف على وحداتها و مفرداتها من طاقات تعبيرية و البس شخصياتها تواريخ نصيّة و زخم شعوري باهر

)ربيع القذى(

) كلّما فتَحْتُ عيَنَ القذى بكأسكَ تتسلّقُ أَجفاني حبَّةُ رَمْل . أَكتَنِزُ الكثيرَ من اللؤلؤ في أصدافي، يرُجُّ الكأسَ خُطَبٌ وشِعاراتٌ ومسيرُ خُطى الوَراء .مُخيفٌ الربيعُ * ألربيعُ لا يحتاجُ الهامشَ والمِتْنُ خَراب(!

لقد نجح الشاعر بسرده العذب و وصفه الهادئ الرقيق و الدقيق تحقيق غايات اللغة المتوهّجة الجامعة بين البوح و الابهار بتواريخ نصيّة جليّة و زخم شعوري تعبيري للمفردات مؤثر ، و من الواضح أنّ في النصوص أبعادا ابداعية فنيّة و جمالية و انساقا تعبيرية كثيرة الا أننا و كما هو معروف نتناول و نركز على جانب واحد لأنّا وجدنا أنّ هذا هو الاسلوب هو الامثل لأجل تطوير النظرية الأدبية و تعميق فكرتنا عن أسلوب المؤلف و الظاهرة الأدبية.

فنّ التطعيم في القصيدة المعاصرة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في المفردات النصية.

هنا ثلاثة نماذج للتطعيم القاموسي متمثلة بثلاث قصائد نثر : قصيدة (اوطان حافية)بقلم فريد غانم يطغى على النصّ التطعيم بالمفردات السريالية و الثقافية ، و (نبيذُ الحروبِ الغائمة) بقلم كريم عبد الله يطغى عليها التطعيم باللمفردات اليومية و الحياتية ، و قصيدة (زمن الصفر) بقلم صادم غازي يطغى عليها التطعيم بالمفردات الاغترابية و التعبيرية الذاتية.

أوطانٌ حافِية

فريد غانم

فوقَ الأرصفةِ المرصوفةِ بالنّعال والغبارِ المحروق، في الزّحام المزدحمِ بالوَحدة والضّياع والسُّخام،
ما يزالُ الملكُ يتبخترُ عاريًا.

وها هو يأتي بعُرْيِهِ المنسوجِ من الحرير والدّيباجِ والقُطنِ السّماويّ وريشِ النّعام، يأتي من جبالِ الثّلجِ والقسوةِ النّاصعة، من المروجِ المزروعةِ بالخيولِ اللانهائية، من البحارِ التي ما زالت تلعق شفةَ الأرض، من المراكبِ التي تتمسّك بفساتينِ الرّيح يأتي. من الأتربة المشبعةِ بالمعادنِ ورُفاتِ العيون البرّاقة، من عظامِ الموتى والأسنان المنخورة، من لهبِ البراكين المرجأة، من حبرِ الآلهةِ المهدورِ على دخان المصانع، من دفاتر الأنبياءِ التي مزّقها الأولياءُ بخناجرِهم. من اصطكاك الصوّان بالصوّان يأتي. من عرقِ العبيدِ والمحاريثِ اليدويّة، من الأرديّة الكُحليّة، من عاج الفيلةِ وقرنِ الكركدنِّ وحساءِ السّلاحف قليلة الكلامِ يأتي. ويأتي من دموعِ الحيتان الصّغيرة، من حدائق الكافيار الرّضيع، والجزمات المصنوعة من غُرّةِ نمرٍ سيبيريّ، ومن أجداثِ غابات الأمازون.

وما زالَ يأتي من الخزائن المصنوعة من لحمِ الفقراء، من الألعابِ النّاريّة التي تتفجّرُ من دموعِ الثّكالى، من الحكاياتِ التي تتناسلُ على الأنصالِ وثغور القادفات، يأتي بعُرْيِهِ الكاملِ المكسوِّ بالعُري الكاملِ، ويمشي فوق الأرصفةِ المرصوفةِ بالعمى والعتم.

يأتي بأقنعةٍ مجدولةٍ بالوهم الملوّن بألوان الجهل السّبعين، يدوسُ على دُميةٍ فقدَت طفلَها وجديلةٍ فقدَت نسيمَها، ويمشي وسط الزّحامِ الخاوي، فتصفّق له محاصيلُ الرّاحاتِ الفارغة فوقَ ما تبقّى من ساحات الأوطانِ الحافية.

نلاحظ الحضور القوي و المركزي لمفردات مباينة للقاموس النصي (القطن الساموي ، جبال الثلج ، الخيول اللانهائية ، ، حبر الالهة ، دفاتر الانبياء ، قرن الكركدن ، الكافيار الرضيع ، نمر سيبيري ، غابات الامازون ، الاوطان الحافية) فنجد هنا مفردات فوقية و سريالية و ثقافية وُظفت في النص و اعطت زخما دلاليا وجه البعد الدلالي لمفردات النص ككل.

نبيذُ الحروبِ الغائمة

كريم عبد الله

أسكريني حدَّ التماهي في نبيذِكِ الطافح رعشةً تتجمّهرُ حولَ زوارقِ الوحشةِ ..../ وتسرّبي منْ حكاياتِ الحروبِ الغائمةِ التي عكّرتْ قدومَ أفراحنا ..../ عمّدي مدنَ الشمسِ ببقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ..../ وطهّري الشوارعَ الهاربةِ منَ (الهاوناتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول !..........

للآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ....../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ..../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً............................

ما لوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلاّطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بالسيوفِ ..../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ للأمس ..../ و مصيرنا معلّقٌ كـ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذولاً شاهداً كيفَ تتساقطُ الخيبات! ....

وحدكِ منسيّةٌ وأيد كثيرة تتزاحمُ على أبوابكِ تحشُّ عرائشَ العنبِ مِنْ على غيماتكِ ..../ و القلنسوات الصدئة عادتْ تنزعُ مِنْ جديدٍ تنطبعُ في لغةِ الخراب

................../ وأنتِ تمطرينَ تنهداتٍ تلهثُ مرعوبةً في هذا المدى المزكومَ بصهيلِ الحرائق! ....

حاصرتْ حدقاتكِ الهاوية وغرقتْ بالدموعِ حتى القناطر البعيدة ..../كلٌّ يدلو دلوهُ يرسمُ أقاليماً مطعونةً في خاصرةِ عرشكِ ..../ والقرابين تنتظمُ متراصةً تنتظرُ دورها في الطبِّ العدلي مكتومة الرغبات!...............................

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (العاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة.

الزمن صفر

صدام غازي

عند أول الشفق . حين جلست الشمس خلف تلك التلة , تمشط شعرها . لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم.

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهرالخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر.

فنجد حضورا لمفردات خاصة و ذاتية مغايرة و مجانبة للقاموس النصي مثل (التقينا في الزمن صفر ، اعمى يلبس نظارة سوداء ، القمر النحاسي ، صرة خيبة الامل ، قوت ذكرياتنا ، اهل التناسخ ، زمن خيانتي ، الزمن الصفري ، ظهر الخفافيش ، التوقيت صفر) . تلك المفردات التي تمتاز بالاغترابية و بالذاتية التعبيرية كانت محورية و وجهت دلالات النص بعيدا عن حقول قاموسه النصي.

في خِضمّ كلّ هذا الزَّخم المعرفيّ والضَّغط المادّيّ والسَّطوة العلميَّة والتَّداخل الثَّقافيّ في عصر العولمة، ما عاد كافيًا ولا مُستساغًا الاعتماد على المجاز والاستعارة كمركزٍ للصُّورة الشِّعريَّة، واتَّخذ النَّصُّ الشِّعريُّ منحىً جديدًا ومميّزًا بتوظيف الصُّورة الواقعيَّة البعيدة عن المجاز المحلّق والاستعارة الشَّاعرية الحالمة.

إنَّ القصيدةَ العالميَّة المعاصرة، بقدر محافظتها على الإبهار والإدهاش، فإنَّها تُحقّق ذلك من خلال توظيف تعبيريّ وأسلوبي للُغة واقعيّة، تحملُ في جوفها الصَّدمة والإيحاء. إنَّه أُسلوبُ الجَمع بين واقعية الصُّورة وعُمق الإيحاء ولا تناهيه. هذا النِّظام التَّعبيريُّ التَّوهّجيُّ الجامع بين تناهي الصُّورة وبين لا تناهي الإيحاء، يختلف تمامًا عن الشَّكل المعهود، بل يعاكسُهُ حيث إنّ المجاز والاستعارةَ والتشظّي التَّركيبيّ يحقّق لاتناهيًا صُوريًّا مع تناهٍ في الإيحاء، وهذا معروفٌ للجميع. ومن هنا تمثّل هذا الظاهرة التَّوهُّجيَّةُ أو ما نُسمِّيه أدب (الواقعيّة الجديدة) شكلًا مُتميّزًا ومختلفًا عن السَّائد من الكتابات الشِّعريَّة المعتمِدةِ على الاستعارة المحلِّقة والمجاز العالي.

ما عادت القصيدةُ المعاصرة تستسيغُ اللُّغةَ المحلِّقةَ ولا المجاز العالي، بسبب وطأةِ الزَّمن والأحداث التي تضربُ عميقًا في نفس الإنسان وسط كمٍّ هائلٍ من التَّحكُّم والتَّسلُّط العلمي والسِّياسي والاقتصادي، مما يُحتِّم ظهور أدبٍ واقعيٍّ في موضوعاته وتعبيراته. إنَّه زمنُ الواقعية الجديدة، وهو ما يميّز قصيدةَ نثرٍ ما بعد الحداثة.

للواقعيّةِ الجديدة صُوَرٌ وأشكال، منها التَّعبير العميق البسيط كما في كتابات أنور غني ومنها السَّرديّةُ التَّعبيريّةُ كما عند كريم عبد الله، ومن صُوَرها هو السِّرياليَّة الواقعيَّة كما عند فريد غانم. والجامع لكل تلك الأساليب هو اللُّغة المتموِّجةُ التي تجمع بين التَّشويق والعذوبة والإبهار وسعة الدلالة.

في قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم ("حرب" ؛ فريد غانم ؛ مجلة تجديد)، تبرز ملامحُ قصيدة نثرِ ما بعد الحداثة بالشَّاعرية الواقعية، واللّغة المتموِّجة وسرياليَّة موظَّفة لأجل خلق النِّظام الشِّعري من الوحدات التَّعبيريّة الواقعية، بما يُحقِّقُ شاعريَّةً واقعيّةً في أحد أساليبها. تتحقَّقُ اللُّغة المتموِّجةُ في السِّرياليّة الواقعيَّة من خلال الجَمع بين ذوات واقعيَّة ويوميَّةٍ في نظامٍ سرياليٍّ حالمٍ مُوظَّفٍ لأجل الإيحاء والتَّعبير، حيث إنّ القارئ يتنقلُ من وحدة واقعيَّةٍ توصيليَّةٍ إلى وحدة خياليَّةٍ تعبيريَّةٍ، فتكون القراءة موحيةً، يتنقل الذهن فيها بين الواقعيَّةِ والخياليَّة. إنّ المجاز الذي تشتمل عليه السِّريالية الواقعية واللُّغة المتموِّجة بشكل عام يختلف عن المجاز الصُّوَريّ المحلِّق للاختلاف في الوظيفة. فبينما المجاز المعهود يُصار إليه لأجل بيان خصائص الذَّات والمعنى المشبَّه، فإنّ وظيفة المجاز التَّعبيريّ في اللُّغة المتموِّجة هو لأجل تعظيم طاقات اللُّغة والإيحاء إلى الفكرة العميقة دون النظر إلى والتوقُّف كثيرًا عند ما صار إليه نظام التَّشبيه، وهو استخدامٌ متطوِّرٌ للمجاز يعطيهِ صبغةً واقعيَّةً رغم خياليَّتِه، بينما لا تتوفَّرُ هذه الواقعيَّةُ في المجاز المعهود.

في مقطعٍ مُتموِّجٍ توصيليٍّ يتبادل الخيالُ مع الواقعيَّة في نظامٍ سرياليّ:

"يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ".

يمكن ملاحظة ثلاثةَ مقاطعَ في هذه العبارة: (يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأَسوَدِ) وهي صورة واقعية، ثمّ (يطيرُ بياضُها من رأسي) وهي صورة خياليَّة، ثمّ (كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ) وهي مجاز قريب يقترب من الواقعيَّة. فلدينا نظامٌ سرياليٌّ مُركَّبٌ من ثلاثيَّةٍ تعبيريَّة: (واقعية – خيالية – واقعية)

هذا النِّظام من التَّعبير هو شكلٌ من أشكال الوحدات الأساسيَّة للُّغة المتموِّجة.

في نظام آخر تموُّجيٌّ، لكنَّه رمزيٌّ:

"صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع."

نجد عبارةً خياليَّةً (صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في) ثمّ عبارةً مجازيَّةً قريبة من الواقعيَّة (الفراغ المِكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ) ثمَّ عبارةً مجازيَّةً قريبةً من الواقعية (وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع)، فيتكون لدينا نظامٌ ثُلاثيٌّ أيضًا لكن بالشكل التالي: (واقعيّة – خياليّة – خياليّة).

وهذا شكلٌ آخر للُّغة المتموِّجة. وهناك أشكالٌ أخرة لها نواتها في التّبادل بين الواقعيّ والخياليّ والرّمزيّ التّوصيلي.

من خلال هذين المقطعّيْن، نلاحظ أنّ التّموّجَ التّعبيريَّ تحقَّقَ على مستويَيْن: مستوى العبارات بتناوُبِ التّوصيليَّة والرّمزيّة، ومستوى الجُمل الجزئيَّة داخل كُلِّ عبارة بتناوُبِ الخيال والواقعيّة.

هذا التّموُّجُ التّعبيريُّ، إضافةً إلى عذوبته وإبهاره، وبيانه وكشفه عن المقصود بطريق قريب من دون إغلاق أو إبهام، فإنّه يحقّقُ أحد أهمِّ أنطمة الشِّعر في قصيدة النَّثرِ، ألا وهو التّوهُّج وبكفاءة عالية. ومن هُنا يمكن أن نلاحظَ أنّ التّموُّجَ التّعبيريَّ الذي حققّتْهُ الشّاعريَّةُ الواقعيّة هو أحد تقنيَّات قصيدة ما بعد الحداثة، لإحداث التّوهُّج في المفردات وتعظيم طاقات اللُّغة. وهكذا نجد هذا الأسلوبَ حاضرًا في باقي فقرات القصيدة التي نترك للقارئ متعةَ تتبُّعِ تلك الأنظمة السِّرياليّة واللُّغة المتموِّجة والشّاعرية الواقعية في قصيدة "حرب" لفريد غانم، باعتبارها نموذجًا لقصيدة ما بعد الحداثة.

حَرْبٌ//

بقلم فريد غانم

****

يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلّما أفاقَتِ الحَربُ؛

صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشّارع المِصدوع. صدأٌ يتعمشَقُ على أشجارِ حَديقةٍ راحَت تُرخي شَعْرَها وتدلقُ أصباغَها وتبيعُ ماءَها وهواءَها على قارعةِ الطّريق. شتلَةُ نعناعٍ تسيلُ لُعابًا أخضرَ في البالوعةِ. جِمَالٌ تحمِلُ ماءً ومِلْحًا وحماسةً قبليّةً وتنفُقُ في آخر الصّحراء، من شدّةِ العطَشِ والجَعير. حُزَمُ أوراقِ النّقدِ المقدّسةِ تصعدُ بلا رائحةٍ نحوَ الحَلَقةِ الديجيتاليّة، في لولَبَةِ عمرُها في عُمْرِ خنجرِ قابيل. ملائكةٌ يوزّعونَ الرَّسائلَ في سوقِ البُورصا. وحِمَارٌ لا مُبَالٍ ينهشُ كُتُبَ التّاريخِ التي يحملُها، منذُ جفَّ الطّوفانُ، فوقَ رَسْمِ الصَّليب.

ثمَّ، فيما يواصلُ النّهْرُ الجُحُودَ ونسيانَ الظِّلالِ الّتي مرَّتْ بِهِ، ويضَعُ الصَّدَأُ لمستَهُ الأخيرةَ على خارطةِ العَودَةِ إلى العَدَمِ، يخرجُ طفلٌ من جِلدِهِ المحروقِ ويلملمُ بسمتَهُ التي وقعَت سهْوًا تحت الأحذيةِ المستعجلةِ في آخرِ حربٍ. فتحطُّ الحمامةُ المبرقشةُ وتبِيضُ في ماسورةِ مدفَعٍ معطُوب.

ثمَّ تفيقُ الحربُ، مرَّةً أخرى.

قصيدة النثر المعاصرة و اساليبها ؛ كتابات كريم عبد الله نموذجا

فصل : مفهوم قصيدة النثر

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم -- حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا) . و يقول زيمرمان (Zimmerman) (قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون

تشطير ، متكونة من جمل و فقرات). و تقول مليسا دونوفان Melissa Donovan)) (النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف(

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام 2005 كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس). transgeneric narratlology))و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح. (articulation)

فصل : السردية التعبيرية

السردية التعبيرية تعني باختصار سرد ظاهري بكيانات (وحدات) شعرية في تطور حدثي شعري ليس بقصد الحكاية و القصّ بل بقصد تجلي المشاعر و الافكار و الايحاء اليها و الرمز الى الاعماق التعبيرية . ان ظهور علم السرديات (narratology) و تطوره الكبير أدى الى الاعتقاد انّ الشعر يقابله السرد و هذا أمر خاطئ جدا ، بل الشعر يقابله النثر ، و اما ما بقابل السرد فهو الغنائية او ما نسميها (الصورية) . فهناك شعر سردي و هناك شعر غنائي (صوري) و هناك نثر سردي (القصّ) و هناك نثر صوري (الخاطرة و نحوها).

فصل : النثروشعرية.

انّ قصيدة النثر قائمة على التضاد ، التضاد في طريقة الكتابة و تجلي وحداتها الاساسية ، أقصد النثر و الشعر ، انّ النص الأدبي اذا لم يشتمل على شعر فانه لا يكون قصيدة نثر ، و اذا لم يشتمل على نثر فانه لا يكون قصيدة نثر . و بالقدر الذي تطالب فيه قصيدة النثر بشعرية النص فانها ايضا تطالب بنثريته . وهذا الامر اي ضرورية نثرية قصيدة النثر امر غائب بالكلية عن اذهان كثير من الشعراء العرب ، فتجد قصائدهم – التي يصفونها انها قصيدة نثر – تكاد تخلو من كل نثرية ، و هذا يخرج القصيدة و بلا ريب من دائرة قصيدة النثر. نعم هي قد تكون قصيدة و قد تكون شعرا ، لكن مع عدم تجلي النثر فهي ليست قصيدة نثر . النص الذي لا يتجلى فيه النثر لا يصح ان يقال انه قصيدة نثر .

انّ الجوهر التضادي في قصيدة النثر الجامع بين الشعر و النثر شيء لا يمكن تصوره بسهولة و لا قبوله عند الكثيرين ، و هذا ناتج من الفهم الراسخ بان الشعر ضد النثر ، و هذا وهم ، بل يمكن ان يتكامل الشعر و النثر في النص الأدبي ، فكما ان النظامون كانوا يكتبون النثر بشكل نظم ، و القصة الشعرية كانت نثرا مكتوبا بشكل شعر . فانّ قصيدة النثر هي شعر يكتب بشكل نثر . بل حتى الغنائية (الصورية) التي هي يمكن ان تطرح بشكل سرد ، فلا تضاد حقيقي بين السرد و الغنائية . انني اعلم ان هذا الكلام قد يعتبره الكثيرون خارج حدود الواقع و المنطق ، الا انه هو الحقيقة ، و لقد اثبتت قصيدة النثر المعاصرة و الامريكية خصوصا ذلك و هكذا نجد كتابات مجموعة تجديد التأريخية اثبتت ذلك أيضا بقصائد نثر يتكامل فيها النثر و الشعر.

فصل : السردية التعبيرية عند كريم عبد الله

مظاهر السرد التعبيري جلية في كتابات كريم عبد الله ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص

)صور تحمي الساحات(

)مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة(

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان.

فصل : البوليفونية و تعدد الأصوات

ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية).

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

1 .أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

2 .صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

3 .وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

4 .إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

5 .البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

6 .مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

فصل : البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله.

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل كما في قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)

يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

)ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى(

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية.

ثمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

)المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان(

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء.

)التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُبطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها(

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

ثمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا.

)المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلِّ حينٍ(.

فصل : فنّ التطعيم في القصيدة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة

(التطعيم) في المفردات النصية . نجد هذا الفن حاضر في كتابات كريم عبد الله و منها قصيدته (نبيذ الحروب الغائمة)

نبيذُ الحروبِ الغائمة

كريم عبد الله

عمّدي مدنَ الشمسِ ببقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ..../ وطهّري الشوارعَ الهاربة منَ (الهاوناتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول !..........

للآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ....../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ..../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً...............................

ما لوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلّاطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بالسيوفِ ..../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ للأمس ..../ و مصيرنا معلّقٌ كــ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذول شاهدا كيفَ تتساقطُ الخيبات.

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (الهاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة.

فصل : توظيف المفردات اليومية و التطعيم

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار غيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار.

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

)الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها مركونة الى أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ(.

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ ، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينٍ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات(

فصل : اللغة التجسيدية و النص ثلاثي الابعاد

حينما يصبح للنص زمان هو مكانه و ابعاده و رؤواه و شخوصه و اصواته ، يصبح كالفضاء المكاني الممتد في العمق الذي يلاحظ فيه ابعاده الثلاثة و يتحقق النص ثلاثي الابعاد . ان النص ثلاثي الابعاد يجمع بين الرسم بالكلمات و تعدد الاصوات

صورٌ تحمي الساحات

كريم عبد الله

قصيدة بوليفونية ثلاثية الابعاد

مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ

الشوارع. خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ... كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطةِ ، وأنا أتعكّزُ على شيخوختي أُلملمُ أوراقَ السيسبانِ أحشو بها أعشاشَ الزرازير تحتَ قبّعاتهم العريضةِ يبتسمونَ دائماً وضجيجُ المارّةِ يعلو بينما ملامحهم تبهتُ بالتدريج , حتى بائعُ اللبنِ إستظلَّ بهم

فصل : الرسالية في كتابات كريم عبد الله

الرسالية الابداعية اما ان تكون جمالية تتمثل بالابتكار و التطوير و منها الكتابة التجريدية او جماهيرية تتمثل بتمثل الامة و الانسانية ، و مقدار التمثل و الوعي به و تجليه يحقق درجة متقدمة في جانب من جوانب الابداع . تمثل تطلعات الامة و المها هو الرسالية الوطنية.

يقول كريم عبد الله

)كلّما تعزفُ السماء برذاذِ الخذلان ../ أدخلُ في زجاجةِ الصقيع ../ مقروحٌ يساورني حلم يتلصصُ ......\الأرضُ العانس تتلمسُ أجساداً تتسلّقُ واجهة الموت ../ عيونٌ زجاجيةٌ مِنْ خلفِ الصقيعِ ترنو ../ وقناصٌ أرعنٌ يتدفأُ بسيلِ رشقاتٍ على وجهِ التاريخ .(

تتجلى الرسالية هنا في ان الشاعر يتمثل العراقي الذي مسه البرد ، من نازح و مهجر و فاقد و محزون و متألم ، انها ملحمة العراق الجريح المبكي ، الم طويل

من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن.

في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

)شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح يسرقُ الأمانَ لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../ كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طويييييييل(..

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرح للشمس السوداء وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و واقعية) وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ.

فصل : النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي (أنور الموسوي 2015).

الشاعر كريم عبد الله يكتب نصوص فسيفسائية تبلغ غاياتها المعيارية و الجمالية ، بشكل الترادف التعبيري ، كما انه سبّاق في هذه التجربة الادبية المغايرة للمألوف.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما (2015)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

وحدات الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز

1 -خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2 -حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

وحدات الحاضر المرّ و المأساة(

1 -بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2 -ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أ

وحدات الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1 -مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

وهكذا

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1 -فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2 -فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

فصل : تموج اللغة في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو

و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام.

الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي في سردية (عنز و قِدر و إبريق) لفريد قاسم غانم

الرمزية و الشعرية ، من الملامح الواضحة لكتابات القاص الفلسطيني الفذّ فريد قاسم غانم ، و من المعلوم انّ هذا النهج هو من ملامح السرد الحديث . و لا يخفى عظم الامتاع الذي يحقّقه السرد المتصف بالشاعرية ، و الرمزية ، لكن في بعض من سرديات فريد قاسم نجد الرمزية البسيطة ، و في الحقيقة هذه لغة متفردة لم نعهدها ، و نجد قصّة (عنز و قدر و ابريق) مثّلت

نموذجا لهذه الرمزية ، كما انّها بجنب ذلك أبدعت في تحقيق التأريخ النصي ، و الذي نعني به خلق الرمز النصي في قبال الرمز الخارجي الموظّف . و سنلاحظ و بيسر كيف أنّ شخوص قصّة فريد قاسم مع الوقت و تطوّر القصة تتحول الى رموز ، و انّ العنز لم يكن بالأساس عنزا ، او لم يعد كذلك و هكذا الابريق و القِدر ، و غير ذلك . و من الافضل ان نقرأ القصّة اولا ثم نعمد الى تتبع الرمزية البسيطة و التأريخ النصي و خلق الرمز فيها.

)عنزٌ وقِدْرٌ وإبريقٌ(

بقلم: فريد قاسم غانم

اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّايِ. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريّ والرّماديّ العاديّ والفضّيّ الباهت، دلالةً على أنّهُ كان في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فوّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.

في هامشِ الرُّقعةِ المرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.

حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنّها عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً.

حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالمُ الآن في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجترّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت

تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيِّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً.

انتقلَتِ المجموعةُ من الرّملِ إلى الرّمل، سعيًا وراء الظلِّ الهاربِ من أشعّة الشَّمس الحارِقة. استلقى الشابُّ صاحبُ الجينس قبالةَ العباءةِ المحشوَّةِ برجُلِ الصَّحراء، في الموقعِ الجديد، فيما أخذت العنزُ تدورُ وراءَ صاحبتِها.

لم يمضِ وقتٌ طويلٌ، في مكانٍ لا يتحرّكُ فيه الوقتُ، حتى اقترحَت العجوزُ الانتقال مرةً أخرى بحثاً عن الظلِّ الهارب. كانت تتحدَّثُ من وراءِ قناعٍ من حبّاتِ الوَشم. تهيَّأ لصاحبِ البنطال أنَّ لوحةَ الوشمِ هي الأصلُ، ثمَّ رُسِمت عليها فيما بعدُ ملامحُ الوجهِ؛ العينيْن والأنفِ المنحني والفمِ الخالي من الأسنان وشبكةٍ من التّجاعيد التي نمتْ مثلما تنمو خيوطُ العنكبوت من تلقاءِ نفسِها.

حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت.

ألقى الشّابُّ ذو البنطالِ نظرةً دائريةً في الاتّجاهات التي لا تُعدُّ ولا تحصى. اختلطَ عليه الشّمالُ بالجُنوب بالغرب بالشَّرق. رملٌ على امتدادِ النّظر، ما عدا شبحًا من الجبالِ البعيدة في جهةٍ لم يستطعْ تحديدَها. رفعَ رأسَهُ إلى السّماءِ المشتعلة، فاكتشفَ أنّ رفقاءَهُ ينتقلون على امتدادِ النّهار، على امتدادِ صخرةٍ في حجمِ بنايةٍ ضخمة. إذن، لم يكنْ ذلك جبلًا. كيفَ لم ينتبهْ مِن البداية؟!

استلقى الشّابُ ذو بنطالِ الجينس على مقربةٍ من العباءةِ المقرفِصة. أشعلَ سيجارةً وراحَ يراقبُ حركاتِ الدّخانِ على الرّمل.

وكأنّهُ سألَ: إذن هذا هو بيتُكم؟

وكأنَّ الرجلَ أجابَ من داخلِ العباءة: نعيشُ على امتدادِ الصَّخرة. نتنقّلُ من طرفِها الشرقيّ صباحًا، فنصلُ إلى طرفِها الغربيّ ظُهرًا. ونعودُ من الغربِ إلى الشّرق، بين الظُّهرِ والزّوال.

خلالَ النّقلةِ الرابعة، في ظرفِ وقتٍ غيرِ قابلٍ للقياس، بدا لِدَقيقي الملاحظةِ لو تابعوا المشهدَ من بَعيد، أنَّ حركاتِ الشّابِّ وانطلاقاتِ اليدَيْن من داخلِ العباءةِ المتكئةِ على كوعٍ، تدلُّ على أنّهما يتبادلان الحديث. وقد علِمَ الشّابُّ ذو البنطالِ من الرّجلِ الساكنِ في عباءتِه، أو هكذا هُيّئَ لهُ، أنَّ للعائلةِ بيتًا قربَ المركز السّياحيّ على الشّاطئ. وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيٍّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.

اقتربَتِ العنزُ من صاحبِ بنطالِ الجينس، فعرضَ عليها الكأسَ المملوءةَ حتى منتصفِها. أخذتْها بأسنانِها، بلا تردُّدٍ. مدَّت لِسانَها من فجوةٍ بين صفّي الأسنان، ولعقتْ الشّايَ الداكنَ والمحَلّى بمهارةٍ وبراعةٍ يعجزُ عنها أبطالُ السّيرك. عرضَ عليها سيجارةً، فيما كانت قهقهتُهُ تتردَّدُ في الأنحاء وترتدُّ بصدىً مُضاعف، فأخذَتْها وقضمَتْها قضمةً واحدة. أخرجَ من حقيبتهِ دفتراً، نتَفَ منه ورقةً، وعرَضَها على العنز. أخذتها بأسنانِها، منفرجةَ الأسارير، وراحت تلوكُها على مَهَلٍ، بلذّةٍ تساقطَت على صدرِها.

هنا تأكلُ العنزُ كلَّ ما يؤكلُ، وتشربُ كلَّ ما يُشرب. هنا تأخذُ السّلعُ وظائفَ أخرى. كلُّ العالمِ وخطوطُ العرض والطول والمحيطاتُ والحدودُ والتكنولوجيا

في بطنِ عنزٍ نحيفة. لكن، صار عليهم الآن الانتقالُ شرقاً، خلفَ الظلِّ العائدِ إلى بدايتِهِ. تمتمَ الشّابُّ وأعادَ الدّفترَ والقلمَ إلى الحقيبة، فيما اكتسى وجهُ العنزِ التي كانت تراقبُ عن كثبٍ، ببعض الإحباط.

كانت القِدرُ والإبريقُ قد سبقاهما إلى المحطّة القادمة. وعلى الموقدِ الذي أشعلَتْهُ العجوزُ، جلستِ القِدرُ، فيما استلقى الإبريقُ على ظهرِهِ وغابَ في قيلولةٍ.

كان الوقتُ نائمًا، فتمدّدت العباءةُ على الرّمل ونامَ الرّجلُ المحشوُّ فيها. أَسنَدَت العجوزُ ظهرَها إلى الجبلِ الصّغير وأغمضَت، فيما اختبأت العنزُ تحت ملاءتِها. هاجرَ الصّوتُ من الصّحراء، ما عدا هسهسةَ الأخشابِ المشتعلةِ، وضجيجَ البركان الذي بدأ ينفجرُ داخلَ القِدْر.

حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.

حين أفاقَ، مرةً أخرى، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى الشّابُّ ذو البنطالِ المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، عنزًا في مساحةِ المحيطِ، تبتلعُ مدينتَهُ ثمَّ تجترُّها. ورأى عجوزًا تحلبُ العنزَ، وتملأُ الأنهارَ بحليبٍ داكنٍ يشبهُ الحِبرَ الأَسْوَد. ورأى العنزَ تختلي برهةً، خلفَ الجبالِ العالية، وتُدحرِجُ على حدودِ الغيمِ بَعَراتٍ إهليليجيَّةٍ رُسمتْ عليهِ حدودُ الإمبراطوريّات.

ثمَّ أفاقَ للمرّةِ الثالثة، أو ظنَّ أنّهُ أفاق، فرأى العباءةَ المحشوَّةَ برجُلٍ، مقرفِصةً وتأخذُ من القِدْرِ طعامًا بلا ملحٍ. ألقى الشّابُّ ساعةَ يدِه ودملَها تحت الرّمل. ثمَّ أخذَ قطعةً من الطَّعامِ المبهَمِ، تبادلَ النّظراتِ مع الإبريقِ السّاخر، ابتسمَ للعنزِ التي أطلّت بعينٍ واحدةٍ من تحتِ الملاءة، وراح يقهقهُ وينتظرُ عودة الصّدى.

في ساعاتِ المساء، كانوا يستمعون إلى وقعِ أقدامٍ قادمةٍ من بلادٍ قديمة، وإلى نداءاتِ الحيتان في البحرِ البعيد، وتثاؤبات النجومِ التي استيقظت للتوّ.

كان الشّابُّ ينتظرُ رجْعَ الصّدى.

لكنَّ الصّدى، هذه المرّة،

ظلَّ مسافرًا .

لم تكتف سردية فريد قاسم بالرمزية ، بل عمدت الى رمزية مميّزة و ربما متفرّدة تفوق تجارب الشعر لشعراء كثيرين، انّها الرمزية البسيطة.

يحكي لنا فريد قاسم في بداية القصّة (اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّاي. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريِّ والرّماديِّ العاديِّ والفضّيِّ الباهت، دلالةً على أنّهُ كان في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فوّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.

في هامشِ الرُّقعةِ المرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.

حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنّها عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً(.

و من الواضح جدا المميزات السردية و الجماليات الجمة التي انطوى عليها هذا المقطع من جوانب كثيرة ، لكننا هنا سنعمد على التركيز على موضوعنا في الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي .

نجد منذ البداية تموضع الشخوص و بشاعرية تنطِق الجمادات و تشخصنها و تجعل لها افكارا و عواطف و مواقف ، و لو التفتنا الى تلك الاشياء انّها قدر و ابريق و عنز ، اضافة الى عباءة و بنطلون جنس ، ثم الشاب البطل و الرجل الصحراوي و المرأة العجوز ذات الوشم.

بجانب التجربة الممتعة و السرد الأخّاذ ، الذي يشعرك كأنّك تشرب ماء زلالا باردا في صيف حار ، و ليس كأنك تقرأ قصة ، انّها البساطة بأبهى صورها . ثم نجد كيف ان تلك المميزات و التوسعات التي اعطيت لتلك الاشياء البسيطة قد حققت تأريخا نصيا لها ، حيث تتحوّل الشخوص ، او المسميّات عموما مع الوقت في النصّ الى مفاهيم ذات تأريخ و بحسب المركزية في النص يبزر لها تأريخ نصي ، و من خلال تراكم و تنامي النعوت و الاحوال و الظروف يتحقق لذلك الشيء صورة معنوية تكون حاضرة في كل توظيف او ذكر مستقبلي ، و هذا بالضبط ما نعنيه بالتاريخ النصي . و لا ريب انّ طبيعة السرد توفّر مجالا خصبا لتحقيق الرمزية النصية ، وهذه صفة تتفوّق فيها على الشعر ، مع انّهما يشتركان في التوظيف للرمز الخارجي ، و هذا لا يمنع من تحقيق الرمز النصي في الشعر الا انه اكثر حضورا و يسرا في السرد.

نجد مع تطور النص ان عنزتنا و قدرنا و ابريقنا قد تطورت شخصياتهم ، طبعا القصة تحفل بالبوح و الايحاء ، الا ان هذا امر جمالي اخر ، و من اسلوبنا النقدي هو التركيز الموضوعي ، و الا فان الكلام سيطول و يحتاج الى فصول.

بعد فترة سردية حدثية تطورية تتصاعد الاحداث و المواقف و تتطور الشخصيات حيث:

)حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالمُ الآن في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجتَرٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيِّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً..... الى ان يقول القاص : (حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ،

وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت(.

نلاحظ بعد فصل طويل من محورية العنزة التي صار العالم في بطنها ، كيف انّ تلك الاشياء الجمادات ايضا تبرز كشخوص ، كما ان الغرائبية التي بدأت بها الحكاية تعود في هذا المقطع لكن بتقبل اكبر منّا ، و هذا ناتج عن التطويع و التقبّل الذي حصل عندنا من الوصف الاول ، بحيث اننا الآن لا نشعر بالغرابة الكبيرة من ان (الإبريقَ استظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه) لأنّنا قد تعلمنا من النص ان هذا الابريق ليس مجرد ابريق بل هو شخص و ذات لها افكارها و تطلعاتها و برغباتها.

و في لمحة قصير تبرز رؤية الشاعر في درجة تبئيرية بيّنة وهو الميل الى البساطة حيث يقول (وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيٍّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.) و لو راجعنا القصة وفق هذه النظرة لوجدنا البساطة رمز و القصة كلها كانت رمزا للميل و التبنّي و الرؤية و فكرة و اعتراض.

و في مقطع جميل يعطي محورية للظّل كذات لها كيانها و ارادتها و رغباتها:

ف(حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.)

و في نهاية او نهايات متعددة مفتوحة نجد الشخوص في امواج من الاحوال و الظروف تتولى ، العنز و الابريق و القدر و الرجل و الشاب ، ثم المكان وصداه الذي يختصر الكون و حقيقته و جوهره ، الذي يبقى مسافرا.

لقد كانت رحلة ممتعة مع لغة ساحرة ، اذ حينما يحضر المجاز ويكون الرمز بسيطا ، لا تعرف حينها هل انّك تقرأ سردا ام شعرا ؟ عالم مفتوح غير مجنّس ، الا انّ هناك شيئا أكيدا ، هو انّك قرأت شيئا ساحرا.

الفنية التعبيرية و جمالياتها وفق ادوات النقد التعبيري

النقد التعبيري بادوات بحثه و تتبعه في جهات الابداع بالاسلوبية التعبيرية يتناول النص منهجيا من ثلاث جهات : 1- فنيته و 2- جماليته و 3- رساليته .

بخصوص الفنية التعبيرية فانها تتجلى في ركنين : الاول الرمزية العالية و الثانية الانفعالية الفردية تجاه الحياة و امورها ، و لا يمكن عد الكتابة محققة للتعبيرية ان لم تشتمل على هذين الشرطين اعني (الرمزية) و (الانفعالية الفردية) . و الجمالية اضافة الى التوظيفات و الانزيحات فانها تحقق توسعة علاقاتية على مستوى التركيب (التعبيرية التركيبية) بفرادة اسلوبية تركيبية و علاقاتية بين المفردات و على مستوى الفهم (التعبيرية المفهومية) بطرح فهم و تعريف خاص و فردي للاشياء كما اسلفنا . و اما الرسالية فانها تتمثل في مركزية الانسان في التعبيرية و محوريته و تحريره و احترام رؤاه و افكاره و البحث عن الخلاص و العالم الاصدق و الاكثر جوهرية.

تجليات التعبيرية في نصوص هاني النواف

هاني النواف شاعر عراقي يتميز شعره بتجل عال للتعبيرية قل نظيره ، من حيث عمق الفكرة و عمق العلاقة الانزياحية بين الوحدات الكلامية . ان شعر هاني النواف يحقق مستويات عالية من التعبيرية بالفنية المتكاملة من حيث الرمزية و الفردية و الجمالية المتكاملة من حيث التعبيرية التركيبية و المفهومية ، و الرسالية المتكاملة من حيث الانسانية و الكونية في أدبه . وهنا نورد نماذجا لتلك التجليات في قصيدته (حين أستدار النعاة) وهي قصيدة نثر حرة مكتوبة بلغة سردية التعبيرية اي بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و السرد.

1 -الرمزية

الرمزية في هذه القصيدة تكون باشكال مختلفة و واسعة :

يقول الشاعر:

)الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارِعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيم(.....

نجد هنا رمزية متجلية وقوية و بصور اسلوبية مختلفة . فنجد الرمزية الخارجية التوظيفية و التي تكون بتوظيفات الرمزيات العرفية و الخارجية ككلمات (المآذن و الازقة و الشوارع)

الرمزية التكاملية و تكون باعطاء رمزية اضافية لما له رمزية خارجية ككلمات (الرعشة و الوجد و الظلال)

الرمزية النصية الداخلية و تكون باعطاء رمزية خاصة و نصية للاشياء ككلمات (الطين و اليباس و الطحلب).

2 -الانفعالية الفردية

اللغة التعبيرية دوما تحاول نقل الاحساس بالشيء و الانفعال به قبل نقله و محاكاته . انها ترسم الاشياء و تصورها كما نحسّ بها و بما تعني لنا لا بما هي في الخارج . انها تقدم العالم بنظرة خاصة و بفكرة فردية و تضفي على الاشياء معان خاصة ، و تحاول نقل الاحساس بالشيء اكثر من نقل معناه الى المتلقي.

يقول هاني النواف :

)كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداء،.. يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْويّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المهادنِ للصبّارِ، وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المَنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ(...

نجد نقاط انفعال حادة في (كان ابي يقرفص بالتعب الاشيب) ان هذه العبارة تبلغ اقصى مدى ممكن للتعبير و الانفعال ، انها تنجح و بقوة بنقل احساس الشاعر لنا . و مثل ذلك في عبارة (يغتسل بجوع القمح المهادن للصبار) . و يقدم لنا النص التصور الخاص عن الاشياء المغاير للتصورات العامة و الخارجية مع عمق تعبيري واضح (حمامات الفجر السوداء ، الصحو العفوي ، النقاء المنقوع بخطايا النهر).

3 –التعبيرية التركيبية

تتجلى التعبيرية التركيبية بالاضافات العلاقاتية التركيبية واهمها صور الانزياح الفذ و العالي . ويكون ذلك على مستوى التركيب الاسنادي بين المفردات و على مستوى التركيب الجملي بين اجزاء الجملة و على مستوى التركيب الفقراتي بين الجمل و على مستوى التركيب النصي بين فقراته.

نجد تجليات التعبيرية في نص هاني النواف على مستوى التركيب الاسنادي (فَارِغةُ السّقوطِ ، اعصابُ الطَّيْنِ ، نخاعَ العَتمةِ ، صدغَ اللحظةِ ، جُوعِ القَمْحِ) وهكذا كثير. و نجدها في التركيب الجملي (الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ. ، هادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ. ، عُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ ، الحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشّتاءِ المعتمِ) و هكذا غيرها.

ان النص يعتمد السرد التعبيري ، و من خلال الرمزية التعبيرية ، يتحقق مزج و ثنائية تعبيرية ، تتميز بالعذوبة و العلو ، ظاهرة و جلية . ان اهم ما تقدمه السردية التعبيرية للنص هو اضفاء عذوبة و حلاوة لدى المتلقي ، و عذوبة الرمزية بالسرد التعبيرية واضحة في هذ النص و جميع فقراته شاهدة على ذلك.

اما التركيب النصي ، فمع ما تقدّم من المزاج و الجو العام العذب للسردية في النص ، فاننا يمكن ان نلاحظ التقابل التعبيري بين الفقرات و انها تدور حول فكرة عميقة مركزية ، و كأن النص وهو بشكل قصيدة نثر حرة مقسم الى فقرات متناصة ، كل هذه الفقرات تحاول ان توصل الى المتلقي فكرة مركزية ، هذه الحركة الدورانية و التعابير المتقابلة و المترادفة في فكرتها و التي نسميها (التناص الداخلي) تحقق اسلوب لغة المرايا و (النص الفسيفسائي) و ان لم يكن في تجل عال كما في نصوص شعراء اخرين كالشاعر كريم عبد الله و د انور غني الموسوي.

4 -التعبيرية المفهومية

بينما يكون الابداع في التعبيرية التركيبية على مستوى التركيب و العلاقات البنائية بين الوحدات الكلامية ، فان التعبيرية المفهومية تنفذ عميقا في المعنى و الفهم للاشياء ، فتعطي فهما جديدا لها و خاصا.

نجد في هذا النص الفهم الخاص و الفردي في اشياء منها (رعشة حبلى ، سقوط فارغ ، طين له اعصاب ، يقين مرتعش اليباس ،العتمة التي لها نخاع ، اللحظة التي لها صدغ ، القمح الجائع ، النقاء المنقوع بالخطايا ، الضباب المنبوذ ، صيحات الانوار ، ضوضاء صافية الخاطر) وهكذا غيرها . ان هذه الاسنادات اضافة الى توسيعها لفاهيم تلك الاشياء و النظرة الخاصة و الفردية تجاهها ، فانها ايضا تعمل على تغيير تجنيسي لها بوصف السمعي بصفة بصرية و وصف المكاني بصفة زمانية و وصف الزماني بصفة مكانية ، و الباس الضد صفات ضده ، وهكذا ، و هذا اعمق اشكال التعبيرية كما هو واضح.

5 –التعبيرية الرسالية

من اولى و واضح اشكال الرسالية في التعبيرية هو لغة الاعتراض و الخروج على واقع الاشياء بالاسلوب التعبيرية و الرمزية العميقة وهذه تحقق الرسالية الادبية و الاجتماعية . كما انها تتجلى في طلب الخلاص و نشدان واقع افضل ، اضافة الى ان حقيقة صدور النص التعبيري كمآة و صورة لعمق المؤلف و انفعالاته و عواطفه و آلامه فانه دوما ينطوي على رسالة و خطاب . بمعنى آخر ان الرسالية متأصلة في النص التعبيرية . و النص هنا معبأ بالهم و الحزن و لا يترك أية مناسبة الا و بثّ فيها ما تحمله النفس و تراكم داخلها تجاه واقع محزن بماض تعِب و حاضر مرّ و مستقبل ضبابي . هذه الرسالة تأسر جميع فقرات النص و تتجلى واضحة في قول الشاعر (بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المثِقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك.... يَا صَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...)

النص

)حين استدار النعاة (

هاني النواف

\7\201526

الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطِّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المجهَدِ، بكوابيسِ الرِّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينِ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيم.....

كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداءِ،..يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْويّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المهادنِ للصبّارِ،وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ ...

يَصرخُ بي : اغلقْ علينا الباب!...قبلَ أن يَبْتَلَّ الصَّيفُ بأَنْقَاضِ الظّنونِ، وحَرائقِ السَّحابِ... يلوّحُ حَاسِرَ الرَّأسِ، بكلِّ اتجاهات الكبتِ ، وصَوتِ الشَّغفِ المحجوبِ العِتقِ...

فالغرفةُ مازالتْ تلبسُ ثَوبَ الضَّبابِ المنبوذِ، وَرائحةَ أخشابِ الخَوْفِ المتَناثرِ، تُراوِغُ تَضاريسَ الوُقُوفِ وصَيحاتِ الأنوارِ المراقةِ ، تَجتاحُ عُمْقَ الوجوهِ، بضَوضاءِ صَافية الخَاطِر، كمِلحِ الموجةِ الشهيّةِ، وابتهاجِ الصَّدى المخمورِ في سَقفِ الرِّيح...

بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المثِقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك....

يَاصَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...

والحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشّتاءِ المعتمِ ، وما تَبَقَّى من السّؤالِ الكَليلِ، لابتسامِ الدَّليلِ، حينَ استدارَ النُّعاةُ...

اشكال السردية التعبيرية) في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة (

كل متابع لنصوص الشاعر العراقي كريم عبد الله يدرك و يتلمس شخصية النص المثقف المبني وفق رؤية شعرية و نقدية ، إذ لا يكتب كريم عبد الله نصا الا وجعل له عنوانا تصنيفيا ثانيا بيانيا من حيث الرؤية الشعرية و النقدية ، و هنا في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) نجد النصوص التي كتبت باسلوب السرد التعبيري محققة لشعر سردي نموذجي ، نجدها تقدم تحت تصنيفات تجديدية من حيث البوليفونية بتعدد الاصوات و الفسيفسائية بلغة المرايا و الترادف التعبيري . لقد بينا كثيرا من هذه المفاهيم في كتابات لنا سابقة و هنا سنتناول المظاهر الاسلوبية و النصية لهذه الاشكال الكتابية في هذا الديوان الذي يعدّ و بحق عتبة العبور نحو شكل جديد من الشعر المكتوب باللغة العربية و قصيدة النثر العربية المعاصرة .

1 -النقد التعبيري وأبعاد القراءة

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى

يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص) .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال . وهنا سنتناول ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر العراقي كريم عبد الله و فق آليات و أدوات النقد التعبيري.

2 – الشعر السردي و السردي التعبيري

ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي

هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه . و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر

الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما يعتقد ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبته الشعر السردي ، انما المميز بينهما ان الشعر السردي يشتمل على السردية التعبيرية ، اي السرد لا يقصد الحكاية و التوصيل ، السرد الممانع للسرد ، بينما السرد النثري اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز لا بقصد الحكاية و الوصف .

.

مظاهر السرد التعبيري جلية في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ،

فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص (صور تحمي الساحات)

)مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة(

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان.

3 -العوامل و المعادلات التعبيرية

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري

) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري .(د أنور الموسوي 2015)

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة .

و أسلوبيات السرد التعبيري في الشعر السردي في هذا الديوان تحقق انظمة بلاغية نموذجية و جلية لوحدات العوامل و المعادلات التعبيرية ، و محققة انظمة نصية بلاغية جديدة سنتناولها في الفصول التالية ، فان كل شكل لغوي و اسلوب كتابي و عنصر نصي من تقنيات السرد التعبيري التي سنبحثها هنا هو وحدة و نظام متكامل من انظمة (العامل- المعادل) التعبيري .

و للشاعر كريم عبد الله عمق شعري في العوامل الجمالية و الابداعية و التعبيرية ، بالنفوذ عميقا الى مكامن النفس و التجربة الجمالية و الهم الانساني و الوطني ، ثم يكشف عنه و يبرزه بمعادلات تعبيرية شعرية عالية المستوى و جميع نصوص الديوان شواهد على ذلك و منها نص (ذات نهار موحش) يقول فيه الشاعر:

)انظروا كيفَ تستفزُّ ذاكرتي أطناناً مِنَ الشظايا تمطرها السماءَ ! ياله مِنْ نهارٍ موحشٍ ! خلفَ السواترِ تنامُ الأحلام , هلْ رأيتمْ كيفَ تنزوي صورُ العشيقاتِ في الجيوبِ المثقوبةِ ! أقدامُ

المتمسّكينَ بـ الأرضِ يتملّكها الرعب في حقولِ الألغام , كانتْ هناكَ راجماتٌ كثيرةٌ تأتيكَ بـ الموتِ ما أقسى قذائفهاَ تجهلُ سرّهُ حينَ تتساقطُ بـ وحشيّةٍ على الملاجىءِ الترابيّةِ , وتتساءلُ في نفسكَ علامَ كلَّ هذا الخراب .... ؟! . أكادُ أسمعُ أدعيةِ الأمهاتِ خلفَ تلكَ الأبوابِ الموصدة(...

ان النص ينفذ الى الهمّ الانساني المتسائل عن دوافع الخراب ، و كل هذا الدمار ، انه السؤال العميق الذي يظهر عجز و قصور البشرية و حضارتها و عقلها الذي تتبجح به ، هذا العامل التعبيري العميق يبرزه و يكشفه الشاعر بمعادلات تعبيرية بتشكلات تصويرية تتمثل بتلاشي الاحلام و خيبات العاشقات لفقدان المعشوقين الذي يسقطون في الحروب ، و وطأة ذلك على الذاكرة و النفس ، و سط تساؤلات الانسان و نحيب الامهات المنكوبات . باستعارات و سرد و بوح فني رفيع بشعر سردي عذب بتقنيات السرد التعبيري موسعا طاقات اللغة و قدرها التعبيرية.

4 -البوليفونية و تعدد الأصوات

البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر

و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات

و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) في هذا الديوان تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

1. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

2. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

3. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

4. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

5. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

6. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

7. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

8. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

9. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ),

10. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

11. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

12. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

5 -الفسيفسائية و لغة المرايا

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب

فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1 –خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2 –حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3 –بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4 -ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5 -تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ.

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1 -بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2 -أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3 -أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4 -ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5 -فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1 -مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟ !

2 -مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3 -كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1 -فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2 -أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3 -فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

4 -أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,

5 -ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,

6 -إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,

7 -لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

ان أية قراءة لنصوص هذا الديوان تكشف و من الوهلة الأولى اننا أمام أدب ثري و عميق . مشتمل على نصوص مسبوكة بتقنيات شعرية عالية المستوى و بلغة عذب و قريبة ، ان هذا الديوان المهم يعدّ فعلا عبورا و تجاوزا لمرحلة في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة و اتجاه حقيقيا نحو الشكل النموذجي لقصيدة النثر.

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

(العمياء)

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ،كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

- لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ هي نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا

متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة.

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم.

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة.

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

1 -البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق.

2 -انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم.

3 -ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا.

4 -لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ، كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ، كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي .

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .اذن التجريدية في اللغة هي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية حالة نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ التأثير الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي و لا تحكي معان و انما أحاسيس.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تأثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و

التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

نصوص تجريدية للدكتور أنور غني الموسوي

1 -الواحة

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم.

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس.

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ.

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

2 -صباحات بنية

أيّتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم.

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي.

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقظاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق.

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا.

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا.

مرحى ، مرحى يا للسعادة.

3 –الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول.

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم.

ان غاية قصيدة النثر و منتهاها هو تحقيق حالة الشعر الكامل بالنثر الكامل . حيث يتجلى الشعر في قلب النثر .و ينبثق الشعر من رحم النثر . حيث يشخص الشعر الكامل من وسط النثر الكامل.

ونقصد بالكامل هنا ما يبلغ اقصى درجاته و منتهاه و غاياته ، فالشعر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات الشعرية و مظاهرها و غاياتها و النثر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات النثرية و مظاهرها و غاياتها . و لا ريب ان النص و الكيان الذي يجمع هذين الامرين – اعني الشعر الكامل و النثر الكامل – هو غاية قصيدة النثر و منتهاها.

ان هكذا لغة لا تكمن اهميتها في الغاية الفنية المذكورة – اعني كونها غاية قصيدة النثر– بل انها تحقق اللغة القوية التي تصل الى قلب و وجدان كل قارئ مع محافظتها على فنيتها و شعريتها . و من المعلوم ان هكذا لغة كانت و ما زالت هاجسا و غاية للأدب و الادباء.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه

الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائدة بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل.

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة.

ان العامل الاهم في تبين درجات تموج اللغة هو الانحراف اللغوي و السردية و الحقل الدلالي ، في النص الاول (سفر) لا نجد انحرافا كبيرا والسردية بسيطة مع بوح جلي و الحقول الدلالية متقاربة فاللغة تعتمد على لمسة شعرية خفيفة بشعرية هامسة . في النص الثاني (ألم) الانحراف النصي عالي مع سردية آسرة تخلق عالما خاصا بالنص (العالم النصي الموازي) معقد في نظام حقوله الدلالية . في النص الثالث (رحلة) نجد الانحراف العميق و التعبيرية المفهومية ، برمزية

تعبيرية واضحة و حقول دلالية متباعدة . و يمكن ملاحظة كيف ان التصاعد في شعرية النصوص يرافقه تصاعد في نثريته محققة حالة التوافق النثروشعري عكس ما هو متوقع في غير ذلك من كتابات التي يطغى عليها التضاد النثروشعري.

النص الاول (سفر)

)لغة متموجة ببوح عال و لمسة شعرية هامسة(

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة . أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير . أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه مطلقا ، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها ، فلقد مليء قلبي حزنا.

سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، أجمع حكايات الظل ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبّة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام.

سأنظر الى وجه الزمن ببرود ، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية ، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها ، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة.

هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية ، و الاضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة.

النص الثاني (ألم)

)لغة متموجة بانحرافية شعرية و سردية قوية (العالم النصي الموازي) (

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة.

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة.

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةُ مؤكدة . نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة.

النص الثالث (رحلة)

)لغة متموجة بتعبيرية مفهومية عميقة ناقلة للاحساس (الرمزية التعبيرية)(

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة.

لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور.

احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة قش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.

سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.

عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران ،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي

1 –ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس

مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و

تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة.

2 –السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

3 -اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق

من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

4 –التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد

مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى

النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

5 –اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

6 –اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي

و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

)البركة الجريحة(

د أنور غني الموسوي

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة . في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين.

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

- البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

)ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين(.

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة.

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تجلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا.

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية.

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك بنفسه (باختين 1986) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك 2006) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند باختين نفسه (باختين 1981) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي 2015) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و

الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في فكرة (اللانهائية التعرفية) (unfinalizability) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين 1984) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين 1984) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج 2006) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن 1990) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين 2011) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث 2008)

هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في نصوص سردية تعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الاحياء ، و ستنتاول اشكال مختلفة من السردية التعبيري كتبت باسلوبي بولفيوني ، و هذه الاشكال هي-:

1. قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول هنا قصيدتان

الاولى : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

2. قصيدة النثر الحرة ، و التي تكون ملامح القصيدة واضحة بسردية تعبيرية الا انها ليست بكتلة واحدة و انما تكتب بشكل حر . و سنتناول هنا قصيدة

اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

3. النص الحر العابر للاجناس ، حيث تكتب السردية التعبيرية بشكل حر جدا يتموج بين الشعر و القص و الخطابة و نتناول هنا نص:

بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر

الاول : تعدد الرؤى و الاصوات

الثاني : بروز شخوص نصية

الثالث : بروز حدثية نصية

الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

النص الأول : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

13. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

14. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

15. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

16. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

17. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

18. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

19. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

20. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

21. تحملُ لِيَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ),

22. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

23. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

24. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

النص الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

في قصيدة البركة الجريحة للدكتور انور غني الموسوي تتجلى البوليفونية بشكل سردي مع اسلوب تداخل الاصوات الذي يجيده الشاعر:

1. ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة (ملاحظة هنا تصريح تاأيفي بتمثل رؤى الاخر و تبنيها في تداولية واضحة)

2. في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك

3. و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ،

4. و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .

5. لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية.

6. تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة.

7. ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

البوليفونية بتعدد الاصوات و الرؤى ظاهر ، فان تعدد الرؤى ينعكس هنا بحواريات نصية في عبارات مثل (الذين مروا من هناك ، الاغنيات الشجية ،ابنائها الغالين ، عطف العالم و كلماته الحماسية ، ايها القارئ يا انا ، متى ترى) ،كما ان في النص شخوصية نصية انزياحية تتمثل بالبركة و الاعمدة القديمة و النخيل)كلها شخوص لها موقف و رؤية بالنص الا انها شخوص اعتبارية انزياحية و ليست حقيقية معهودة . و في النص تجل ظاهر لفن (تداخل الاصوات) و تمثل رؤى الغير كما اشير اليها اهمها كلمة ابنائها الغاليين) فانها صفة للابناء الآثمين وهي لا يمكن ان تصدر الا من أمهم الحنونة فالحكم النوعي الذي يشمل المؤلف يحكم سلبيا عليهم . و كذلك في (ايها القارئ يا انا متى ترى ...) فان اللوم و العتاب للمتكلم لا يكون صادرا منه الا بانعكاس الخارج و الغير عليه كما لا يخفى .و بهذا النص يبرز شكل آخر لحيادية المؤلف لا تكون باخفاء صوته تماما و انما بتمثله و تحدثه باسم الغير و بصوته ، فالمؤلف هنا يتكلم الا انه لا يتكلم واقعا وله صوت الا انه ليس له صوت حقيقة.

النص الثالث : اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

في قصيدة أجنة الجنان للشاعرة فراقد السعد تتجلى البوليفونية في أدب قضية و بوح بسردية تعبيرية حرة بنص يبلغ اهدافه الشعرية و الانسانية ، وهذا شيء لا يكون متيسرا الا باعتماد التناص العميق و تمثل صوت الغير حيث تتجلى الافكار النوعية في صوت المؤلف.

1. هو عودُ ثقابٍ مقتدر ... أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ...

2. هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق...

3. أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ...

4. تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ... عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ... هل ستأكل النار ..النار؟...

5. يهدلُ نعي اليمام ...يااااا أنتِ ياالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ !؟...

6. تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ... عينان غارقتان في الزيتِ ... عينان غارقتان في الطُهرِ ... تَجَمَّدَ الّلهب .. جلباب طهر ... جَنينيَّةٌ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي...

7. تبتَهِلُ حشودُ الجنان ... الّلحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة.

ان السردية التعبيرية واضحة وجلية ، و الشخوص النصية و الحدثية النصية ايضا واضحة ، و كذلك في النص حضور واضح لاصوات متعددة ، مع طغيان و ظهور للبوح و تعابيره المشيرة الى فكرة النص و قضيته الانسانية و الصوت النوعي الذي تمثله المؤلف.

النص الرابع : بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

في نص (بوشكين) للتعبير و البوح مستويات عدة ، وهو من تفردات و تميزات نصوص فريد قاسم غانم ، اذ ان التكثيف لا يقتصر فقط على المادة التعبيرية بل طريقة التعبير ،تتجلى السردية التعبيرية في كل عبارة ، و في كل انتقالة سريالية و حالمة ، ان اسلوب لغة الحلم الواعي المنظم هو ما يجيده فريد قاسم و يسحر به القارئ.

تتجلى البوليفونية في النص في تعابير متعددة

1. من ثوبِها المطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.

2. قالت إنَّ اسمَها ''رُوثْ .''

3. لم أصدِّقْ.

4. .هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.

5. وقالت إنَّها تعثّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.

6. وقالت إنَّ اسمَها ''ناديا''**. لم أُصدّقْ.

7. ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللَّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة.

8. كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.

9. سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مزٍّ. تمتمَتْ: سيثملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة.

10. وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة .

11. ها هو يخرجُ ويموءُ: ''ناتاليا، ناتاليا.***''

12. لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا

ان هذا النص الثري الحواري لا يحتاج الى الكثر لبيان تعدد الاصوات فيه و تعدد الرؤى ، بل ان المؤلف المتقن حقق شرط الحوارية الباختينية بالتحدث مع الشخوص و ليس عنهم ، و كذلك من خلال تطور و تعدد مظاهر الشخصية المتحدث معها وتعدد اسمائها و رؤاها يحقق فريد قاسم غانم تجليا واضحا و نموذجيا لفكرة) اللانهائية التعرفية. (unfinalizability

ان هذا المستوى من الحرية و الثراء لنصوص السردية التعبيرية و التي لا تتحقق بهذا الشكل باي حال من الاحوال في الشعر التصويري ، يدلل و بقوة على ان هذا الشكل الادبي له من السعة و العطاء و الحرية ما يفتح الباب واسعا امام اسلوبيات فنية ابدعية كثيرة و كبيرة منها مثلا النص ثلاثي الابعاد و النص الفسيفسائي بالتعابير المتقابلة و لغة المرايا و النص السردي التقليلي ، اننا نرى ذلك بوضوح كما نرى شمس النهار.

المصادر

- Bakhtin, M.M. (1984) Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M.M. (1986) Speech Genres and Other Late Essays. Trans. Vern W. McGee. Austin, Tx: University of Texas Press.
- Paul Smith, Carolyn Wilde Acompanion to Art Theory -2008
- Dmitriĭ Vladimirovich Nikulin - On Dialogue - Philosophy – 2006
- Gary Saul Morson, Caryl Emerson Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics - Literary Criticism- 1990
- Practicing Dialogical Narrative Analysis Arthur W. Frank 2006
- مجلة تجديد الأدبية العدد الاول و الثاني ؛ 2015

مظاهر التعبيرية التجريدية في (أمنيات جوّالة)

)أمنيات جوّالة(

الستائر بلونها المرير ، بقلبها المعجون بالعاج والزان ، تهدهد صوت بركة اللوتس البراق ، كنا حينها نعدّ أسنان المجرة ورموش عينيها الحالمتين ، نرسم حولية ذبول الكون الفسيح.

لقد أنهيتُ كلّ شئ ، خيمةَ ينبوع الخلود ، مزرعةَ الفراشات و رمادها الغامض ، حتى الصحون الفضية ، تركة اجدادي القدامى مع صندوقهم اللازوردي ، و نسماتهم المتخثرة في حدقات تحوم فوق غابات الأرز . كلّ ذلك بعثت به الى رجال الرمل وعسس السور البنّي كي يتدفؤوا به.

لقد أنهيت كل شيء فعلا ، فالحياة صبيّة لطيفة تستحمّ في بركة قزح القمر ، تحبّ أن تنام باكرا في معبد قديم.

عجبا ما كنت أتصور انّ الرغبة خيط من ريح ، و أنني سأحتفل يوما بكل هذا الضياع . لقد تقاعدت الانسانية ، تتجوّل بدرّاجتها الهوائية و قبعتها السوداء ، كالتي يبيعها ذلك المتجوّل الباحث عن الظلّ ، لقد رأيتها و قد ماتت منذ زمن بعيد.

آه كم هي مسكينة المركبات التي تسحبها ثيران الحقول الباردة مثلنا ، لا أدري ربما شربت روح الصقيع ، و ربما ورثنا ذلك الشحوب من أشجار الصنوبر المجيدة ، كرعناها مع اليانسون والسوسن الجبلي ومسحوق البرق . ذلك ليس مهما بالمرة ، يكفي اننا تعاطيناه عبر السنين .

بلى ، لقد صدقت ، سأجمع حاجياتي ، الريح الشمالية ما عدنا بحاجة اليها، وخوابي اليقطين الممتلئة بعصير القصب ، حتى الديك الأحمر الحكيم الذي لطالما أهداني بوابات المصير ، وعالم مسحور تسكنه حشود الضباب وجنيّات أشجار الياقوت اليابسة ، وزهرة زرقاء ندية كأنها دمعة الفجر.

اجل البيت أجمل بالورد البري ، لكننا قبائل جوالة لدينا خيمة من جلود القنافذ ، لا نجيد غير زراعة الخيزران واصطياد خيوط الهلل النائمة ، نستدل عليها من الشخير.

بيتنا أجمل بالزهور ، لكنّ حقول اللوتس بعيدة ؟ بيننا جدول الشيخوخة وذاكرة الثرى . أنا لا أظنها ستأتي قريبا ، ربما علينا فتح حقيبة الأيام ، فقد سمعت جدي يقول أنّ في جيب الزمن الأيمن انهارا فضيّة من حليب وحكايات مؤجلة عن البجعة الاميرة التي لم يسعفها القدر.

إذن سينتهي فصل الرماد ، بعد حياة غارقة في نهر أصفر ، حينها سأرى في حديقتي أرنبا و سلحفاة وردية . حينها سيكون للصباح شكل أخر ، ليتها تأتي أرواحنا المهاجرة . لنلثم الصوت الأبيض لأرتال الثرى ، نلج أسوار الضوء ، ونركب أيائل الدخان في برك المساء اللازوردية ، هناك حيث قصور الشمس النائية.

سعد غلام و أنور غني الموسوي 2\4\2015

(أمنيات جوّالة) النص المشترك بين الشاعرين سعد مهدي غلام و أنور غني الموسوي ، ليس جديدا فقط من حيث انه نص مشترك بين شاعرين ، بل ايضا في لغته الجديدة ايضا ، و التي تميل الى ان تكون في مجال تعبيري آخر غير مطروق بشكل متعمد و واعٍ ، الا وهي اللغة التعبيرية التجريدية.

(أمنيات جوّالة) ليس نصّاً سرياليّا ، لعدم تميّز السخوصية و الكيانية في بناءاته ، حيث أنّ السريالية متقوّمة بالتموضع اللامنطقي للتشخصات و الكيانات ، كما انه لا يحكي عن اللامعقول لان الحكاية عن اللامعقول ميزة السردية الحكائية ، اما السردية الغرائبية في (أمنيات

جوّالة) فان السردية فيه تعبيرية لامرآتية تنقل الاحساس و لا تريد أن تحكي وانما تسعى الى تحميل اللغة طاقات اضافية.

و قبل الحديث أكثر عن تجربة الاشتراك في تأليف نص موحد بين شاعرين ، يتحقّق بذلك ليس فقط خرق لكثير من التقنيات و التنظيرات المتعلّقة بالرؤية و الغاية و العاطفة الصادرة من نفس انسانية لتعدد المؤلف هنا ، بل انّ الاهم من ذلك هو تجاوز الصعوبات التأليفية و الوصول الى نقاط مشتركة بين لغتي الشاعرين و نظرتهما عن الادب . طبعا لا بد من الاشارة انّ امتلاك الشاعرين رؤية نقدية و تفسير و فهم للغة الجميلة ، أدّى الى فهم سريع لغايات لغة كل منهما ، و الاقتراب من التشكيل اللغوي المطروح ، و بهذا ظهر نص بانسيابية و وحدة تأليفية عالية بالاضافة الى أنه يحافظ على لمسات كل من الشاعرين و تقنياته فهي واضحة فعلا لكل من يعرف لغة الشاعرين.

ان جوهر التعبيرية هو استغلال التوظيفات الممكنة لعناصر البوح غير الحكائية في تعظيم طاقة اللغة و توصيل الاحساس ، و استعمال التقنيات الظاهرية و العميقة في توسيع حقل الدلالة ، و بالنسبة لقصيدة النثر فان السردية التعبيرية ركن مهم في تحقيق ذلك . و من خصائص لغة (أمنيات جوالة) هو القدرة العالية على نقل القارئ الى عالم النص و ان كان متميزا بمستويات عالية و عميقة و غرائبية ، و معبأة بدلالات تعبيرية واضحة ، و هذا النظام بكل تلك الميزات يحقق لغة تعبيرية ساحرة كما هو ملاحظ.

اما التجريدية فهي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية الى مجال نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، و تجسيد الفكرة في اللغة فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ

الفهم الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي.

النص الحر

))مُداراة(

لغة حرّة ، نص حرّ

د أنور غني الموسوي

القهوة التي جاء بها إنكيدو من عوالم الرمل ، تبيّن مؤخراً أنها شقيقة الربيع . الخبر لم يثر استغراب الكثيرين ، لأننا تعودنا أمورا كهذه في هذا العالم الأعمى الذي ما عاد له نكهة.

لم يعترض أحد حتى الزهور ، و الطيور المغرّدة مراعاةً لمشاعر القهوة و حبّاً بالربيع ، و مداراةً للمنظمات الانسانية و تقاريرها العمياء.

لقد جاء في التقرير أيضا و كما نقل إليّ – فانا حينها كنت طفلا أسطوريا لا أعرف الكثير عن هذا العالم الرخيص – قالوا حينما ترفع ركبتيك عن أسفلت الذلّ أعدهما الى مكانهما مراعاة لمشاعر الاسفلت . و حينما تصفعك الريح المتجبرة ، المس يدها برفق مداراة لمشاعرها و احتراما لمقام السلطان الجاثم على صدورنا. و قيل أيضا ان في التقرير قصّة محزنة عن الحريّة في الزمن الماضي ، حكمت الجماهير على أصحابها بالنفي و القتل . مرحى كم هو بارد و مأجور تأريخ الانسانية.

ألا ترى الأعراض تنتهك و المدن تدمّر ؟ و الكل صامتون مداراة لمشاعر الملك و ما خلفه من أصابع طويلة . كم نحن دمى رخيصة ؟ نخرب بيوتنا بأيدينا.

في الحقيقة لقد ملئت جيوبنا بالخيبات ، إنهم لم يتركوا لنا شيئا لنخسره ، لذلك نحن مناضلون و ثوار.

هامش

بعد ظهور الشعر الحر ، صار الشعر يقسّم بشكل نموذجي الى شعر موزون وفق البحور الشعرية (عمودي) و شعر حر لا يخضع لها سواء كان محتفظا بالوزن فقط كما في شعر التفعيلة او انه لم يحتفظ بالوزن كما في القصيدة الحرة التي تكتب بالنثر و تسمى قصيدة نثر و هي ليست كذلك واقعا ، انما هو شعر صوري بتقنيات الشعر الا انه حر.

و بعد ظهور قصيدة النثر التي تعتمد تقنيات النثر ، صار الشعر يقسّم بشكل عام الى 1- شعر موزون ومقفى حسب البحور (العمودي) و 2- الشعر الحر (قصيدة التفعيلة و القصيدة الصورية الحر) و 3- قصيدة النثر ، و ابرز صورها الان قصيدة النثر الامريكية التي تكتب وفق تقنيات السرد التعبيرية و تقنيات النثر بالفقرات و الكتلة الواحدة.

ان قصيدة النثر رغم انها بلغت مديات واسعة من التطور الكتابي و مثلت مرتبة عالية من الابداع الادبي ، فانها سرعان ما صارت لها صور و اشكال نمطية مميزة وهذا امر جيد و مهم ، الا ان التطور الحاصل في اللغة في العقود الاخيرة و النظريات اللغوية و التطور الحاصل لدى القارئ استدعى حرية اكبر تتجاوز النمطية و التقنينية ، و صارت هناك دعوات جادة و واقعية نحو لغة ابداعية حرة ، تقترب من اللغة النثرية اليومية ، من دون تزويق او اضافات و انما يتحدث المبدع بها باللغة النثرية العادية و يمكن ان نسميها نص النثر العادي او النص الحر.

لم يعد الفرق بين الشعر الصوري و الشعر النثري في كون الاول موزونا و الثاني نثرا ، و انما الفرق الجوهري هو في طبيعة الكتابة ، فالشعر الصوري يعتمد الصورة الشعرية كمرتكز سواء كتب موزونا ام نثرا ، و قصيدة النثر تعتمد تقنيات النثر و اهمها السرد التعبيري .

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

التجليات الماوراء نصية عند رشا اهلال السيد احمد

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد.

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها.

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ.

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها.

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الزمان و المكان ، انها لغة السحر.

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية.

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

)ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة (

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة.

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية.

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال.

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف.

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة.

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(...... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هنااااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد.

.

.

الامساك باللحظة الشعرية في مجموعة (أساطير الزمن) للشاعر رياض الفتلاوي

(أساطير الزمن) مجموعة شعرية للشاعر العراقي رياض الفتلاوي تعتمد أسلوب السرد التعبيري وقصيدة النثر المكتوبة بالجمل و الفقرات و الكتلة الواحدة متحررا من التشطير المعهود ، بلغة متموجة محققة نصوص شعرٍ سردي و شكلا نموذجيا لقصيدة النثر . و لأن رسالة النقد لن تكون واضحة و صادقة ما لم تنطلق من الابداع و العمل و صاحبه ، فان النقد التعبيري دوما يتابع النص ، و بالقدر الذي يتجه بالكتابة نحو انظمة جمالية و فنية فانه لا يتحدث و لا يصف الا امورا متجلية في النص . و تتبع كتابات الشاعر رياض الفتلاوي يمكّن و بشكل واضح من تلمس قدرات شعرية عالية تتمثل جوهريا بامساك اللحظة الشعرية و اتقان شكل مهم و مميز في كتابة قصيدة النثر المعاصرة . و رغم ثراء نصوص هذه المجموعة الا اننا و باجراءات النقد الثيمي الذي يقترب كثيرا من الابحاث العلمية يعمد الى التركيز على عنصر جمالي او فني معين في النص ، فانا سنركز على موضوعة واحدة الا وهي الامساك باللحظة الشعرية و العوامل التعبيرية العميقية الماوراء نصية.

الامساك باللحظة الشعرية و اقتناص المعرفة الجميلة الخفية و العالم الماورائي للادب هو من أهم انجازات الأدب ، و هو المميّز الحقيقي للشخصية الأدبية ، و التي تحتاج الى مقومات خاصة تلعب فيها الموهبة دورا كبيرا . و لأجل موضوعية أكبر فانا اشرنا الى تلك العوالم الماوراء نصية و العميقة في التجربة الانسانية و الشعور الانساني بعنوان (العوامل التعبيرية) في قبال الصيغ و الصور و العناصر النصية و التي اشرنا اليها (بالمعادلات التعبيرية) . من هنا تكون اركان العمل الادبية على ثلاثة مستويات و فئات ، المستوى العميق الماوراء نصي (العوامل التعبيرية) و المستوى النصي (المعادلات التعبيرية) و مستوى التلقي (القراءة) و هي عملية تلقي المادة الابداعية و تحويلها بوسائط نقل الى عوامل مثيرة للاستجابة الفزيولوجية الشعورية و الفكرية . هذا الفهم يمكّن من تفسير التباين بين الناس في الاستجابة للاعمال الأدبية اذ ان الثقافة و المعرفة و الممارسة و الاحتكاك و الاطلاع كلها تؤثر على تلك المجالات و المستويات التي اشرنا

اليها ، و يتلاشى وهم كون عملية التذوق و الاحساس بالأدب و الفن عملية انطباعية ساذجة . نعم فطرية أسسها واضحة الا انها مما يمكن تطويره و تنميته .

العوامل التعبيرية يمكن ان تتسع بسعة التجربة الانسانية و الارث الانساني . هذه العوامل توجد بشكل دفين و بشكل قوى كامنة في العمق الانساني الموحد و مترسخة في جانب اللاوعي . ما يقوم به الفنان و الاديب هو الكشف عن تلك المعارف و الحقائق و اخراجها من عالم اللاوعي و السكون و العمق و الخمول الى عالم الوعي و الحركة و الظهور و الخطاب .

هنا سنتناول العوامل التعبيرية التي كشفت عنها نصوص رياض الفتلاوي و التي تجلت و بشكل مناسب بمعادلات تعبيرية عالية الكفاءة ، لتتحقق عملية الابداع و الابهار.

في قصيدة (نعاج الحقل) نجد شعرا سرديا نموذجيا و بسردية تعبيرية عذبة ، فيها وقعنة الخيال و التموج التعبيري ، وهذه التقنية و الصفة ملازمة لنصوص المجموعة التي كتبت بشكل كتلة واحدة و بشكل الفقرات و الجمل . يقول الشاعر في هذه القصيدة وهي قصيدة نثر نموذجية متحررة من التقليد المعهود التشطيري و العمودية في ما يكتب الان:

)تناولَ جدي إشراقة شمسه بقدح الفجر وغليونه القديم المشتعل بحطام ذاك التاريخ، مازالت تلك الفزاعة تتراقص بسنابل الحقل، وصديق جدي الحميم الزهايمر يغني له أغنية الموت، بصوت المزامير التي أيقظت أصحاب الكهف، (...

اضافة الى الانسيابية في التعبير ، المبتدئ بمجاز قريب و دلالة قريبة باقتناص لحظة شعرية مرتكزة على ثقافة المجموعة و ووعيها بالانسان الكادح و الفجر و العناء ، يتجه الاسلوب الى التصاعد الجمالي نحو خيالية اكبر باقتناص لحظة شعرية بنظام الفزاعة التي تراقص سنابل الحقل بارتكاز و تعمق في الوعي الجماعي ، ثم في حالة تعمق شعري اكبر نحو اقتناص لحظة شعرية عالية وهي التركيز على مرض ملازم للجد ، ثم تتوج الشعرية هنا باقتناص لحظة شعرية اعمق وهي خيالية حال اغنية ذلك المرض.

اضافة الى المعادلات التعبيرية عالية الفنية و الشعرية في هذا النص و التي اشرنا الى بعضها فيما تقدم من السرد التعبيري و وقعنة الخيال ، فانها ايضا تتمظهر بشكل لغة متموجة بين القرب و البعد الرمزي و الايحائي و بين السردية و التصويرية الممانعة للسرد داخل السرد وهو الشيء المهم الذي يعطي اللغة الحرة السردية صفة الشعرية . اضافة الى ذلك فان الشاعر هنا ابحر و بكفاءة عالية نحو العوامل التعبيرية ، ليخرج النص من كونه سبكا و تأليفا شعريا شكليا الى تحقيق نظام الانجاز العميق و الشعرية الحقيقية ، و ذلك بحالة تكافؤ و تناسب التشكيل و الوجود العميق لما وراء النص بانظمة فكرية و جمالية تحقق الابهار و الادهاش اضافة الى ما يحققه الشكل و ظاهر النص من ابهار .

ان الفرق الجوهري بين الشعرية الشكلية و الشعرية العميقة ان الاولى تحقق مساحة ادهاش ضيقة تقتصر على الشكل وقد تتوسع كثيرا ، اما الشعر الحقيقي فانه يحقق مساحة ادهاش واسعة وعلى مستويات متعددة نصية و ماوراء نصية و ما بعد نصية في القراءة و الاستجابة . اهم اللحظات الشعرية العميقة التي اقتنصها و كشف عنها الشاعر ، و اخرجها من مجال اللاوعي و التجربة الدفينة الى مجال الوعي و التجربة الظاهرة تتمثل بحميمية العلاقة بين الانسان الكادح و الفجر و رمزية كل ذلك ، و حميمية العلاقة بين الفزاعة و الحقل و رمزيتها و توظيفها تعبيريا ، و علاقة التأثير العميق و الواسع للشيخوخة على الانسان ، من ثم العلاقة البنائية و التوليدية و الخيالية بين المزامير واهل الكهف ، محققةمساحات واسعة من الادهاش . و من الواضح اننا نتحدث هنا عن انظمة فكرية ماوراء نصية وهي ليست كلها جمالية ، الا اننا نلاحظ ان العمق الجمالي حاضر و متصاعد في ذلك البعد العميق ، وهذا يناسب التطور التعبيري الذي كان في اجزاء النص الظاهرية و المعادلات التعبيرية ، و بهذا يتحقق نظام شعر عميق متناغم متوافق . وهذا الامر بالاضافة الى انه يولد جهات متعددة للادهاش فانه يولد ايقاعا ، وبذات الفكرة عن الترابط و التناغم و التسلسل العميق التعبيري يمكن ان تتحقق وحدة عميقة وان كانت المعادلات و الاجزاء النصية متشظية ، الا ان في هذا النص (نعاج الحقل) الوحدة الظاهرية

موجودة كما بينا بتسلسل و ترابط موضوعي و تعبيري و الوحدة العميقة موجودة ايضا ، و من خلال كل ما تقدم يتحقق نظام القصيدة ، فنكون امام قصيدة نثر نموذجية .

و في قصيدة نثر عالية المستوى بشعر سردي و اسلوب السردية التعبيرية يتحقق نظام التوافق النثروشعري بتصاعد تطوري متوافق و متصاحب للشعر و النثر يقول الشاعر في قصيدة (هواجس النوارس)

)العصافير لم تعد تبني عشها على شجرة الصنوبر، وذاك الغراب مازال يحوم على أقفاص الطيور، تلك القبور لاتسع الأحلام، أين ندفن ما تبقى منها، نعم هناك ديانة قديمة، مركونة على رف العدم، سنجعل أحلامنا هندية، حتى نحرقها ونذرها مع الريح ، هذا يكون أول إصلاح، مازال الدمع يرقص على وجنة الأزهار، الا يعلم أن الرقص حرام(...

الرمزية التعبيرية متجلية في هذا النص ، فالقاموس التعبيري التلويني بالعصافير و الاشجار و الطيور و القبور و الاحلام و ديانة قديمة و احلام هندية و دمع يرقص . ان التعبيرية تتجلى في استخدام شكل معين من الالفاظ و شكل معين من توجيه المعنى و شكل معين من طرحه ، فالالفاظ هنا تلوينية و نقصد بالتلوينية اي انها عالية الرمزية و الطبيعية ، و الشاعر يتجه بالالفاظ نحو معان فردية فتتجلى التعبيرية و الرؤية الفردية فيخلق النص اشياءه و رموزه و تتجه رمزية تلك الرمزيات الى غير المعهود وهذا هو الكسر الفني الذي يحقق التعبيرية و من خلال علو و سعة البوح و القضية التي يراد طرحها تكتمل انظمة البوح التعبيري ، فالشاعر و ان استخدم الفردية و الخصوصية في تعابيره الا انه استعمل تلك التعابير الفردية لاجل قضية عامة كلية وهذا هو النظام الاهم في الرمزية التعبيرية.

و في سردية تعبيرية فذة تتجلى المعادلات التعبيرية النصية عالية المستوى الكاشفة و المحاكية لعوامل تعبيرية ماوراء نصية عميقة و واسعة ، في قصيدة (طاحونة هواء) يقول الشاعر

)خلف ذاك البعد، بين أزقة الغياب، طاحونة هواء رمادية ، تطحن ذرات الوجود، بأسنان عمياء لا ترى. تسمع أزيز الضوء وضجيج السنابل المحطمة، تحركها أربعة فصول مزخرفة، بليل هرم ونهار يكاد يلتقط أنفاسه. وساعة الوجع قد بانت عورتها، وأطلق الرقاص أغنيته الأخيرة(....

ان التوافق النثروشعري متجل هنا بوضوح ، فالنثر بلغة حرة قريبة يتطور و يتصاعد و يتكامل ، يرافق ذلك تطور و تصاعد و تكامل في شعرية النص ، لقد بينا في مواضع سابقة و كررنا كثيرا ان غاية قصيدة النثر هو الشعر الكامل في النثر الكامل ، وهنا في هذا النص يقتنص الشاعر رياض الفتلاوي لحظ فنية جمالية الا وهي شخصية قصيدة النثر المتقدمة و النموذجية ليحقق نظام التوافق النثروشعري و يوسع مساحة الادهاش و الابهار باضافة جهة ادهاشية جديدة . اضافة الى ذلك فان النص قد كتب و صيغ بمعادلات و عناصر نصية متقدمة محاكية و عاكسة لعوامل تعبيرية ماوراء نصية عميقة و واسعة و مؤثرة ، فهنا في هذا النص يتجلى الهمّ الانساني و يقتنص الشاعر اللحظة الشعرية العميقة بهذا الهمّ فيتجلى صوت الحسرة على الخسارات و البعد الذي يكتنف العالم و اتساع رقعة العمى العالمي و الخذلان لجهات النور على ايدي الرياء و القبح المتلون بالوان البراءة و الجمال . و كعادته يرتكزن هنا رياض الفتلاوي في عوامله التعبيرية العميقة على الوعي الانساني و على التجربة الانسانية و المعاناة الكونية ، فتجد نصوصه تنطلق دوما من معاناة انسانية و كونية محققا نموذجا فذا لأدب القضية و الأديب الانساني.

انّ ما بيناه و غيره كثير يمكن تلمسه و تبينه بوضوح في قصائد هذه المجموعة ، يعكس الثراء الذي تتميز به نصوص هذه المجموعة ، و قبل هذا كله و بعده فان كتابة رياض الفتلاوي قصيدة النثر بشكل الكتلة الواحدة و الجمل و الفرات متحررا من التشطير و الشكل العمودي ،هذا وحده امر بغاية الاهمية يوجب الاهتمام النقدي ، كما ان الاتقان و المستوى العالية الذي تميزت به نصوصه يمكننا من القول اننا امام شاعر مهم كما هو الحال مع شعراء اخرين في مجموعة الشعر السردي المتقنين لقصيدة النثر المكتوب بالجمل و الفقرات و الكتلة الواحدة ، مما يشير

الى حصول تطور واقعي في كتابة قصيدة النثر العربية المعاصرة . بنصوص مهمة تستحق التوقف و التحليل من قبل المهتمين فعلا بالأدب و بقضيته.

القصيدة الجديدة

المقدمة

الكتابة الادبية عمل انساني راق ، و يكون العطاء اسمى و ارقى اذا تحققت الابعاد الابداعية في العمل من الاصالة و التجديد و الجمالية و الرسالية ، و تكون الاضافة الحضارية اكبر اذا ما تشكلت كتلة و مجموعة ابداعية و حققت ظاهرة . و شعراء مجموعة الشعر السردي (السردية التعبيرية) التي اعلنت عن نفسها في العاشر من حزيران عام (2015) كمجموعة ادبية عن نفسها تحت اسم (مجموعة (السرد التعبيري) لتعلن عن ولادة نهج و اسلوب متميز في الكتاب و تتبنى الشعر السردي و قصيدة الجمل و الفقرات . و لقد حققت تلك المجموعة بكتابها و نصوصهم حالة الظاهر الادبية و حقق ما كتبوه من (قصيدة النثر الكاملة) المكتوبة

باسلوب الشعر السردي و الجمل و الفقرات تلك الابعاد الابداعية ، فكان لزاما تناول هذه التجربة و بيان ملامحها و مميزاتها و اساليب الكتابة فيها.

من أهم انجازات قصيدة النثر انها ازاحت سطوة و رسوخ التصور السائد ان الفارق بين الشعر و النثر امر شكلي ، و قدمت فكرة ان الاختلاف ليس في الشكل بل في طرقة التعبير ، فكانت فكرة كتابة الشعر بواسطة النثر ، اي ان الشكل شكل نثر لكن الروح روح شعر . و كانت قصيدة النثر بصورتها النموذجية الفرنسية و الامريكية المعاصرة تكتب بشكل فقرات و كتلة واحدة .(one block) لقد صار واضحا ان الفرق بين الشعر و النثر ليس شكليا ، و انما هو في طريقة التعبير ، فالتعبير في النثر يتخذ خطا دلاليا توصيليا مستقيما بينما في الشعر فهو اشعاعي افقي رمزي و ايحائي ، و لذلك فان نصا قد يُقدم او يُطرح بانه نثر الا انه في واقعه شعر لكون خطه الدلالي افقيا رمزيا و ايحائيا . و نصا اخر يقدم و يطرح على انه شعر الا انه نثر لكون خطه الدلالي مستقيا.

ان حقيقة كون قصيدة النثر نثر ينبثق منه الشعر ، اي قطعة نثرية تحقق شعرا ، يعني وجوب عرض ما يصنف كذلك على هذا الفهم ، و النثر معروف عند العرب لا يختلف فيه اثنان ، و انه متقوم بالفقرات و التراكيب المتواصلة السريعة الى نهاية الجملة ، وهذه هي الميزة الاساسية للنثر و الذي لا يؤدى الا بالكتابة الفقراتية ، و اما التقطيع و التشطير و الفراغات و السكتات فكلها اساليب شكلية تعود في حقيقتها الى محاكاة الشعر التقليدي الشكلي . و لقد بينا في مواضع عدة ان ما يكتب الان ثلاثة اشكال من الشعر

1- القصيدة التقليدية الشكلية التي تعتمد على الوزن و التقنيات الشعرية التقليدية الشكلية .

2- القصيدة الحرة و التي تكتب بغير وزن الا انها تعتمد التقنيات الشكلية من تشطير و سكتات و فراغات.

3-	قصيدة النثر و التي تكتب بشكل نثر و بشكل فقرة لكن من هذا النثر ينبق الشعر و يتفجر وهذه هي حالة (النثروشعرية).

لا بد من التأكيد و بشكل لا يقبل اللبس انه لأجل تحقيق قصيدة نثر لا بد من تحقيق مقومات النثر من فقرات و كتابة جملية متواصلة من دون تشطير او فراغات او سكتات ، و الا فان ما يكتب هو القصيدة الحرة . و من الواضح ان مجموعة الشعر السردي (السردية التعبيرية) قد قطعت اشواطا نحو كتابة قصيدة النثر بشكلها و صيغتها و لغتها النموذجية ، و صارت فيها كتابات فذة بشكل اجمالي . و صارت كتابات شعراء تلك المجموعة البوابة الواسعة و الرائدة نحو قصيدة نثر عربية بصيغتها الواقعية الموضوعية اي بصيغة النثر الكامل من الفقرة و السرد الشعري و البناء الجملي المتواصل من دون فراغات او تشطير او سكتات .

ان هذه الفرادة الكتابية بقدر ما تقدم ابداعا متميزا ، فانها ايضا تقدم نموذجا لقصيدة النثر العربي لعصر ما بعد الحداثة بتقنيات لا يمكن توفرها في الشعر الصوري القائم على الصورة الشعرية و التقنيات الشكلية . وهنا سنتناول العناصر الاسلوبية لقصيدة النثر النموذجية التي تكتبها مجموعة الشعر السردي.

فصل : المقومات النثرية.

من خصائص الثابتة للقصيدة الجديدة (قصيدة النثر الكاملة) التي تكتب بالشعر السردي و الجمل و الفقرات انها تكتب بلغة نثرية كاملة ، اي من دون استخدام التقنيات الشكلية المعهودة للشعر من فراغات و سكتات و تشطير و عامودية ، و انما تكتب بشكل مقطوعة نثرية و بشكل فقرة ، و قد تكون القصيدة بشكل فقرة واحدة و قد تكون بشكل فقرتين ، و احيانا تأتي اسطر قصيرة تؤدي غرضا نثريا و ليس لغرض شعرية الشكل . بعبارة اخرى ان النصوص تكتب بشكل نثري تام ، و النص الذي يحقق هذه الغاية و يتكامل فيها هو الممثل و النموذج

للقصيدة الجديدة (قصيدة النثر الكاملة) و مع ان تمثيل ذلك و تبنيه يتباين بين الكتاب الا ان ذلك هو النموذج كما ان ذلك هو الوضع العام في كتابات مجموعة الشعر السردي.

1- الكتابة بالبناء الجملي المتواصل

2- الكتابة بالفقرات

3- الكتابة بالسردية التعبيرية

الفصل الاول : السردية التعبيرية

السردية التعبيرية و إسلوبياتها

1- ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية

بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص).

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو

المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة.

– 2السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

3- اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة

الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

4- البوليفونية

البوليفونية اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم .

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية

اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية.

5- الفسيفسائية

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

6-التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل.

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوية بلغة متموجة.

5-اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية

، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

6- اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية

بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

السردية التعبيرية في ملحمة جلجامش

لقد تولد في الأونة الأخيرة شعور قوي بحضور السرد في العمل الشعري عموما ، سواء في الأوساط الغربية ام العربية ، اذ يقول بيتر هون , (ان الشعر الغنائي (و ليس بالضرورة القصصي) يمثل بجوهره سيل من المعاناة النفسية و الوجدانية التي عاناها متكلم واحد و أفصح بها من مكانه الى ان يقول و يمكن تلمس تقنيات السرد في الشعر الغنائي) Peter Huhn 2013) . . الا انه من غير الصحيح تصور كون السرد في الشعر هو سرد حكائي لان ذلك من خصائص النثر و القصة ، و سيحيل المقطوعة الى نثر وان كان شعريا او ستصبح قصيدة سردية ، و انما السردية المقومة لقصيدة النثر هي السردية التعبيرية ، حيث يكون السرد لا بقصد الحكاية وانما بقصد نقل الاحساس و الرؤية العميقة ، اي حضور تقنيات السرد و توظيفه كمعادل موضوعي ، الذي اشار اليه ت س اليوت.

ملحمة جلجامش نص نثر شعري بالجملة ، يمكن تصنيفه الى قصيدة سردية ، و التي تكون بشكل سرد حكائي متميز مع تقنيات شعرية من مجاز وايحاء . هذا هو المزاج العام للملحمة ، لكن في بعض مقاطعها نجد تعبيرية ظاهرة تتراوح بين السرد التعبيري المميز للغة الايحائية الشعرية و الشعر التصويري ، بمعنى اخر مع ان ملحمة جلجامش في عمومها نثر شعري و قصيدة سردية ، الا ان فيها مواطن من السردية التعبيرية و التصوير الشعري.

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس فقط الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر ؛ ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215(

في اللوح الاول و في مطلع الملحمة يقول الكاتب السومري العظيم وهو يتحدث عن جلجامش (

)هو الذي رأى العمق ، و أصل البلاد.

الذي عرف ، الحكيم في جميع الامور.

جلجامش ، هو الذي رأى العمق ، و أصل البلاد.

الذي عرف ، الحكيم في جميع الامور.

لقد رأى كل مكان

و عرف كل شيء يشتمل على الحكمة.

لقد رأى الأسرار ، و اكتشف ما هو مخفيّ.

لقد حمل قصّة ما قبل الطوفان .

لقد جاء من سفر بعيد ، متعبا ، ليجد السلام(.

ان عبارة (هو الذي رأى) اضافة الى انها اصبحت عنوانا للملحمة في كثير من التناولات حتى ان نسخة اندرو جورج تعنون بعنوان (نسخة هو الذي رأى) ، فان هذه العبارة الموحية و شديدة الدلالة اصبحت عنوانا للغة الفذة و لطلب المعرفة و لو قورنت بزمنها تكون كتابة فذة متجاوزة للزمان و المكان.

ان هذا المقطع معبأ بطاقات دلالية و ابعاد رمزية و يمكن التوسع في دلالته الى حد كفيل بكشف كثير من خصوصيات الشخصية السومرية و طبيعة الانسان و فكره في ذلك الوقت ، و اقل ما يقال انه ينبئ عن انسان متطلع و عارف و باحث عن الحقيقة و مفكر و حضاري و لا يمت الى البدائية بصلة بل هو يجلس على قمة الحضارة الانسانية فهو الذي (عرف كل شيء يشتمل على الحكمة . \ لقد رأى الأسرار ، و اكتشف ما هو مخفيّ .)

و في مقطع اخر يتجلى النفس الحضاري و العمراني للانسان السومري بقوله

)بنى سور أُوروك ، حرم (إينا) المقدس.

أُنظر الى سورها كأنّه جديلة صوف.

أُنظر الى دعاماتها التي لا مثيل لها.

تجوّل في طرقها القديمة.

إقترب من (إينا) بيت عشتار.

التي لا أحد من الملوك يستطيع ان يقلده.

تسلّق سور أُورك ، و تمشّ فيها جيئة و ذهابا.

تفحّص أُسسها ، إختبر آجرها

أليس آجرها مفخور بالأتون ؟

ألم يضع الحكماء السبعة أُسسها ؟(

انها اوروك اتي اسسها من الاجر ، و التي وضع الحكماء السبعة اسسها . هذا الانسان السومري الشغوف بالمعرفة ابى الا ان يسطر حكمته و يخلد امجاده في لوح طيني هو اغلى من الذهب و الماس حيث انه:

)سطّر كل ما عاناه على لوح حجري(.

بهذه اللغة و هذا الزخم الرمزي و الدلالي يبهرنا الكاتب السومري في نص سردي تعبيري قل نظيره حتى في عصرنا ، و يبلغ النص درجات عالية من الشعرية السردية حتى يتوجها انه جلجامش:

)سليل أُوروك الشجاع ، ثور وحشي في هيجانه.

إنّه يمشي في المقدّمة ، في الطليعة

و يمشي في المؤخّرة ، يتّكل عليه رفاقه.

إنّه ظلّة عظيمة يحمي محاربيه.

هو موجة الطوفان العنيفة ، المحطّمة للأسوار الحجرية.

ثور لوكالباندا الوحشي ، كلكامش ، المثالي في القوة(.

انه العارف الذي لا يغتر بغرور الدنيا حيث تبسط له كفيهو يرفضها عارفا بها و بحقيقتها فهذه عشتار تريده زوجا لها لكنه يرفض لاجل ما يعرفه من صنائعها مع ازواجها السابقين حيث تقدم له مركبة من اللازورد و الذهب و قرونها كهرمان:

)لتكن زوجي و أكون زوجتك.

دعني أحملك على مركبة من اللّازورد و الذهب

عجلاتها من الذهب و قرونها من الكهرمان

يقودها أسود و بغال كبيرة

أدخل بيتك وسط شذى الأرز العطر(

لكنه يرفض طلبها و يذكرها بحالها وا فعالها المريرة و يذكرها بمن صرعتهم و اذتهم من مريديها:

)من الذي سيتخذك زوجة ؟

أنت الصقيع الذي لم يجمّد ثلجاً

أنت الباب التي لا تصدّ ريحاً

أنت القصر الذي يصرع ... الأبطال

أنت فيل ... رحله

أنت قير يلوّث يد حامله

أنت قربة تقطع يد حاملها

أنت حجر يضعف به البناء

أنت الكبش الذي يحطّم الجدران للعدو

أنت النعل التي تقرص رجل صاحبها

أيّ عريس لك بقي الى الأبد؟

أي جندي شجاع من جندك قد صعد الى السماء ؟

تعالي ، أقصّ عليك حكاية عشّاقك

....ذراعه

دُموزي ، حبيب صباك

عام بعد عام ، في رثائك قضيت عليه

لقد عشقت طائر الألّالّو المرقّط

لكنّك اسقطتيه أرضا و كسرتي جناحه(

و يبلغ النص قمته الشعرية في مقطع عال المستوى حيث يقول

)سار جلجامش قُدُما ، و سرعان ما رأى الأشجار المقدّسة

شجرة العقيق الأحمر وسط أشجار الفاكهة

تتدلّى مع أغصان الكرم ، كانت مبهجة

شجرة اللازورد مورقة

كانت مليئة بالثمر ، كانت مبهرة

....

بدل الشوك و الأشجار الشائكة ، كان لها وقاء حجري

لقد لَمَسَ جلجامش الخروب ، إنّه حجرة الأباشمو

العقيق و حجر الدم....

بينما كان جلجامش يتمشّى

رفعَتْ رأسها لتنظر اليه(.

انها اشجار العقيق و اللازورد التي رفعت رأسها لتنظر الى جلجامش الانسان.

مجموعة السردية التعبيرية

في العاشر من حزيران عام 2015 اعلنت مجموعة ادبية عن نفسها تحت اسم مجموعة (السرد التعبيري) لتعلن عن ولادة نهج و اسلوب متميز في الكتاب و تتبنى السردية التعبيرية . و نحن نوردها هنا من باب التأريخ و البداية فان من الواضح ان بعض النصوص تشتمل على شعر سردي الا انها مكتوبة بالتشطير كما ان من كتبها من لم يداوم على كتابة السردية التعبيرية و لم يوصلها الى قصيدة النثر الكاملة كما في كتابات المجموعة عام (2016) و الذي خصص هذا الكتاب للكتابات الاخيرة و النموذجية التي تشتمل على خاصيتين مقومتين الاولى السردية التعبيرية و الثانية الكتابة بصيغة الجمل و الفقرات . و قد كان في اعلان المجموعة التأسيس الكلمات التالية:

على بركة الله تعالى تم تشكيل مجموعة (السردية التعبيرية) الأدبية ، متكونة من أدباء يهتمون و يطمحون لأن تكتب قصيدة النثر بشكل نثر كامل ، كما نتكلم به في حياتنا اليومية . ان السردية التعبيرية تعني بلوغ الشعر الكامل في قلب النثر الكامل ، البساطة و الوضوح المشتملة على ما هو غير محدود من الدلالة و الايحاء . السردية التعبيرية هي الأدب الذي يمسّ القلب بأبعد نقطة و يوقظ الاحساس بالجمال بأوسع شكل.

الملامح الأسلوبية للسردية التعبيرية

السردية التعبيرية هي السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة . انها مثال لطرح الخيال بواقعية المشتمل على كل الاقناع و القرب ، انها اللغة القوية و السهل الممتنع ، و الشيء العجيب الذي يبهر و يدهش دوما . السردية التعبيرية مثال الادب الممتع القريب.

ارهاصات السردية التعبيرية

لقد صار واضحا انّ السردية التعبيرية مقوم أساسي لقصيدة النثر المعاصرة و خصوصا ذات الكتلة النثرية الواحدة   ، حيث ينبثق الشعر من رحم النثر و يحصل الشيء العجيب ، بسرد واضح قريب مليء بالايحاءات و الرموز و الاحساس ، كتلة نثرية ما إن تصل القارئ حتى تتحول الى كم هائل من الايحاءات و الدلالات و الرموز و العواطف و الاحساسي ، مخترقة مواطن الشعور و الاحساس بالجمال . لطالما بحثنا و قصدنا لغة قريبة مدهشة ، عالية الفنية واضحة ، لغة قوية تبهر و تمسّ القلب و الشعور ، فكانت السردية التعبيرية.

اشكال السردية التعبيرية

السردية التعبيرية تستوعب كل اشكال الكتابة التي تتجلى فيها السردية التعبيرية اللاقصصية ، و المنجز منها في مجموعة السردية التعبيري ، قصيدة نثر الكتلة الواحدة ، قصيدة النثر الحرة ، النص السريالي.

مجموعة السردية التعبيرية

السردية التعبيرية فكرةً ونموذجاً فكرة عربية خالصة ، فمصطلح السردية التعبيرية و مفهومها الذي قدمناه ليس له مقابل غربي اصلا ، و لم يطرق عربيا ، نعم هناك السرد الشعري ، وهذا شيء اخر و مقتضب و صغير مقارنة بتجربة السردية التعبيرية في مجموعة تجديد الأدبية . لذلك يحقّ لنا ان نسمي المجموعة (بالسردية التعبيرية) من دون توصيفها بالعربية لأنه لا يوجد سردية تعبيرية اخرى نقابلها.

الاعضاء المؤسسون للمجموعة و حسب تأريخ كتابتهم للسردية التعبيرية

لقد شكّل هذه المجموعة أدباء آمنوا بها و تبنوها و كتبوا بها ، فكانت هذه المجموعة هي المجموعة المؤسسة للسردية التعبيرية ، و الباب مفتوح لكل من يريد الانتماء الى هذه المجموعة الادبية بتبنّ و تبين و قناعة و ممارسة.

و الأدباء المؤسسون لمجموعة السردية التعبيرية هم التالية أسماؤهم ، مرتبون حسب تأريخ تبنيهم و كتابتهم السردية التعبيرية و ان لم يكن بشكل قصدي من بعضهم من خلال متابعتنا الدقيقة للكتابات . و سنذكر اسم كل أديب و معه نص نموذج للسردية التعبيرية التي كتبها.

1- د أنور غني الموسوي (المدينة)

د أنور غني الموسوي ؛ المدينة

المدينة كائن غريب ، كقبعات الصينيين القدامى تغطّي كل شيء ، انها ذلك الجراد البريّ ، لا تأتي على شيء الا التهمته ، حتى حليب اطفالنا و ابتساماتهم اليافعة ، هل تراها ابقت شيئا ؟ لقد جعلت من زهرة الخليج اسماكا وردية ميتة . انها يأجوج و مأجوج ، لقد رأيتها تشرب ماء البحر في لحظة آسرة تلفّ كحل البوادي بورق مرّ ، تضعه في فوهة مدفع فرح ، و تصوبه نحو قلب صنعاء و بغداد.

المدينة قاسية ، كأشواك اشجار يابسة ، لا ساحل لها و لا ازهار ، قلبها الحديدي نحيف كشجرة الموز لكنه من سلالة افاعي الغابات السوداء ، تأتي على حلم الانسان فتشقه نصيفين ،فلا يظل له نكهة ، ثم تدعى انها كانت تغطّ في النوم و تستشهد بشخير ازلي ليمامات الغروب . ليتني لم اعرفها و لم تعرفني . لقد ملأت قلبي قيحا.

2- فريد قاسم غانم (طيور)

فريد قاسم غانم ؛ طُيور

سردية تعبيرية ؛ نص حر (ت)

)١(

هي لا تنامُ تمامًا.

تقفُ في فضاءِ اللّيلِ النّحيفِ، تحملُ الأشجارَ بين أصابعِها وتغفو. النّومُ عندَها وهمٌ ضروريٌّ. والوهمُ، حين يصيرُ ضرورةً، يُفسِّخُ سائرَ الأشياء.

ها هي ما زالتْ تلتحفُ بطبقاتٍ من الأرديَةِ الدّاكنةِ وتتربّصُ بأوّلِ خيطٍ قادمٍ من الشّرق. الخيوطُ تأتي من الشّرق، تقولُ الحكايةُ. ولكلِّ مكانٍ شرقُهُ، تقولُ حكايةٌ ثانيةٌ.

وها هي تحملُ بينَ أصابعِها المقصّبةِ تعبَ النّهارِ وأعمدةً وأشجارًا وأسلاكَ الهاتفِ والكهرباء، وتحلمُ بالماءِ والسَّماء.

)٢(

أيقظتني قُبيلَ الفَجرِ.

بينَ أصابعِها الكرةُ الأرضيّة، مُعلّقةً على مخلَبٍ فوقَ هاويةٍ. وهي تقفزُ من حالةٍ إلى حالة وتُتقنُ لُعبةَ الإفصاحِ والإبهام...

وقعُ حوافرِ دبّابةٍ في الطَّريق. رتلُ سُعالٍ طفيفٍ. وطواطٌ يعودُ إلى كهفِهِ البعيد على حاملةِ طائرات. عذراءُ تتثاءبُ فيتّسِعُ الأفقُ. حبّاتُ دمعٍ عندَ المفترقات. كتابٌ يحلّقُ بألفِ جناح. أوراقي تختمرُ على الأتربة الرّطبة وتُثمرُ أبقارًا وباذنجانًا. موتوراتٌ نائمةٌ بلا أحلام. وجهٌ مألوفٌ يُطلُّ ويختفي. نداءُ بومةٍ. هرولةُ فئرانٍ فوق الجُرف. بيضةٌ لا نهائيةٌ تلتفُّ حولَ عددٍ لا نهائيٍّ من البيضاتِ النّهائيّة.

)٣(

وها هي توقظُني عندَ الفَجر.

أستندُ بظهري إلى سريرٍ عاجزٍ، يئنُّ من وجعِ الخَشَب. أحملُ سقفي بعينيَّ المفتوحتَيْن وأختفي خلفَ جفنيَّ.

وها هي تطيرُ عندَ الفجرِ سِربًا لا ينتهي من الأشياء؛

محراثًا في شكلِ كافٍ،

سكّةً تشبِهُ السّين،

جُرنًا يأخذُ هيئةَ النّون،

مسمارًا يُقلِّدُ الصُّداعَ القديم،

ذراعًا يشبِهُ رقصةَ الحبوبِ فوقَ هواءِ الحقول،

صحنًا جائعًا،

دجاجةً بلا ريشٍ،

حذوةً لحصانٍ أعرج،

لِسانًا يلعقُ حساءَ اللّسان،

منجلًا يقطعُ رؤوسَ القمحِ،

منشارًا يباغتُ الغابات،

عِقدًا من الجماجم على صدرِ جميلةٍ،

صخرةً هابطةً من ظهرِ سيزيف،

نبعًا متفسّخًا تسكنُهُ الضّفادعُ الجاحظة،

فراشةً بلا أجنحةٍ،

أسماكًا تُطلقُ النّارَ على الصيّادين،

وجهَ كركدنٍّ معلّقٍ على قرنِه،

نابًا في شكلِ راءٍ...

)٤(

وها هي توقظني عندَ الفجر.

صحوةٌ ناعسةُ تطرقُ الأبواب.

زقزقاتُ الدّوريّ تنهمرُ على الصّفيح.

تسقطُ الأسلاكُ من بينِ مخالبِها.

تتمسَّكُ الأشجارُ بجذورِها.

تتدحرجُ الأرضُ على سفحِ الهواء.

ثمَّ، رويدًا رويدًا، تمتدُّ الخيوطُ من الشّرقِ وترسمُ ملامحَ كلِّ شيء. فتطيرُ العصافيرُ من صدري، ويحطُّ سربُ الحروفِ والنّقاطِ على نافذتي في شكلِ كلمةٍ لستُ أفهمُها.

3- كريم عبدالله (مزامير تناكد عذريتها)

كريم عبد الله ؛ مزاميرٌ تناكدُ عذريتها

سردية تعبيرية ؛ بوليفونية (أ ت)

قصيدة متعدد الأصوات (بوليفونية) تعبيرية

كثيراُ ما تسألُ أزهارُ شرفاتها العالية : هل مازالَ يحبّها ذاكَ المتولّهُ للآنَ ويتراكمُ في روحهِ عشقٌ حدَّ الجنون ..؟ ولماذا حبّاتُ البَرَدِ كلّما تتساقطُ تكسّرُ أوراقنا الفتيّة فـ يخبّئها النهرُ المتدفق في حديقتها الشاسعةِ بـ الحلمِ أمامَ أنظارِ البلابلِ وهي تغرّدُ , فمنذُ عشقتها إخضوضرتِ عينيها تفتحُ أزرارها تردّدُ الوَلَهَ الجاثمَ على حافةِ الحلمِ وتبعثُ العطرَ يصهلُ عالياً يداهمُ القلقَ المتسارعَ في الخريف , كانَ عاصفةً هوجاءَ تكنسُ مِنْ قلبهِ شيطاناً يتسلّلُ عنوةً يفضحُ قصائدي , الوجعُ ظلَّ يناكدُ اللهفةَ المشرئبةِ وراءَ أسيجةِ الوحشةِ تطرقُ أبوابها كلّ ليلةٍ ونحنُ نرتّلها قصائداً جامحةً كـ الخيولِ تحتَ شبابيكها العالية , خيولهُ الحمقاءَ مهزومة يشتكيها الفجر حينَ يهربُ مِنْ فراشها الوثير , ترتبكُ خطواتُ خيولِي المخزيّةِ على أنغامِ مزاميري المتلعثمةِ , في المجهولِ تتلاشى حسرة كمْ تمنّتْ تمسحُ الغبارَ المتراكمَ حولَ مائدةِ الأنتظار ... حتى شجرةَ التوتِ العجوزةِ أمستْ تئنُ مِنْ غرابٍ راحَ يشاهدهُ يشحذَ خنجرهُ على أحجارِ بيتها يتأمّلني ينتظرُ ساعةَ الهزيمةِ

.

4- نعمة حسن علوان (كنت احاول)

نعمة حسن علوان ؛ كنت احاول

سردية تعبيرية ، ميتاشعر

كنتُ أحاولُ دائما المواءَمةَ بين الألوان

وفسحَ المجالِ للفكرة ان تتسربَ أكثر من بينِ أصابعي

والتمدد الى هناك

حيث أقاصي الغموض

او قل على مشارف الظل

كنت أتردد كثيرا قبل تدوين الهامش

او حشر خيالاتي في القصيدة

او حتى المغامرة بمفردات اللغة

على سبيل الإيضاح

او تدوير المعنى

فقد تيقنتُ

ان المضي قدما في الكتابة يرهقني

ويستنفذ ما تبقى من قواي

للامساكِ بتلابيبِ الشعرِ

او محاكاةِ الحاضر

وانه لا بد لي من الاختصار

والتنقيب عن الفكرة من الداخل

وتهيئتها للانقضاض

انا الآن بكامل قيافتي

احمل ما أمكن من أدواتٍ

وليس علي بعد ذلك التعمق في التفاصيل أكثر.

5- عدنان جبار اللامي (ضجيج على كورس عزاء)

عدنان جبار ياسين ؛ ضجيج على كورس عزاء

سردية تعبيرية ؛ قصيدة نثر حرة (ت)

الحاجب الذي تباطأ

في تشتت المقاسات

وتجوهر في درس القهوة

فكر أن يسرق من جيب الملائكة

رفات الحزن

وأبقى السؤال

مركونا"في ثقب الجنة

وتسلل على دكة الاحتيال

بسبعة أفلاك نجسة

الرتابة القصوى

سخط عالق في كورس عزاء

حليب الموتى

حرض الريق اليابس

أن يحتبس في مسامير الملل

والشكوى نفخ مهموز في جرعة سؤال ما

-الحاصل

تهجدت أنفاس البندول الايل للوسواس

بتصفيق حاد

وتغزل النارنج بأنحدار الغفوة الريعية

والثرثرات تحنظلت في بعل الماء

الفستق شريك لائق لقلب بارد

وحقول التخسيس المعلب

تتقرفصت في عظام واجمة

الاستفاقة المقرورة في تبغ الهواء

تأنقت بتقدير العثرة بحسبان الخسارة

اه

ماأثقل ريشة الرأس

وهي تتصبب بملل الدخان

ربما ، سيفصل حول البوم

المسافة مابين الفحمة

والفقمة

والنقمة

ومن تكرى منحى تكسير الغواية

الرفقة المهملة منفلته بأعداد التوبيخ الان

لهذا......

على من أجاد تسديد السرر

في عسر القهوة

أن يلم ملل الحاجب بالشكوى

لانه طري بالاعتياد

رأى الفرصة

تفترس كهلا" من هشاشة ورقة

اعتاد على نكهة التقطير

في حشد داجن

رأى كنه الفيروزة

في زبدة قمر مالح

رأى صريرا"يتموسق

في لفافة غرغرة

رأى شراكة الماء

والهواء

والثغاء

في حمل غرير العطش

ياسبر العزلة المكرورة

على عزاء معلب

أخرجيه من سماء حديث الموتى

ليهبط في تشطيب قسري

وينوء بسر الروح

6- نجاح زهران (سريالية السنابل)

نجاح زهران ؛ سريالية السنابل

نص حر ، نص مفتوح ، سردية تعبيرية ؛ سريالية (ت)

بعد قليل تُمسك غيمة ترتاح عليها الطيور ، تتهادى على مفترق الطرق

تَمُرُّ بوصايا السراج .تضيئ شهوات الغبار وأنتَ تفيح من بلورة الوصايا حتى آخرِ صفر شارد يؤدي تحية الحليب

في تلك الخارطة عشاق تعلن توبتها لنوتة الليل والنهدين تصرخُ ساعة اللوز تعلِنُ عن قفل الليل وأغان صوفية اندست بالحروف ولم تهمس لمشكاة ولغة تنخر بها الحروف

بينما السنابل تأكل أحجية السنابل وفضاءات أتعبها النهر ،بمظلة تخبأ قناديلها لصلاة الصبح ، ومساجد لا ترى السيف على فراش الطين

ما زال أمرهم شورى بينهم ، لم يعرفوا عورة التاريخ باللحى الصفراء ،لم يرسم سوء الفهم كهوفا للتواصل ولم يحجل الطير جنونه الخرافي لعبير الأشجار

حتى لا يلتصق بكيمياء الردة ، فأحرى أنْ يوزع الشدة على ثورات تَكسرَت بآنيةِ لم تعرف المتاح من القهر

لتشاركَكَ استراحة العرافين وشرب الأنخاب على بغداد ودمشق

وفلسطين تُدُخنِ أجراس عروبتها على ركبة شاخَت بانتظار العودة وجنون الحلم الذي بأوردتنا يسترزق من الابتذال على أرصفة وأيقوناتُ الكرت

لم يعد يرتق فوانيس قلبه على سدرة المنتهى ولم أرفع عنه خطيئة التفاحة بوزن الذرات من شهقات الطلع

لك أن تسبح من نعناعة تأخرت بالمستحيل لتنبت رحمة الله بمجداف للقلب.

7- جواد الشلال (قطط)

جواد الشلال ؛ قطط

السردية التعبيرية ؛ نص حر ، نص سريالي (أ ت)

ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس

أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة..

توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر...

اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي..

المغنون ... أدركوا أن الصبح ... ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة...

المواء ... تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل..

وبدأ عزف .... الأحكام ... الضرورات ... . ولا بأس بالانتقام..

...المواء .... صار عواء .... حول الخلخال .. قيد أنين

الجمهور .... تعود الضحك بتهكم .... حين يسمع

عطر وردة..

فنجان قهوة....

فجر صباح...

تبقى الحيرة تلف سكونه المبعثر...

ساخنة هي الأدوات ... والقطط تلعق الموائد ... جائعة هي تحمل

سنوات خوف ألجوع .... تردد نغمات الكهوف الغارقة بالسعال

وثمة دخان يخرج من الرؤوس الملطخة بحناء زرقاء

العيون متدلية ... تبحث عن وشاح معلق بالسماء

وترمي شعاعها إلى أفخاذ النساء ... لم يعد للوشاح ظل..

وللنساء...

آيات كثيرة....

تسندها تفاسير مباغته....

ربما قبل حين طواها النسيان ... كم هي قاسية حاسة الشم لتلك القطط ... أنها تلتهم الأزياء وورق الشيكات .... دون خوف أو انتظار....

لم يعد يعنيها شيء من الجرذان .... أو أرتال الفئران...

والوطن ... يغني والرمح في ناصيته ينزف أنسانا ... عقب إنسان

ويترنم بشهقات... الجوع .. الحرمان ... ويتذوق كل صباح

...أفواج الموتى...

عصير القطران...

القطط تتكاثر ....بمهارة الإقصاء .. وتبحث عن زوايا للموت لم تكن بالحسبان....

ربما هناك ... أو هنا .... حيث قارعة الوجدان....

للموت معان كثيرة ... للقلب أودية شاغرة ... البحث جار عن الدم حتى تنمو به أشجار الحزن ... أشجار موت ذات نكهة غريبة..

..أشجار الموت المتكلسة بتراتيل البشاعة المنقرضة..

محميات موت تلتصق بلحى غابرة..

..أشجار صغيرة .. تبحث بغباء .. عن موائد فخمة .. عامرة بالخمر والنساء .... القطط تمتلئ بالمكان

..المواء يصدح....

بمكبرات الصوت...

يحيي الموت...

بلغة باذخة

...القطط تنمو باضطراد ... الموت يرتدي نكهة العفونة ... بامتياز...

..لم يعد شهرا باردا يكفي للتناسل ... كل الشهور تحظى بموارد كبيرة

الوهم بات محيرا حد اليقين ... حور العين منهن من تستحم أمام القطط بأنهار الدم المكتوب بلغة قريش الثانية ...وتبقى القطط السمان ...عامرة بالجوع المزمن...

..

8- محمد شنيشل الربيعي (القراءة الثانية ؛ موت النفس اللوامة)

محمد شنيشل الربيعي ؛ القراءةُ الثانيةْ ... موتُ النفسِ اللوامةْ

نص حر ؛ السردية التعبيرية (ت)

إنفرطَ عقدُ الانسانِ مع الارضْ

بدأت تقشرُ جلدَها بوادٍ غيرِ ذي حُبْ

تلملمُ محاقَ ماءُها , معاولَ ترابُها

غارتْ بندقةُ العيونِ في جحظةِ نفشَ فيها الخرابُ صغارَهُ منْ كبارِها

(الربلاتُ) تختفي من الشوارعْ

بيوتُ العنكبوتِ تتكاثرُ كالادمغةِ الفارغةْ

(الشناشيلُ) ايلةٌ للسقوطِ في بغدادَ مثلِ وريقةِ العمرْ

صباغُ الأحذيةِ يتأوه اخماساً باسداسٍ وهو يتأملُ احذيةَ (البالة) الانيقةِ ترتديهَا اقدامُ الفقراءْ

بائعُ السوسِ المعمرِ يشتهي زبوناً بزيٍ قديمٍ ليشرب بكأسٍ من خزفٍ سومري

حماماتُ (الفضل) حائرةٌ في مصيرِ المدلكينَ المصطفينَ على اروقةِ الرطوبةِ وغزو الحشراتُ للمجاري

الماركاتُ القديمةُ للسياراتِ في لعبِ الاطفالِ الى جنبِ البندقيةْ

اسطواناتُ (الجقمقجي) طورَها عباسُ (ابو ماطور) الى اشرطةِ كاسيتِ (القندرجي ، والقبنجي)

الكنائسُ لا يستدلُ عليها من ناقوسِ ازمنةٍ غابرةْ

البيوتُ تُصابُ بالفصامِ تقبلُ الاعدادَ الفرديةَ والزوجيةْ

توليفةُ العطارِ ، والبقالِ ، والرقاعِ ، والجابي ، والراعي ، والنجارِ ، وسوقُ ، الصفافيرِ ، والغزل ، والتجار .... علقتْ حضورَها في ذاكرةٍ رُدتْ إلى أرذلِ العمرْ

الاشجارُ الحناءاتُ عمرٍ فتيٍ تأكلُها الياتُ العصرِ الكهربائي ،

معداتٌ ثقيلةٌ تدوي في الرؤوسِ الجوفاءْ

الفراهيدي ممتعضٌ من ابي نؤاسٍ وتلاميذهِ السيابِ وانسي الحاجْ....

الهواءُ المعفرُ برائحةِ اليورانيومِ المنصبِ في ازقتنِا الضيقةِ يزيدُنا عدةً وعديداً في وادي السلامْ

للماءِ سجرٌ كطعمِ الحياةِ الآثمةِ حدُ انفصالِ الولدِ عن والديهْ

رعبٌ يجتاحُ افكارَنا الجديدةِ وانتماءَنا للهِ منازلُهُ عندَنا كثيرةَ المخارجِ ، ماتتِ النفسَ اللوامةَ وما ماتَ سرابُ قبسٍ فيهِ وجهُ موسى الذي هو وجهُ اللهِ مثلُ النداءِ الاخيرِ من حزمةِ الضوءِ المصرِ على البقاءْ

9- رشا السيد أحمد (البحيرة الخضراء)

رشا السيد أحمد ؛ البحيرة الخضراء

سردية تعبيرية ؛ قصيدة نثر حرة (ت)

ما عاد يغويني قطار الشرق السريع للسفر

ماعاد يغري به الارتحال نحو قصص الف ليلة وليلة

ما عاد المكوث امام معبد بعل يفك طلاسم الامة

ولا يفك من ساحاتها تشظي .. ضحكات السنابل الخضراء ويريح النخيل من آلامه

ما عادت أحاديث الملوك ذهبية . صارت كلها طقوسا وثنية تجُّري الدماء في مزاريب المعبد السري جهارا

وتؤثث لأسواق نخاسة بشعة في زمن العلوم الذكية..

في زمن النانو الجميل

عادت الرمال لشرذمتها الجاهلية

فعادت المدارس التعبيرية بوجه يبحث عن النور تحت النخيل بين صفحات الرمال

في خضم المعمعة تسآل الكهنوت الأعظم على ابواب التوسل

كيف سيبتسم لنا الله وهو يمد لنا يدا من حب ونمد له يدا من دم..

و الأكوان تدعي انها ترتدي تراتيل الرسالة

وتملؤها شمس الحق

...مرني ايها الطائر العابث بقلبي .. قبيل هجرة الأماني والأغاني والقوافل النافرة من منعطفات الشتات

مرني على أفكارك الطائر ة .. اريد ان نهاجر لأرض الشمس الحنون

لارض ترقص في سماواتها العاشقات فراش ملون

وتشيد فيها عشتار مملكة الينبوع والسلام

ويتغنى في ساحاتها الشاعرات والشعراء قصائد الخلق الجديد بعيدا عن كوابيس العدم.

-10 ميثاق الحلفي (سمفونية)

ميثاق الحلفي ؛ سمفونية

سردية تعبيرية ؛ قصيدة نثر مابعد الحداثة (الكتلة الواحدة) (ت)

)قصيدة نثر ما بعد الحداثة(

وأنتَ تَمُرُّ بأقبيةِ الصفيحِ ، تتهادى سمفونية الدِّيكةِ وأنتَ تَلوذُ بآخرِ عَزفٍ لناي شاردٍ ، يَصرخُ أنينُ الأثداءِ وتتَكَلّسُ أصابعُ(باخ) فَيُعلِنُ عن بيعِ نوتاته بينما اطوارُ الرستِ والنهاوندِ غَفتْ في كشاكيلِ مَشحوفٍ أرهقَهُ النّهرُ .وأنتَ تُسامِرُ طفلكَ على ضوءِ قَمرٍ حَزينٍ لا تُجيدُ حتماً نهايةَ

الاقصوصةِ .فألابطالُ الخارقونَ لا يسكنونَ تلكَ المدنِ. أنْ تَرسمَ مَزهريةً خاصمها الفَراشُ المبتلُّ بصريرِ الأوهامِ وعطرها لا يَلتَصِقُ بأثوابِ النساءِ ، فأحرى أنْ تَكسِرَ آنيةِ الزَّهرِ ، أنْ تَقُصَّ جناحَ طائرٍ ليشاركَكَ القهرَ أرتكبتَ جريمةً بحقِ حُريته القهقهاتُ المتَشبِعةُ بدُخانِ أركيلةٍ شاخَ على رأسها رمادٌ رَطِبٌ . أيقوناتُ التموينِ التي لا تَحمِلُ خُبزاً. كركراتٌ لصبيةٍ غُلِّقت امامها أبوابٌ فصاحَ بها الدّهرُ هَيتَ لكم .نشوةُ أجسادٍ لَفّها أرتعاشٌ زائفٌ تَكَوَّرُ معاصبٍ تلوحُ بها أمهاتٌ للهِ أنْ يُرجع فقيدها. شهقاتُ نخيلٍ أُجتثَ من قلب طينٍ حِريٍ وأعوادُ حِناءٍ يابسةٍ أطبقَ عليها مِلحُ الشفاهِ فَلنْ تُزينَ أكفّ العرائسِ مَدياتٌ لبوصلةٍ لا تُشيرُ الاّ لفضاءاتٍ مُلوثةٍ بغبارِ الحربِ فَسيدرِكُ شهريارُ الصباح لعلّه يصحو على سمفونيةٍ قيصريّةٍ ليُنافسَ(باخ) من جديد.

11- عادل قاسم (جمجمة تحترف الهذيان)

عادل قاسم ؛ جمجمةٌ تحترفُ الهَذيان..

سردية تعبيرية (ت) ، قصيدة نثر ما بعد الحداثة

صَدى حَشرجةٍ، أمْ صريرالحيواتِ، ألآبدة في الصَمْتِ، تَسْتَحثُ أجراسَ اللهاثِ الطافحِ من قِيامَةِ القَصفْ، تَبارَكَ جَسَدَكَ المسجى بينَ ساترينِ من جَحيم،تَرْقبُ المرايا بضراوةِ الحروف، في قاعٍ موشىً بِنَهاية فاقِعة، وبياضٍ مُتَجَهمٍ بِمدياتهِ،ثمَّةَ صُلْبانٌ مُتَكِئة على مآذنٍ جريحة، وقراطيس باجنحةٍ خضراء قاحلةِ، ،تقرعُ الطبولُ المكفنة بالحروب، في رَفاهية وَرِقةِ عانسٍ قبيحةْ، لمْ يكُن

بمَقدورهاأنْ تسجرُ الآمالَ في موقدها المنْطفيء، بينما كانت السَرايا المحتشِدة بالوهمِ وألأساطير ، تنتظرُ بفارغِ الموتِ زَحْفِها لميادينِ بليدة صاهلة بالراجمات، تَرْقِصُ حولَ حَوافّها ألأقْنِعةْ، على صَفيحةٍ من جحيمٍ ساخر، يرتجزونَ ألأناشيدَ في طوابير مباركةْ، بينما تتقافزُ الزرافات، بـلاحولَ ولاقوة، كَكُراتٍ ملونةٍ، الواحِدةُ تلوَ المئةْ حَيثُ الرُكنِ القَصي لمائدةٍ..اعدتها جمجمةٌ مثقوبة، لرجلٍ إحترفَ الهذيان.

12- هاني النواف (وعي الصدفة)

هاني النواف ؛ وَعيُ الصّدفة

سردية تعبيرية ، نص حر عابر للاجناس ، نص مفتوح متعدد الدلالة (ت)

السردية التعبيرية

لِلُحلمِ نَزفٌ ،يَملأُ باحاتَ الرّوحِ ، بغصّةِ المعنى المغموسِ بوعي الصّدفةِ الممتدِ كوجَعي دونَ رجوع...

فهل مارستَ حقاً فعلَ جلد القصيدةِ على جدرانِ معبدِ اشواقِ الوحشةِ، وسأمِ الانتظار ؟

وهل للعدمِ من مَعنى يَتخلّلُ مرآةَ الغبشِ المِضبَّبِ ،والمبتلِّ برعشةِ خوفِ الموتِ وضياعِ معنى أنْ تكون ؟.... !

فَجدّتي ومنذ لا أذكرُ ، قَضَمَتْ اظافرَ خَوفها السَّرمديّ ، وهَا هيَ تَعدوخلفي في المرآة, تُجرجرُ بِكسلها المِعهودِ اثدائها الحُبلى باللازورد..

تَمطُّ شفاهها بابتسامةِ مجذوبٍ زهريُّ القيحِ ,ومن منخرِها المِجذومِ كاحلامي،كانَ الدودُ يعيثُ بأسمالِ العدمِ والجنونِ..، وخربشات جدّي الذي انهكهُ التَّحديقُ في فراغات جدائلِها الحنَّاء...

13- علاء الحمداني (ذات مرة أخيرة)

علاء الحمداني ؛ ذات مرة أخيرة

السردية التعبيرية ؛ قصيدة نثر مابعد الحداثة (الكتلة النثرية الواحدة) (ت)

ذات مرة أخيرة

دعاني قط لتناول الفطور معه . كان المكان مزعجاً حقاً ،كانت السابعة صباحاً . الناس يتوافدون على الشوارع لركوب الباصات المترنحة أو أنتظار شيئ يدعو لتغيير أحوال الطقس الرمادي ، كأن يكون بياناً من حاكم طيب يقرر زيادة خصوبة الراتب ، أو لأنهاء أزمة كهرباء مراهقة ، اما القط وبقية أصدقاءه فبدأوا يثيرون اشمئزاز المارّة ، تارة بتحريك ذيولهم حين ينهشون اللحم المقدد ، وآخرى حين يلتصق سيلان لعابهم حولي ، لمَ يرمقوني بنظرة واحدة ؟ على الرغم من اني لم احرك ساكناً فلربما كانوا يعتقدونني مثلهم ...فهم لايحترمون حتى جثتي الملقاة في الشارع.

14- محمد سامي الصكر (كنا صغارا)

محمد سامي الصكر ؛ موت خارج النص

السردية التعبيري ؛ نص حر (ت)

كنا صغاراً ، لم يكن في كفنا سوى التمر ، والهجر ، ورغيف من الاسئلة ، كان اكبر احلامنا مسحوق حليب ، وموت مريح ، كنا لانملك ما نقاتل به الصيف سوى المراوح اليدويه ، تلك التي تصنعها اكف جدتي ، وننام على حكايا جدي ،

أنا المولود مابعد حرب الخليج بعام ، مابعد كثافة الدخان ، مابعد المطر الحامضي ، مابعد اكتظاظ المقابر بالرؤى والقلوب بالحنين!

أجد فوق مهدي خوذة جندي! تحولت عشاً لحمامة حائره ، كنتُ قد خبّات الرصاص بجيبي ، ولحظة اسرفوا بتعذيبي مااعترفت لهم ، بشئ ، وكبرت لتصغر الاحلام عندي ، وانفتحت ابواب الجنه الموعوده

كم تأخرت؟ ؟ ياللمصيبه ! ، في حيرة ماذا سنأكل ، وفي تلك اللحظات أكل احدنا اخاه! ، نعم أكل أخاه! !

كنا سبباً .. ، بان يمر الموت ، من تحت أقدامنا ، ليعبر نحو الضفة الثانيه ، ولما عاد الينا..

كنا التقيناه!! ، ياكم بكينا الآن ، وتوابيت تجر؟

ونصر هامشي . . ، وأنشودة قيل عنها للعراق ! ، فما ينتفع العراق بها..

وماذا يعني ان نموت من أجل الذي مامات لأجلنا

الفصل الثاني : البوح التعبيري

لقد بلغت كتابات و نصوص كتّاب المجموعة السردية التعبيرية في عام (2016) درجات متقدمة من النموذجية و التطور في لغة و اسلوب هؤلاء الكتاب ، حتى صارت تقارب بل و تتجاوز الكتابات العالمية و هنا مجموعة من النصوص تناولنها من جهة الرسالية وادب القضية .

الرسالية في الشعر السردي

الأدب رسالة انسانية ، و الرسالية مقومة لأدبية الكتابة ، و لقد بينا في مقالاتنا السابقة و خصوصا (قانون الابداع) ان الرسالية الأدبية قد تكون فنية جمالية و قد تكون اجتماعية . فاما بخصوص الرسالية الفنية الجمالية وهو الامتداد عميقا في تجربة الكتابة و الاشتمال على الاصالة و التجديد فان الكتابة باسلوب الشعر السردي و بصيغة الكتلة النثرية الواحدة مشتمل على عناصر الاصالة و التجديد و بما لا يحتاج الى مزيد كلام ، و سنتناول تلك العناصر و تقنيات كتابة قصيدة النثر باسلوب الشعر السردي في كتابنا القادم ان شاء الله (القصيدة الجديدة) و هنا سنتحدث عن الرسالية الاجتماعية ، و نقصد الاجتماعية الاعم من كل ما يكون خلف النص من رسائل و بوح.

و الرسالية الاجتماعية تعبيريا تظهر باشكال مختلفة ، منها البوح التوصيلي و منها البوح الاقصى وهو من اشكال التعبيرية و منها البوح التعبيري . فهنا ثلاثة مواضع ثيمية سنتناولها بالبحث و الدراسة في نصوص مجموعة الشعر السردي المنشورة في مجلة (تجديد)الادبية المتخصصة بقصيدة النثر الكاملة اي المكتوبة باسلوب الشعر السردي و الجمل و الفقرات النثرية.

الموضع الاول : البوح التوصيلي

و نقصد به التوصيلية الامينة و المخلصة المحملة برسالة واضحة بغية الخلاص.

ففي مقطوعة مخلصة تجمع وصف الواقع المر و طلب الخلاصة يحكي لنا اسماعيل عزيز قصة الخواء و اليباس في قصيدته (حين يسقط وجه الماء) حيث يقول

)حين تعزف الرياح أنشودة الطرقات الخالية الا من خشخشة اليباس, ترتل الشواطي التي لا تعرف الدفء حكاية عابر مرَّ ذات يوم كي يغرس الحب . هناك ، تُدون النوارس لحن الينابيع ويصفق القصب ، في تلك اللحظة المسروقة من لوحة حزن الصحراء لهجرة الطيور ، تجدني أرسم ظلي خلف زوارق الشمس .ليتك كنت ترى كيف يُقبل البحر فم الشواطئ وتسافر حباته دون بريد(.

فهنا الطرقات الخالية ، ما فيها سوى اليباس ، عند شواطئ لا تعرف الدفء ، وهنا عابر مَرَّ يغرس الحب في تلك اللحظة المسروقة المؤجلة الحاضرة في حياة الصحراء الحزينة . هكذا ينبثق الامل و الخلاص و سط انشودة حزينة و واقع مر في نص مليء بالشاعرية و الشعرية بتجلّ منقطع النظير يثبت و بكل صدق و وضوح ان القصيدة يمكن ان تكون بشكل فقرة و ليس ضروريا ان تشطر وهذا الجمال الناطق هنا شاهد و مصدق.

النص:

اسماعيل عزيز ؛ حين يسقط وجه الماء

حين تعزف الرياح أنشودة الطرقات الخالية الا من خشخشة اليباس, ترتل الشواطي التي لا تعرف الدفء حكاية عابر مرَّ ذات يوم كي يغرس الحب, هناك.. تُدون النوارس لحن الينابيع ويصفق القصب –في تلك اللحظة المسروقة من لوحة حزن الصحراء لهجرة الطيور تجدني أرسم ظلي خلف زوارق الشمس .ليتك كنت ترى كيف يُقبل البحر فم الشواطي وتسافر حباته دون بريد.

.

و في بوح رفيع تقول نجاح زهران في قصيدتها (يحصي الغبار بكفي)

)كبرتُ وما زال كفي يُحصي الغبار المتطاير من ألسنة النجاة ، وما زلتُ أسأل الفصول الشائبة من حَمَل الالوان النيرانية الرغبة ، كفراشة ابتسمت بين يد الضوء واستسلمت للحرق ، منذ أن أفرغتُ الليل من عتمته وأنا أحتضن التراب الذي اعتلى وجهك وزين الألوان ،أخيط أهداب الزيتون والغار والطيون ليكون عبقا في عروقك . لقد نثروا التاريخ خلف الوقت ليقتلوا وطني ، وكلما نسوا أصوات البرتقال ، ذكرتهم الريح بسحاب المطر ،كأنه نجم سالت منه الأضواء(...

من الواضح الميل الى البوح في النص ، فالعنوان رسالة كاملة بل هو نص ، حيث كف يحصي الغبار ، و يشير النص الى واقع مؤسف و مزري لاصوات النجاة و انها لا تنكشف الا عن سراب و وعود و غبار ، و على هذه الحال كبرت صاحبة الرسالة و النص ، و وسط هذا الواقع المر احترق الحلم و الوجود ، فليس من شيء سوى التراب ، و الواقع المرير ، و وسط عملية القتل للوطن لازالت الريح تذكر بعنفوان الشعب و الامة و حكايات النور.

النص:

نجاح زهران ؛ يحصي الغبار بكفي

سردية تعبيرية

كبرتُ وما زال كفي يُحصي الغبار المتطاير من ألسنة النجاة ، وما زلتُ أسأل الفصول الشائبة من حَمَل الالوان النيرانية الرغبة ، كفراشة ابتسمت بين يد الضوء واستسلمت للحرق ، منذ أن أفرغتُ الليل من عتمته وأنا أحتضن التراب الذي اعتلى وجهك وزين الألوان ،أخيط أهداب الزيتون والغار والطيون ليكون عبقا في عروقك . لقد نثروا التاريخ خلف الوقت ليقتلوا وطني ، وكلما نسوا أصوات البرتقال ، ذكرتهم الريح بسحاب المطر ،كأنه نجم سالت منه الأضواء ، إنهم يصنعون موائد الفقر والحوار والزعتر يُطبخ على زخارف الشهداء.

أجل، إنّهم يقرأون الحصاة تحت الأقدام يرصدون الدمع عند كل تعب . يملؤن الأضواء بضجيج الموائد ، ألا ترى فلسطين وأطفالها نبع نفط لحواراتهم ؟

واليوم دهشة الشياطين وغواية الكراسي ملحمة ترتجل القرارات ونحن نفس الحكاية نسلخ الالم من سواعدنا، وهذا اللهب رش أوصاله بكبريت الصمت ورياح الإنقسام.

أنا أحتضر بأتون إنسان وقضية ،وهذا ليس لأني لي قرار وحجر ، لكن قاتلي استلذ لحمي المحروق وكذبة الطعن ، و الآنّ سأخبركم عن أسمائهم المقدسة وتراتيل الليل المتصاعدة وعيون الأمهات التي أبطأ قيامها حرقة القلب لكنَّ شهقة الهواء والتراب والدم فضحت المرارات بأصابعهم الباردة، الشَّيءَ الذي وشوش الفلك بشهب الاختناق بجنون الحروب.

و في مقطوعة بوح تنطوي على رؤية و فلسفة و تبن للوعي الانساني يقول جواد زيني في قصيدته (عزف ناي)

(لستُ حزيناً !!....لدرجةِ البؤس ، فعيني مغمضةٌ على بقايا طفولةٍ اكتنزها لساعة شدةِ الفقد ، ولستُ سعيداً حين يتفقدني البعضُ ، لكن لا يسألون عن حزني المخبوء تحت وريقاتِ كفّي الجديدة ، فالبراعمُ تنبيء بالثمار ..والزغبُ ينبيء بالأجنحةِ ...لو طارت باتجاه حريق) !!

هنا بوح توصيلي فذ ، حيث يتجسد الخواء الانساني ، عالم مليء بالحزن ، و واقع قاصر لا يلبي الطموح و الرغبة فالشاعر او الحاكي (ليس سعيدا حين يتفقده البعض) انه واقع الانسان المعاصر ، الذي لا يمس الدواخل و لا يحقق ما هو مرجو منه من وجود و علاقات ، فهم (لا يسألون عن حزنه).

النص:

جواد زيني ؛ عزفُ ناي

حينَ تنوحُ الناياتُ البعيدةُ ، لاتُحلِّقُ الطيورُ ، تجثُمُ في رأسي مثلَ بحيرةٍ ساكنةٍ غادرتها ألوانُ الأشرعةِ ، داكنةٌ ، بانتظارِ حزمةٍ من ضياءِ عينيكِ ، تحركُ مويجاتها فضيةً ، بحصاةِ جِنيّةٍ نزقةِ الزرقةِ

لستُ حزيناً !!....لدرجةِ البؤس ، فعيني مغمضةٌ على بقايا طفولةٍ اكتنزها لساعة شدةِ الفقد ، ولستُ سعيداً حين يتفقدني البعضُ ، لكن لا يسألون عن حزني المخبوء تحت وريقاتِ كفّي الجديدة ، فالبراعمُ تنبيء بالثمار ..والزغبُ ينبيء بالأجنحةِ ...لو طارت باتجاه حريق!!

.

وبتساؤلات صادقة تجمع رشا اهلال السيد احمد البوح الرفيع في استذكار الزمن الرفيع و المدينة الرائعة ، حيث تقول

(تنزلق الأيام ذات قصة ، تنكشف المسافات..

تنكسر الكأس ويندلق البحر رفيفا على شواطىء الأساطير ... تشرع النوافذ .. تُفتح الأبواب وتحت فيروزه الأزرق حكايا تسرق أزهار الشاطىء ، مع سبق الإصرار والترصد

أين حقوله اللازورد .. كيف أحرقت أشجاره الفيروز ، وهو يلعب النرد على طاولة القمر..

كيف رحلت مدائن النور من مديات القصائد ، تلك التي طرزت كتبنا بالنجوم)

انها قصة الايام التي تنكشف فيها المسافات ، حيث الكأس المنكسرة ، و حقول اللازورد المفقودة ، و احتراق الاشجار الغالية . و من الواضح تجلي الرؤية و الاشراق في هذا النص و في غيره من نصوص رشا اهلال حيث تحضر المعادلات الكاشفة عن بعد عميق بحقول اللازورد و اشجار الفيروز و مدائن النور ، في بعد ملون و جمالي و فلسفي للمفردات في وجودها العميق.

النص:

رشا اهلال السيد أحمد ؛ أحلام البنفسج

تنزلق الأيام ذات قصة ، تنكشف المسافات..

ينكسر الكأس ويندلق البحر رفيفا على شواطىء الأساطير ... تشرع النوافذ .. تُفتح الأبواب وتحت فيروزه الأزرق حكايا تسرق أزهار الشاطىء ، مع سبق الإصرار والترصد

أين حقوله اللازورد .. كيف أحرقت أشجاره الفيروز ، وهو يلعب النرد على طاولة القمر..

كيف رحلت مدائن النور من مديات القصائد ، تلك التي طرزت كتبنا بالنجوم

كيف غادر نيسان السهول البرية .. فلم يبقى غير أطياف خضراء تسعى وراء كتب الدهش .

وهناااك على شرفة المساء رأيتها شفيفة زهرة شمس تنحني على الينبوع السري وتودعه قلبها..

خلف همس الأغاني .. تبوح بعطر الحديقة وترحل لمساءات لا تعرف غير طرق تتجه لمدن الأحلام '' الليلكية '' .. قصيا خلف الكون.

الموضع الثاني : البوح الاقصى

وهو طريقة كتابية تشتمل على تعابير شديدة البوح و تحمل اقصى اشكال ابراز المكنونات النفسية بكلمات و تعابير تقع في اقصى درجات البوح .

في قصيدته (سمكة) يندب انور غني الموسوي الواقع المر برمزية قريبة حيث يقول:

)أظنُّني رأيتُ آثارَها الضَّبابيَّة، تلك السَّمكة القابعة في القاع المظلم، تتظاهر بالقناعة الكاملة في عالم صامت. إنها كشعبي الجريح، يجري في عروقها نسيمُ الفلّاحين وتأسرُ أفكارَها همجيَّةُ البرابرة السَّوداء. تخرجُ باكراً لتصطاد حُلمًا، فلا يحلُّ الغروب إلّا وحبَّةُ القمح تشاورُ لأرضها من بعيد. لقد نسيَتْ الكلماتِ ونسيَتْ ثوبَها البهيجَ(.

فالمقطوعة تعج بالفاظ المجال الاقصى للتعبير (اثار ضبابية ، قابعة في قاع مظلم ، عالم صامت ، همجية البرابرة ، حبة القمح تشاور لارضها من بعيد ، نسيت الكلمات ، نيست ثوبها البهيج) لم يترك الموسوي أي درجة من التعبير عن تلك الحال الا وضمنها هذه المقطوعة فوصلت رسالته بمفرداته و تراكيبه قبل معانيها و هذا تعبير ادبي يسبق فيه الاحساس المعنى . يصور لنا الواقع المر حيث (السمكة) الانسان و الشعب و و الوطن و العالم يعيش في ظلام و في خواء ، و يركض وراء سراب ، فلا ينتهي سعيه الا بعالم فقير (لا يجد حبة قمح) حتى انه نسي كل بهيج . كما ان قصيدة (سمكة) يشتمل على حركة داخلية ، تنتقل فيه كيانات النص بين مستويات مختلفة محققة حركة و مستقبلية في النص فمن القاع المظلم الى وسط البحر و شيء من الضوء ثم الى النور و النهار في السطح وهو تعبير ادبي اسلوب عن طلب الخلاص ايضا.

النص

أنور غني الموسوي ؛ سَمَكَة

قصيدة نثر مستقبلية*

أظنُّني رأيتُ آثارَها الضَّبابيَّة، تلك السَّمكة القابعة في القاع المظلم، تتظاهر بالقناعة الكاملة في عالمٍ صامت. إنها كشعبي الجريح، يجري في عروقها نسيمُ الفلّاحين وتأسرُ أفكارَها همجيَّةُ البرابرة السَّوداء. تخرجُ باكراً لتصطاد حُلمًا، فلا يحلُّ الغروب إلّا وحبَّةُ القمح تشاورُ لأرضها من بعيد. لقد نسيَتْ الكلماتِ ونسيَتْ ثوبَها البهيجَ. في رئتَيْها تتجمَّعُ أحلام المجرّة، وحينما ترتعشُ من الحُبِّ تتورَّدُ وجنتاها وتتقلَّبُ وسطَ مياه البحر فترى شيئًا من شبح الشَّمس، وأنا تلك القضبانُ الواهمة، أتحطّم تحت قدمَيْها كشراعٍ رثٍّ تلتهمُه الرِّياح. هناك تتنفَّسُ وجه النَّهار ويلتمع قلبُ الماء فيرتدي حلَّتَه البرّاقة، يا لعينَيْه الزَّرقاوَيْن. إنَّني أراها تحكي لنا زمن الظَّلام الغابر، وتخرجُ من

متاهاتِ العتمة بصوتٍ يتلألأ. أجل يا صديقي إنَّها تلك السَّمكة التي تتبخترُ فوق سطح البحر كعروس هنديَّةٍ رائعة الألوان. إنَّها هي فعلاً ، تتقافزُ فوق الماء كفرحَةِ عيدٍ غارقةٍ في فرش النُّور.

و في قصيدة (تجليات حلم) يجمع صدام غازي البوح الاقصى في الصوت الثوري و طلب التغيير الخلاص حيث يقول

)لم تعجبه الشمس ولا السماء ولا لون الليل ولا لون الصباح

خذ بفعل أمرك وارسم سماء جديدة ومزق القديمة ، بعض الورق المقوى وعدة أصباغ كي تغير الألوان كما أحببت لكن لا تنسَ بعض الغراء كي تبقى ثابتة لا تتغير(

ففي اتجاه قوي و مستقيم نحو السماء الجديدة، مطالبا بتمزيق كل ما هو قديم ، بنفس حداثوي لا تعجبه لا السماء و لا الشمس و لا الليل و لا النهار انها تعبيرية حداثوية ثورية لا ترضى الا بالوانها و سماءها الجديد ، لكن يخدش هذا الامل و الحلم الزمن القاصر و العاجز ، فلا يكون منها سوى الحلم.

النص:

لم تعجبه الشمس ولا السماء ولا لون الليل ولا لون الصباح

خذ بفعل أمرك وارسم سماء جديدة ومزق القديمة ، بعض الورق المقوى وعدة أصباغ كي تغير الألوان كما أحببت لكن لا تنسَ بعض الغراء كي تبقى ثابتة لا تتغير

هنا شمس

هنا قمر

ومروحة عمودية تجلب لك الأعصار

هنا حدود مدينتك ليست هي (أسبرطة) فمجلس الشيوخ لم يعد قائما فاسكب دلال القهوة واطفئ نار جمرها

في البعد الآخر من تجليات صوفي يبحث عن السلام في شقوق جلده المتمزق مِن لبس أحلامه الخشنة

و في اللغة الصانعة لعالم النص الخاص تلون سلمى حربة الارض في قصيدة (غوايات) بالحزن الاحمر و بالخريف فتصير سرابا لا رجوع فيه حيث تقول

)غوايات فرح ،غمرت اشلاء حزن رافق جسد الوقت، هوة كانت تمشي متثاقلة تجر ذوائبها،

كبحر يسحب الموج حين ضجر ، لِمَ ارنو صوب السماءاسألها التوبة ....وكل عروش الارض بالاحمر مخضبة ،أنا المنذورة لورق الخريف تلمني معها اطير سرابا لا رجوع بعده(!!...

النص:

سلمى حربة ؛ غوايات

يالهفي وأنا المنذورةٌ لغمامِ الفجر ،الملم الندى كحل لعينيّ ،أطيل التأمل بذاك المدى المبهر

جنونُ بُعدٍ، أهيم بزرقتة المأخوذة بالصمت الابدي، بحر سرمدي من شغف لا يملُ ،تشرق أرضك فأمطر على وجنات ترابها فراشات لعوب، تحيل ضفائر الريح الى خصلات شلالات الوان فضية تسكب في عيني ضوء شغف،

غوايات فرح ،غمرت اشلاء حزن رافق جسد الوقت، هوة كانت تمشي متثاقلة تجر ذوائبها،

كبحر يسحب الموج حين ضجر ، لِمَ ارنو صوب السماءاسألها التوبة ....وكل عروش الارض بالاحمر مخضبة ،أنا المنذورة لورق الخريف تلمني معها اطير سرابا لا رجوع بعده!!...

الموضع الثالث : البوح التعبيري

وهو وصف العالم و طلب الخلاص بطرح رؤية فردية عميقة للحياة والعالم و ما هو واجب و مفترض فتكون معاني الاشياء غير معانيها.

ففي مقطوعة تعبيرية عالية البوح و الرمزية تتجلى النظرة المتميزة حول الواقع و اشيائه يقول عادل قاسم في قصيدته (سلالم البحر)

)املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي ألجمت أعنتها الفياضه بسحر الف ليلة منكسرة للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ..لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ماتصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء(...

النص:

عادل قاسم ؛سلالم البحر

سردية تعبيرية ، مستقبلية

املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي الجمت أعنتها الفياضه بسحر الف ليلة منكسرة

للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ..لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ماتصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء..

على كل ايماءة ترفرف اجنحة لسرب سنابل مهاجرة في البحيرة المتجمدة بما تناسل من غبار العظام والديناصورات والزرقة النابضة لنجمة ميتة في قعر بالغ الاهمية..

اذ لاجدوى وانت تستنطق البياض بعينيك الحجريتين متوهما إنك اقتربت كثيرا لان ترى كل شيء..

وانت تقف على هذه الربية الخضراء تتطلع في وجه الصباح العابق بالنجوم الراقصة على بحيرة اللازورد البراقة منتشيا بسحر هذه الخيول المحلقة في الفضاء الفسيح اذ تهمس

بوداعة يراعةعلى خدود الزهور البرية بنسائم .. تضيء المساء كقوس قزح.. تقتفي اثرك

فزاعات تكشر عن نواجذ ها المسننة...لتمحو آثار الصدى الذي بذرته .عله ينبت اجنة غير معنية بنواميس هذه الكرة المنطفئة ..وهذه الاجرام الملغزة..التي تنبض زرقتها...في قلوب الكائنات المطمئنة.

هكذا يعوم النص في قاموس مفرداتي من الشك و التيه و الخواء (فراغات ، صدئة ، مهاجرة ، الحزينة ، ألجمت ، منكسرة ،فراغ سميك ، عيون شاخصة ، تنطفئ ، طلاسم ،ضالة ، تستجدي ، السفسطة ، العمياء) . لقد نجح عادل قاسم و ببراعة بقاموس مفرداته فقط ان يحقق تعبيرا و بوحا و نقلا للقارئ الى مجال من المعنى و الرؤية و الشعور مليء بالحزن و البؤس و التيه و الخواء . و بالرمزية العالية مع لغة متموجة توجه تلك الرمزية و تصنع مفاتيحها بمفردات مركزية مثل (مجرتنا ، الاسئلة) و بذلك اللون الذي تلون به البريد و الذكريات ، يكون ذلك اللون الحزين هو صبغة ماضي هذه المجرة و الارض و حاضرها و مستقبلها . هذا وان نص (سلالم باردة) ينشد الخلاص تعبيريا باسلوب حركة النص الداخلية المتصاعدة في سلم النور محققا حركة مستقبلية داخله.

و يحقق حسن المهدي حالة (النثروشعرية) أي الشعر الكامل في النثر الكامل في قصيدة (الامراء لا يبتسمون) و بتعبيرية فذة و رمزية قريبة حيث يقول

)انا لم ابتسم لا لشئ ياجاريتي الاخيره سوى اني نسيت فمي في جيب بنطالي الخلفي ووضعت مكانه مشط الشعر الاسود الصغير خاصتي ، ربما بحركة غير واعيه لأخيف الصقور واحمي الثغور . واناكثيرا ما انسى اماكن وضع الاشياء والتي قد تكون اثيرة لدي في احيان عدة ، واقولها وبلا خجل ، مثلا .مثلا اني نسيت في مرة ان اعزف الرباب (للرباب) فماتت كمدا وتبخرت من بين يدي كخيوط الدخان الخارج من مبخرة(

ان النص يقرر حالة من الفقدان بسبب النسيان القهري و عجز الزمن و الواقع حتى ان الاشياء الحميمة تموت و تتبخر.

النص:

حسن المهدي ؛ الأمراء لا يبتسمون

السردية التعبيرية ؛ قصيدة نثر الكتلة الواحدة (ت)

انا لم ابتسم لا لشئ ياجاريتي الاخيره سوى اني نسيت فمي في جيب بنطالي الخلفي ووضعت مكانه مشط الشعر الاسود الصغير خاصتي ، ربما بحركة غير واعيه لأخيف الصقور واحمي الثغور . واناكثيرا ما انسى اماكن وضع الاشياء والتي قد تكون اثيرة لدي في احيان عدة ، واقولها وبلا خجل ، مثلا .مثلا اني نسيت في مرة ان اعزف الرباب (للرباب)1 فماتت كمدا وتبخرت من بين يدي كخيوط الدخان الخارج من مبخرة ، ولما راودني شئ من شعور بالاسف

صعقني الغول الممسك احشائي ان تسقط بعصاه المكهربة ، وزرقني حقنة عضلة القلب المتيبس لعلي أواجه موجات الصقيع القادمة من خلف جبل شنكال.

لم اسمع ..ماذا ؟ ماذا تقولين ؟ اوه ..كلا ..كلا ...انا لا اكبر ياجميلتي بل اتمدد كتيارات الحمل الخارجة من مدفاة الرب ، وبياض الثلج غطاء كفني استعدادا لموتي..

ياسيدتي انا لا أخشى الا الموت ..وعندها سأصحب كل حساني معي لتعيش الصقور وحيدة .

1- الرباب : كانت جارية الامير المفضلة

الأمراء لا يبتسمون نص يبلغ غاياته . ان قصيدة النثر كأي كائن تسعى نحو الكمال ، و كمال قصيدة النثر في ان يتحقق الشعر الكامل في النثر الكامل ، و كلاهما معروف لكل ذي حس . و كمالية لغة النثر في الحرية الكلامية التامة بحيث يسترسل المتكلم في كلامه من دون ترددات تعبيرية ، انها الانسيابية الكلامية التحدثية ، و الشعرية الكاملة هي الغوص العميق في عالم الايحاء و الرمز و التعبير و الابهار و الادهاش . هنا في نص (الامراء لا يبتسمون) للشاعر حسن المهدي بسرديته التعبيرية الفذة ، تتحقق درجات متقدمة من تجلي الشعرية مع تجلي النثر . انها اشراقة عالية جدا للشاعر الفذ حسن مهدي بنص مدعش و مبهر بشعر كامل ينبثق من نثر كامل.

و بسرد تعبيري و رمزي يحكي لنا كريم عبد الله في قصيدته (الشاهد) قصة الصراع المرير النازل الى الواقع من الجهات البعيدة حيث يقول:

)كنتُ أنا الشاهدَ الوحيد على ما يجري تحتَ ظلالِ شجرةِ التوتِ الضخمةِ المصفرّةِ الأوراق , رجلانِ يقتتلانِ بشراسةٍ منقطعةِ النظير قتالاً مرّاً ومستمرّاً , إستعملا كلَّ ما تصل اليهِ أيديهما مِنْ حجارةٍ أو عصيٍّ كانت تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ العجوزةِ , لقد رأيتُ ذلكَ بوضوحٍ كيفَ كانتِ الجروح تنزفُ بغزارةٍ , لمْ يبد عليهما التعب أو الأجهاد , كانت الأغصان الثخينةِ تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ الضخمةِ , رفعتُ رأسي الى أعلى الشجرةِ فرايتُ شخصاً غريباً يجلسُ على قمّتها(...

انه الشاهد الوحيد ، و هنا تتجلى الرؤية المتميزة و الفرادة التعبيرية ، حيث يرى الصراع تحت شجرة مصفرة الاوراق خاوية ، حيث الاقتتال المر و الشرس ، و حيث الايدي الغريبة تعبث بالمتقاتلين و واقعهم و وجودهم من بعيد.

كريم عبد الله ؛ الشاهد

كنتُ أنا الشاهدَ الوحيد على ما يجري تحتَ ظلالِ شجرةِ التوتِ الضخمةِ المصفرّةِ الأوراق , رجلانِ يقتتلانِ بشراسةٍ منقطعةِ النظير قتالاً مرّاً ومستمرّاً , إستعملا كلَّ ما تصل اليهِ أيديهما مِنْ حجارةٍ أو عصيٍّ كانت تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ العجوزةِ , لقد رأيتُ ذلكَ بوضوحٍ كيفَ كانتِ الجروح تنزفُ بغزارةٍ , لمْ يبد عليهما التعب أو الأجهاد , كانت الأغصان الثخينةِ تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ الضخمةِ , رفعتُ رأسي الى أعلى الشجرةِ فرايتُ شخصاً

غريباً يجلسُ على قمّتها , كانَ يرتدي ملابس سوداءَ و في يديهِ قفازان مِنَ الصوفِ الأسودِ الخشن , كانَ يجلسُ هناكَ مشغولاً بقطعِ الأغصانِ الخضراءَ ورميها اليهما , كثيرةٌ هي الأغصانُ الخضراءَ وقدْ تكسّرت على بعضها البعض , كمْ كانَ يستغرقُ بالضحكِ كلّما يرمي بها وهي تُحدثُ الجروحَ العميقة فيهما , لمْ يتوقفا عنْ الأقتتال رغمَ غزارةِ الدماءِ المنهمرةِ , أخيراً نزلَ مِنَ قمّةِ شجرةِ التوت ومرَّ مِنْ جانبي غامزاً بمكرٍ وخبثٍ , رفعتُ راسي أنظرُ الى قمّةِ الشجرةِ بعدَ أنْ هربَ الظلّ بعيداً فإذا بي تحتَ شمسٍ لاهبةٍ , فيا هولَ ما رأيت ! كانتْ شجرةَ التوتِ عارية مِنَ الأغصانِ حتى شاهدتُ قرصَ الشمسِ في كبدِ السماءِ , حينها قرّرتُ أنْ أهربَ منْ هذا المكان وأبحثُ عنْ ظلٍّ آمنٍ.

و باسلوب المزاج القاموسي ذاته يصبع بوشعيب العصبي قصيدته (ربما رفعت يدي عن غير قصد) بلون البؤس و الموت و الانكسار حيث يقول

)على كرسي من قصب أجلس قبالة بحيرة ميتة وفي يدي صنارة عرجاء، في خيالي تسبح أسماك ملونة ،وفي نفسي تتكسر آلاف الموجات؛ سأخيط أحلاما على مقاسي هذا الصباح ..أحلاما تقيني صقيع الفشل وعواصف كل وسواس(..

فكرسي من قصب و بحيرة ميتة و صنارة عرجاء و في النفس تتكسر الاف الموجات ، و صقيع الفشل و عواصف الوسواس . هكذا يصنع بوشعيب لوحة مرئية لا تترك مجالا لفكر القارئ و لا نفاسه الا ان تعيش تلك الحالة التي ارادها النص و تجلت فيه بكل قوة بلوحة تعبيرية فذة تعكس الواقع المر الذي طغى عليه لون البؤس و الانكسار.

النص:

بوشعيب العصبي ؛ ربما رفعت يدي عن غير قصد!

على كرسي من قصب أجلس قبالة بحيرة ميتة وفي يدي صنارة عرجاء، في خيالي تسبح أسماك ملونة ،وفي نفسي تتكسر آلاف الموجات؛ سأخيط أحلاما على مقاسي هذا الصباح ..أحلاما تقيني صقيع الفشل وعواصف كل وسواس..

حين تحيا هذي البحيرة أجبر خاطر آلتي وأرميها مثنى وثلاث..

أصحب معي سلتي العجوز إلى هنا ، تعلمني كيف أواجه الريح بلا جيش ،

وكيف أحرر الحلم من غير حرب ولا خطابات ،وكيف أغلب اليأس ببضع ابتسامات..

كنت أجلس معقوف الظهر كمنقار نُحامة ، وحين بدت لي سيقان طيور النّحّام الآجورية تذكرت خبز قريتنا العزلاء ، ولم أنتبه حتى فرت من أمامي.. ربما رفعت يدي عن غير قصد!..

و في تعبيرية نموذجية مع صبغة حداثوية توظيفية تتجلى روح الزمن المر و الواقع المرير حيث الركام و الشظايا في قصيدة باسم عبد الكريم الفضلي (ركامُ الأنا / استجماعُ الشظايا) حيث يقول

)فوّاحةٌ رائحةُ الظُّلمةِ عندَ تقاطُعِ الخطوات (غداً) .. / ألوذ ، أخلعُ ملامحَ أنايَ ، أتنفَّسُ بعمق ، تتشبَّحُ الموجوداتُ من حولي ، أرى أنساغَها القيئيةَ فلا يخطرُ أمامي إلا ما أُشيِّؤُهُ (طفولة) .. / أُلجمُ نظراتي ، أسماءٌ غزتْ مُخيّلتي تَغرِزُ في وجهي مخالبَ أنصابِ(

ان الرغبة الجامحة نحو مستقل افضل تتجلى بتعبير ادبي متعدد المستويات في النص من حيث المفردات قاموسيا و تركيبيا و من حيث التراكيب و الاسنادات و من حيث المضامين ، فحقق النص تعبيرية نموذجية بلغة اهل الحداثة.

النص:

باسم عبد الكريم الفضلي ؛ ركامُ الأنا / استجماعُ الشظايا

فوّاحةٌ رائحةُ الظُّلمةِ عندَ تقاطُعِ الخطوات (غداً) .. / ألوذ ، أخلعُ ملامحَ أنايَ ، أتنفَّسُ بعمق ، تتشبَّحُ الموجوداتُ من حولي ، أرى أنساغَها القيئيةَ فلا يخطرُ أمامي إلا ما أُشيِّؤُهُ (طفولة) .. / أُلجمُ نظراتي ، أسماءٌ غزتْ مُخيّلتي تَغرِزُ في وجهي مخالبَ أنصابِ

الصَّدأ لتُعمِّدَ أحراشَ المتعة .. لاوقْعَ زفرةٍ ينتشلُني من مملكةِ إشتهاءاتِ الإمّساخ (أمس) ../ منتهى الفردَوس .. ، فلتفتحْ جدرانُ النأيِ عيونَها وتفترسُني فأنا ناضجُ الخواءِ ومُهَيَّءٌ للرقصِ على حبالِ الإجتثاث ؛ متى تذكرتُ براعمي لآخرِ مرَّة ..؟؟ (الآن)/..

لاداعٍ لذلك ، فوحيدُ الجَّناحِ يحتفلُ كلَّ موسمٍ بعُريِ التماسيحِ على دموعِ قنادِلِ نقيقِ الصيادينَ الكُمْهِ .. لاوردةً تزغردُ في مفازاتِ الصِّبا الرمادي .. فليتَ للحَلَمةِ فماً .. / لونُ العمر (الحاضر) ، الحسرةُ إعلانُ هزيمةِ الرغبةِ تحتَ أسِنَّةِ العجز ، بينَ عرشي ومطارحِ الهوى الأبيضِ الصفحاتِ مسيرةُ ألفِ قلبٍ وقلبِ مُوَأّدٍ في عيونِ

بساتِنِ اللعنةِ والحرباءُ تغنّي لصباحاتِ الياسمينِ المتَسَوِّلِ حيثُ تخرُّ النجومُ على منابتِ الذكرياتِ الأسلية (مراهقة) .. / مهما يكن ...، ديدانُ العقولِ الأولى ألا تكفُّ عن نثرِ بذورِ الحقائقِ

الأزلية ..؟؟ والزقزاقُ لايفتأُ يبحثُ عن جحورِ اللآليءِ في مستنقعاتِ الأفراحِ الوِلاديَّةِ .. / أُعطيهِ حُلْماً كي أُعبّدَ لهُ درباً (قبلَ خريفِ الأمل) ، سأنامُ وأدعُ المجراتِ تستأنفُ جَريَها صوبَ الخمود (شتاءُ الوعدِ البِكر) ... / أما يكونُ لهُ شراع ..؟ ..، للحقيقةِ أقنعةٌ ترسمُ ألّلاتِ التعريف.. فما هو إسمُك ..؟؟ إستشراءُ الوميضِ في عيونِ الغاباتِ العَظْميَّةِ يُعكسُهُ بريقُ الرغبةِ المدفونةِ في قواريرِ ترياقِ الإستلابِ والإنتظارُ ظِلُّ عقربٍ إستوطنَ خِدرَ ربِّ مخمور (الصِّبا) .. / أصحو أم أسترسِلُ في يقظتي ..؟؟..، وقتَها عدا كلُّ ما فيَّ عدا قدميَّ بقِيَتا مُوَثَّقَتينِ بزبدِ سيولِ أغواري.. عندَها أردتُ التحليقَ فوقَ أمواجِ الرحيلِ الأبديّ باحثاً عن موضعِ خطوتي .. أردتُ .. الى هناك ... حيثُ لم تُلقِي الصِّدفةُ نُطفةَ الوجودِ بعدُ .. أردتُ ... هناك .. و.. أبَتْ قدمايَ .. وغادرَالحُلم شاطيءَعزلتي فقد حلَّ الظلام .. / أُسكُتْ .. وإنعَمْ بأنفاسِكَ المحسوبة (قصةُ الحب

الأول) ، أزليٌّ إنسلاخي .. فأينَ جذورُ الماءِ في دمي ....؟؟ .. ، (تعبُّدات) .. / في الأُفقِ يعانقُ حاضري غدي فويقَ جثمانِ توقُّعي.

و بتصوير تعبيري يحكي لنا حسين الغضبان قصة الفشل القابع على صدر هذا الزمن المر حيث يقول في قصيدته (بيت من غبار)

) مذ كانت الدروب من تراب لم استطيع فعل شيء يصدُّ الغبار عن صدر ابي الذي صرعته الشهقة اللئيمة سوى أني ارشُ الماء كي يجمد الطريق لكن المارّة مازالوا يلعقون قشرة الطين

باقدامهم وحين اثقلتُ الرّشَ ضربني احدهم بعد ما تلطخ ثوبه بالطين، انتصرت الشهقة على صنعي ولم افلح بمنعها عن رئتي ابي(.

انه النظرة العميقة و رؤية الخارج بالتفرد الداخلي حيث الطريق و المارة و الزمن كلها تتآزر على الفتك بمصير الانسان و بتطلعاته و احلامه و اشياءه الحبيبة ،حتى تنتهي القصة و الصراع و المحاولة بالفشل المر.

النص:

حسين الغضبان ؛ بيت من غبار

ان اوهن البيوت لبيت من غبار.

مذ كانت الدروب من تراب لم استطيع فعل شيء يصدُّ الغبار عن صدر ابي الذي صرعته الشهقة اللئيمة سوى أني ارشُ الماء كي يجمد الطريق لكن المارّة مازالوا يلعقون قشرة الطين باقدامهم وحين اثقلتُ الرّشَ ضربني احدهم بعد ما تلطخ ثوبه بالطين، انتصرت الشهقة على صنعي ولم افلح بمنعها عن رئتي ابي.

جرى الزمن في جُرْح الحياة سيلا جارفا يأكل من الخدود رخوتها حتى استوى بحرا امخر فيه بذراعين من ورق ولكن لم احسب من قبل ان بيتنا سيكون مركبا اعابته القراصنة لا يقدر على المسير واخشى ما أخشاه ان زمنا سيأتي لا اجد فيه من يجيد العوم والغوص في التنقيب فيصبح بيتيَ طعاما يأكله الدهر.

.

و يحاكي حميد الساعدي سارقه في (تسرقني مني بقتامةِ ليّل) حيث يقول

)صرخاتي تشبهني ، من يشبَهُكَ الآن ، وكل الرفقة حزموا ورد حقائبهم وابتكروا لليّل وعوداً ، أنتَ الأرق الآتي برحيق أماني ، تسرقني مني بقتامةِ ليّل ، وتدسُّ خيالاً يطعنُ نوبات أنيني ،لغزاً مسمومَ الفكرة ، طبعُ خيالٍ في عتمةِ حائط ،لا تُدرك عبر مرايا السحر بأنكَ موءود النظرةِ ، مسروق الفطرة ، (..

فانه يشبه صرخاته و وهو ليس كالرفقة التي ارتضت لليل وعودا ، انه يتنفس رحيق الامنيات ، المسروق في قتامة الليل ، حيث الالم المر و سط الانين ، انها الفكرة التي تنبت وسط حقول الالم تبحث عن خلاص ، انه الضوء و الامنية وسط الليل و الظلام ، ولا يكون ذلك الا وسط الالم و الانين كأية ولادة و أي فجر جديد . لكنه مصبوغ و مشوب بالوهم و الخيال و الزمن العاجز و الواقع القاصر.

النص:

حميد خنيصر ؛ تسرقني مني بقتامةِ ليّل

يبهرني هذا الإغواء ، وفي عينيكَ أُطاردُ وهماً لا يلبثُ أن يتحركَ ملء فراغي ، الصورةُ تبقى رهن مداراتي ، أصواتٌ أسمعها ، لكن من يسمعُ صوتي ، لا تفتح أبداً بوابة وجدي ، كي أسقيكَ حنيناً يوجعني ،من خللِ الريح ، صرخاتي تشبهني ، من يشبَهُكَ الآن ، وكل الرفقة حزموا ورد حقائبهم وابتكروا لليّل وعوداً ، أنتَ الأرق الآتي برحيق أماني ، تسرقني مني بقتامةِ ليّل ، وتدسُّ خيالاً يطعنُ نوبات أنيني ،لغزاً مسموم الفكرة ، طبعُ خيالٍ في عتمةِ حائط ،لا تُدرك عبر مرايا السحر بأنكَ موءود النظرةِ ، مسروق الفطرة ، تتلظى برياح الهجرِ وتومضُ من إحساس القسوة ، شرعنة النُدرةِ ، في فقدِ مرامٍ لا توقظه الرغبات ، تسرقني مني ، يا لِصّاً أحببتَ جنوني.

.

و في مقطوعة تعبيرية فذة يقول رياض الفتلاوي في قصيدته (سلال)

)لم تكن سلالنا فارغة من ضحكة الفجر. الصبح يتعكز على ظل أوراق ساجدة ، وفكي النهار فاغرة تلقف ما تبقى من احلام الليل. هناك حكمة قديمة عند الغرب تنظر الى سقوط الشمس في احضان الغفوة تعد السنين وحكمتنا كصانع الفخار وسط المطر. السلال كثيرة ملأت مدينة الفراغ حين نسجت دودة القز ثوب الحرير على وجه التاريخ. لم نعد نبني السطور في قلوبنا حيث الأرضة أكلت أساس الخلود(

اضافة الى الرمزية القريبة في النص ، فان الشاعر عبر عن اشياء معهودة و معروفة لكن اعطاها وصفا و وضعا و حالة غير مألوفة و مغايرة ، بل انه اضفى عليها من رؤيته و ما في داخله من فهم ، فحقق النص بوحا تعبيريا كاملا حيث (الصبح تعكز ، اوراق ساجدة ، فكي النهار ، سقوط الشمي في احضان الغفوة ، مدينة الفراغ ، الارضة اكلت اساس الخلود)

النص:

رياض ماشي الفتلاوي ؛ سلال

لم تكن سلالنا فارغة من ضحكة الفجر. الصبح يتعكز على ظل أوراق ساجدة ، وفكي النهار فاغرة تلقف ما تبقى من احلام الليل. هناك حكمة قديمة عند الغرب تنظر الى سقوط الشمس في احضان الغفوة تعد السنين وحكمتنا كصانع الفخار وسط المطر. السلال كثيرة ملأت مدينة

الفراغ حين نسجت دودة القز ثوب الحرير على وجه التاريخ. لم نعد نبني السطور في قلوبنا حيث الأرضة أكلت أساس الخلود، مازال المغزل يدور في كف أمي وعود الرحى في كف المساء. متى يشبع الظلام من احلامنا، فلسفة الشموع الاحتراق. هكذا هي سلالنا لا تمتلئ حتى نحرق ما تبقى من الشهب في خربة المجرة.

.

و في نص تعبيري تحكي زكية محمد الزيف المعاصر في قصيدتها (ملامح متعثرة)

.)لا أريد أن أتذكرها ...! ترهقني كثيرا هذه الملامح. . أينما وضعت سبابتي. تبكي من وخز البثور... ولسان استشاط من لظى الجوع... ما العمل حتى الشعر الحريري وهب نفسه للسجاد الصيني.....الأنف مدمن للبودرة السوداء.... واذنان تحلقان بعيدا في القطب الجليدي....وتلك الأسنان البيضاء ....كم هي جميلة وحادة تقطع شفة الحلم أن باح يوما بهوية النسر عند الغدير. ....لا اريدني بصحبتها(..

ان النص يحكي قصة الزيف البشري في هذا العصر المزيف فكل ما فيه من جمال مصطنع هو في واقعه ، و النص برمزيته القريبة ، يحكي ذلك الخواء و هذا الزيف المر.

النص:

زكية محمد ؛ ملامح متعثرة

.لا أريد أن أتذكرها!...

ترهقني كثيرا هذه الملامح. . أينما وضعت سبابتي. تبكي من وخز البثور... ولسان استشاط من لظى الجوع...

ما العمل حتى الشعر الحريري وهب نفسه للسجاد الصيني.....الأنف مدمن للبودرة السوداء.... واذنان تحلقان بعيدا في القطب الجليدي....وتلك الأسنان البيضاء ....كم هي جميلة وحادة تقطع شفة الحلم أن باح يوما بهوية النسر عند الغدير. ....لا اريدني بصحبتها...فلن أتمتع برقصة باليه وهي بهذه الساق المبثورة. ...! اليمامة روح عرجت يوما فوق ابراج النور وطال غيابها....لازالت تبحث عن الفساتين المخملية ..حقا أنه شتاء قارس بملامح متعثرة. ...فيا ترى كيف سيولد الربيع...؟؟

و في قصة تتفجر بالاسئلة بشكل حكايات و اخبار تجلى النظرة و الرؤية العميقة في قصيدة ميثاق الحلفي (رأس ليس لي) حيث يقول

)علّمتني الفصول بانّ الرأس التي احملها ليست لي وان لا اثق بصبغات البشرةِ وتجاعيد وجه الحقول ، ان احملَ بسلالي وطني احلام الضعفاء ارتب الصرائفَ حسب ابجدية القهر.

اعدّ اعقابَ سكائر رئة المساءات... ابحث عن ارجوحة بين الثكنات.. ماذا أُهديكَ؟ وانت الذي استنزفتَ سني عمري ولا عالمَ اقل قساوة منك. انقِبُ في جيب انكيدو عن رغيف. اشدُّ

اوتارَ قيثارة سومرية لاسمعكَ لحناً من الرستِ.استعيرُ لسنحاريبَ سيفاً واخيطُ لعشاتروت فستانا كما تهوى. المعبدُ السفلي بلا صلاة. والمذبح بلا قربان وثمة وثيقة لاشنونا تُبيح الموت بالتساوي. ولم يَزلْ تحتَ رأسي رقماً طينياً وقصبة ودواة. وبعض من جلد الثور المجنّح وهذيان لحكواتي يخدع الاطفال بقصصِ الفصول(.

ان النص يفيض بالسؤالات و يحكي واقعا مرا لا يتناسب مع الحكايات و الامجاد فينتهي الجواب الى ان يكون ذلك الارث خداعا للفصول.

النص:

ميثاق الحلفي ؛ رأسٌ... ليسَ لي

علّمتني الفصول بانّ الرأس التي احملها ليست لي وان لا اثق بصبغات البشرةِ وتجاعيد وجه الحقول ، ان احملَ بسلالي وطني احلام الضعفاء ارتب الصرائفَ حسب ابجدية القهر.

اعدّ اعقابَ سكائر رئة المساءات... ابحث عن ارجوحة بين الثكنات.. ماذا أُهديكَ؟ وانت الذي استنزفتَ سني عمري ولا عالمَ اقل قساوة منك. انقِبُ في جيب انكيدو عن رغيف. اشدُّ اوتارَ قيثارة سومرية لاسمعكَ لحناً من الرستِ.استعيرُ لسنحاريبَ سيفاً واخيطُ لعشاتروت فستانا كما تهوى. المعبدُ السفلي بلا صلاة. والمذبح بلا قربان وثمة وثيقة لاشنونا تُبيح الموت بالتساوي. ولم يَزلْ تحتَ رأسي رقماً طينياً وقصبة ودواة. وبعض من جلد الثور المجنّح وهذيان لحكواتي يخدع الاطفال بقصصِ الفصول.

.

و في لوحة تعبيرية تطلب الخلاص يقول فريد قاسم غانم في قصيدته (رسالة التراب)

)غدًا، أيَّتها الصَّغيرةُ، حينَما تخرجُ أنيابُ الذِّئابِ من أقنعةِ البسَماتِ الأُفعوانيّة، حينَما يتجعّدُ جذعي وينفخُ أيلولُ في أطلالِ شَعريَ القديم، وحينَما تتّكئُ الأشجارُ المرهَقةُ على الأشجارِ المرهَقةِ، سوفَ تلتفِتينَ إلى الدُّروبِ التي شربِناها قبلَ أنْ تأكلَ أقدامَنا. وقد تترجَّلينَ عن غماماتِك التي تصقُلُ الرّيحَ، وتهطُلِين(.

انه الغد الذي تتكشف فيه الحقائق ، و تتميز به الجوانب المتنكرة و التي توقع بهذا الوجود ، حينما تلتف الشعوب حول الامل و الحلم و الحقيقة و الغايات عندها سيتحقق الانتصار و تهطل الغمامات الخيرة نورا.

النص:

فريد قاسم غانم ؛ رسالةُ التُّراب

)إلى صغيرتي التي لم تولدْ بعدُ(

(1)

إيه، يا صغيرَتي،

ليتَكِ كنتِ تعرفِين؛

منذُ تفتَّحَتْ وجنتَاكِ الجُوريَّتانِ في مساكِبِ وجهِنا، وسكنَ مَلاكانِ في يانَسونِ غمّازتَيْكِ، طارَ الدَّرْبُ من عينَيَّ، وتساقطَ قلبي من يدَيَّ، وفَرَاشُ حديقَتي رفرَفَ في ضَفيرَتَيْكِ.

....

(2)

فليتَكِ كنتِ تعرفين؛

لكنَّكِ ما زِلتِ كما أنتِ، عينَيْنِ هارِبتَيْنِ؛ لا تنظُرينَ إلى فُلكٍ نوحٍ في نواحينا، ولا إلى دائرةِ الكبريتِ في المدينتَيْنِ، ولا إلى نصفِ الدّائرة التي ترسمُها أرجوحَتُكَ، مُعلَّقةً على غُصْنِ دِفلَى بين لَيْلَيْن.

....

(3)

غدًا، أيَّتها الصَّغيرةُ، حينَما تخرجُ أنيابُ الذِّئابِ من أقنعةِ البسَماتِ الأُفعوانيّة،

حينَما يتجعّدُ جذعي وينفخُ أيلولُ في أطلالِ شَعريَ القديم،

وحينَما تتّكئُ الأشجارُ المرهَقةُ على الأشجارِ المرهَقةِ، سوفَ تلتفِتينَ إلى الدُّروبِ التي شربِناها قبلَ أنْ تأكلَ أقدامَنا. وقد تترجَّلينَ عن غماماتِك التي تصقُلُ الرّيحَ، وتهطُلِين.

...

(4)

حينئذٍ، سوفَ تسقطُ نجومُكِ السُّباعيّةُ من عُلبَةِ الحَلوى، لترتاحَ قليلًا على فخَّارِ أصابعي، وتحطُّ العصافيرُ المهاجرةُ من سمائِك الزّرقاء، لترتاحَ قليلًا على وَحلِ غابَتي.

...

(5)

أمّا الآن، وإلى حينِ يصيرُ زهرُ اللَّوزِ قُلوبًا من خَشَبٍ، فلا تُصدّقي الحكاياتِ كُلَّها.

سيقولونَ لندنُ مربِطُ خَيْلِنا،

ويقولونَ خيالُنا صهيلٌ جامحٌ،

ويقولونَ الأسماكُ نارٌ مائيّةٌ تأكلُ بعضَها، لكي تحيا،

ويقولونَ الوَحْشُ فينا،

ويقولونَ دربُ ليلى إلى جدَّتِها يمشي إليكِ.

....

(6)

أعرفُ أيّتُها الصّغيرة؛

سوف يأتي صباحٌ، كلَّ صباحٍ، من جهةِ الشَّرقِ، وينبلجُ الفجرُ من جبينِك العالي، ليوزّعَ الأرجوانَ على الفلّاحاتِ القديماتِ في طريقهنِ إلى ملءِ السّلالِ الضّاحكة. وسوف يسكبُ الأحمرَ الورديَّ على وجوه الفلّاحين القُدامى، ويصبغُ العناقيدَ البيضَ بالخَمريّ.

أمّا الآن، قبلَ أن تبدّلَ الأماكنُ عناوينَها، قبلَ أن تفارقَ الدّماءُ شرايينَها، اركضي اركضي، في كلِّ الجهات، وانسجي للرّياحِ مناديلَ من حريرِ يدَيْكِ.

وتَجمهَري في فستانِ دُميتِك الفُضلى/

مشّطي الحقولَ برمشَيكِ/

املَإِي صندوقَ زينتِكِ بأطيافِ القَوْس/.

أشعلي قِرطَيْكِ الرّاقصَين مِصباحَيْنِ على عَتْمِ السَّريرِ/

أسدِلِي الغُروبَ على نوافِذكِ/

زيّني مرآتَكِ المدوّرةَ بانفراجةِ شفتَيكِ/

ارسُمي لحصانِكِ الثّلجيّ شِراعًا وجناحَيْنِ،

وطيِّري الحمامَ الزَّاجِلَ في سقفِكِ البعيد.

....

(7)

أعرفُ يا صغيرتي،

أنتِ مشغولةٌ اليَومَ بتلالِ حُلمكِ اللَّوْلبيّ.

فتسلّقي، تسلَّقي على الشّجرِ اللاّنهائيِّ/ اقفزي من جبلٍ إلى جبَلٍ/ أطلقي الزّغاريدَ في الشّوارعِ التي تنتظرُ خطواتِكِ الأولى/ وصلّي لإلهٍ وسيمٍ ينامُ ويصحو على مفرَقَيْكِ.

...

(8)

لكن، في نهايةِ الأسبوعِ، افتحي الرّوزنامةَ على قَمَرٍ جديدٍ.

ولا تُصدّقي كلَّ الحكايات؛

لا تطيري وحيدةً في أسواقِ فاسٍ.

لا تشُقّي بِراحتَيْكِ مضيقَ ابنِ زيادٍ.

لا تحفُري بأناملكِ أُغنيةَ الصِّيصانِ على أعمدةِ هرقل،

لا تدخلي وحدَكِ في الزُّجاج العالي،

لا تنفُخي العِلكةَ بالونًا في أزقَّةِ مقاديشو،

لا ترتدي صُوفًا على أبوابِ الخِيام،

ولا تصعدي وحدكِ على حروفِ برج بابل.

...

(9)

وحين تعودينَ يومًا، يا صغيرَتي، أكملي الدّائرة ثمَّ اخرجي منها.

فأنا ما أزالُ هنا، يلفُّني الانتظارُ، وليلي مُبعثرٌ بينَ شمسَيْنِ.

وتأرجَحِي الآنَ كما تشائينَ على ضفيرَتَيْك، بينَ جنَّتَيْنِ. وإذا انقطعَتْ حِبالُ النُّورِ، وسقَطْتِ يومًا، سأكونُ هناك؛

سأكونُ هناك، لِصقَ روائحِ الأرضِ،

حِضنًا مرصوفًا بالحَفِيفِ، جذْعًا مسكونًا بالعِشقِ، فَرعَيْنِ مُهاجِرَيْنِ، وعيْنَيْنِ من تُراب.

.

و برمزية عذبة تحكي لنا جميلة عطوي في قصيدتها (اشراقة) قصة الاشراقة و الخلاص حيث تقول

)ومن نافذة البصر تُطل إشراقة تبثَ الدَفء في الكائن الجليدي فيُسقط أوزاره...يستقيم هامة تلوذ بلُجَة الفجر...تكرعُ الضَياء ...تتنفَسُ رحيق الحياة ....هناك تكون الولادة بعد مخاض معسر ...هناك يُعانق الكائنُ فأسه ...يُعدَل بوصلة مساره ويلمع في العين بريقُ غد آت ...تباشيرُ أسعد الأوقات(.

حيث من بين حكايات المخاض العصير يشرق غد سعيد يبث الدفء في الواقع الجليدي البارد بفجر جديد.

النص:

جميلة عطوي ؛ إشراقة

في محراب الحنين يركعُ الوجعُ..يزرعُ بذرات الصَبر ...يسقيها بماء المآقي...تهجَدُ من لا خلاص له إلاَ بمعجزة ...في الأذنين تدمدمُ ريح صرصر...هواجسُ تُنذر أن لا حياة في بُؤر العدم ...أصوات مؤذية تُلجم ابتهال الفم ... ويبيت الحديث سرارا ...قلب تلتهمه نيرانُ الفقد فيُشوى في محرقة الغياب وديم تنثر في مجاري العينين رذاذا يروم تخفيف العذاب...

تلك همسةُ ليل رفَت على أجنحة الأرق فأورق عودها بين الحنايا ...تردَد...هل يُثمر السَلوى أم القلق...لكنَ سكون اللَيل ثقيل...ووجع الغياب يأسر النَبض فيغفو أو تخونه الذَكرى فيركن إلى الغرق...

وفي خضمَ الصَراعِ تُرفع الرَايات...مواجهة شرسة بين الأمل واليأس....بين الموت والحياة ...والإحساسُ بينهما مُمزَق...حينا يحصد بتلات الوجع بيادر وآخر تشدَه الأماني فيركضُ خلف الأمل يُغامر...والعقل يومضُ...رسائل إيجابية يستقبلها القلب ...توزَعها الشَرايين ترياقا يمحق البؤس ويزرع في رحم الذَات أجنَةعن الموت عصيَة فتستعيد النَبضاتُ اتَزانها...ومن نافذة البصرتُطل إشراقة تبثَ الدَفء في الكائن الجليدي فيُسقط أوزاره...يستقيم هامة تلوذ بلُجَة الفجر...تكرعُ الضَياء ...تتنفَسُ رحيق الحياة....

هناك تكون الولادة بعد مخاض معسر ...هناك يُعانق الكائنُ فأسه ...يُعدَل بوصلة مساره ويلمع في العين بريقُ غد آت ...تباشيرُ أسعد الأوقات.

هكذا تتجلى الرسالية في نصوص الشعر السردي المكتوبة بنثرية انسيابية كاملة بفقرات نثرية مع تحقيق درجات عالية من الشعرية و تفجير طاقات اللغة و عبقريتها ، و انا اكتفينا بالاشارات و التنبيهات الى تلك المضامين و المعاني تاركين للقارئ الغوص و الغور في الانساق النفسية و الفكرية و الرؤيوية للنص و كاتبه لاجل تحقيق عملية التكامل في النقد المفتوح وهو من تقنيات النقد التعبيري واسع الطيف الذي لا تنضب جوانب الكشف فيه و التحليل و المنطوي على كم هائل و غير معهود من عناصر الكشف الابداعية و هذا واضح لكل متتبع.

لمزيد من القراءة يرجى زيارة

1- مجلة تجديد الادبية

https://tajdeedadabi.wordpress.com/

2- مجموعة الشعر السردي

https://www.facebook.com/groups/856532551091601/

.

تجليات البوح التعبيري

قد يبلغ البوح التعبيري درجات تتجلى فيه روح القارئ و ما وراء النص من انساق.

النص الاول : رشا اهلال السيد أحمد ؛ إليك تصعد القصيدة حباً

ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة

أعود

أجد الوجود قصائد تهرول وجعا

تزحف بظلها

ابتعد عنها..

يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص..

يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا..

ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي..

المطر اطفال يلهون بصخب ضحكات تكرج بدمي رقص جمان واشرعة قديمة لا تعرف الصمت .. والقلب مواعيد تتطاير ...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية ......هنااااك .. كان الجرح يزفر وجعا يتمدد بحجم الممالك السبعة

وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة..

لا استغرب الزهاد ان فروا من المعمعة الظالمة اليك..

لا استغرب أني أجدني في كل الأحوال اشرع الجهات ابوابا تأخذني حيث أنت.

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد . رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها .في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الرزمان و المكان ، انها لغة السحر.

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.

.

الفصل الثالث : اللغة الفسيفساية

مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

لا يوجد كتاب أدبي انتشر بشكل واسع و تجذر عميقا في ثقافات الامم كما كان لكتاب بنجاتنترا (Panchatantra) او الفصول الخمسة او ما يعرف بـ (كليلة و دمنة) ، و لقد ترجم الى اكثر من 200 ترجمة بستين لغة. (1)

سنتناول في دراستنا هذه مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب الفصول الخمسة (كلياة و دمنة) كأسلوب ادبي حقق مزايا للكتاب من حيث التناغم و الايقاع و الاقناع و التثقيف و العذوبة.

فصل : اطلالة على تأريخ ترجمة كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

كتاب كليلة و دمنة هو ترجمة لكتاب هندي قديم اسمه بنجاتنترا ، لا يعرف مؤلفه ، و الذي ترجم لأول مرة من قبل طبيب هندي شاب اسمه برزويه تابيب Borzoyeh Tabib)

. (لقد تنقل الطبيب برزويه كثيرا في الهند بحثا عن عشبة طبية و نقل معه البنجاتنتر ، و ترجمه الى اللغة الفارسية البهلويةPahlvi)) و اسماه (كليلة و دمنة) و هذه انت أول ترجمة للكتاب (2) . و نسخة برزويه هذه مفقودة الآن (1. (

يقول مانوراما جافا (Manorama Jafa) ، انه لا يعرف بالضبط مؤلف و تاريخ تأليف البنجاتنترا ،و في الهند وحدها هناك 25 نسخة في بعضها يظهر اسم ويشنو شارما) (Vishnu Sharmaكمؤلف. (3)

لقد تعددت نسخ كتاب البنجاتنتر او (الفصول الخمسة) المعروف بكتاب كليلة و دمنة ، ويُجمع الباحثون على أن الكتاب هندي الأصل، كتب باللغة السنسكريتيّة (هندو) في أواخر القرن الرابع الميلاديّ ، وأسمه بنجا تنترا . (2)

اضافة الى النسخة الشرق آسايوية المأخوذة عن اللغة الاصلية السنسكريتية (4) و نسخة انكليزية هي النسخة قبل الحديثة (pre-modern) مأخوذة عن نسخة ابن المقفع (5) ، فهناك نسخة انكليزية مترجمة عن الاصل الهندي بواسطة بنجوين (Penguin) في سنة (1993) تعتمد النص الشمالي الغربي ، و الثانية بواسطة اوليفيل) (Olivelle'sفي سنة (1997) تعتمد النص الجنوبي الأصلي ايضا وهي نسخة جامعة اكسفورد. (6)

من المعروف ان المصدر الاهم لكتاب (البنجاتانترا) الهندي هو كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع ،و الذي ترجم في سنة (570) الى اللغة السريانية بواسطة كاتب مسيحي يدعى بود (Bud) وقد اكتشفت هذه النسخة في مدريد و تركيا عام 1870(7) ، ثم بعد

مائتي سنة في عام (750) ترجمه ابن المقفع الى العربية (1،2،8) . مع ان بعض المصادر تقول ان ابن المقفع ترجمها عن اللغة الفارسية البهلوية (9) ((Pahlavi ،و من ثم ترجم الى اللغات الغربية حتى صار الى النسخة الانكليزية بواسطة ثوماس نورث Sir Thomas) North) (10) . وهنا اشارات الى ان ابن المقفع قد اضاف على الكتاب (11) و سمى مؤلفه بيدبا ، بل ينسب الى ابن خلّكان ان الكتاب من وضع ابن المقفع (11،12) و تصرح عهود اللامي بان ابن المقفع (أضاف للكتاب رموزا حساسة كالعلاقة بين السلطان والمثقف و تأكيد مؤسسة القانون وشرح النتائج الخطيرة المترتبة على تقريب بطانة السوء , ومن اهتمام ابن المقفع على مبدأ '' عدم العقاب على التهمة '' نرى أنه أضاف إلى كتاب كليلة ودمنة بابا باسم (باب الفحص في أمر دمنة) وأضاف قصتين مضمونهما يشير لشناعة أن يعاقب السلطان على الظن فإن الدم عظيم (12) . و هناك من يقول ان برزويه تابيب نفسه قد اضاف على الكتاب الاصلي قصصا من الاساطير الهندية (1،11) . و لقد ظهرت ترجمة انكليزية عن النسخة الهندية الاصلية بواسطة اكرتون (Edgerton) و تعرف بالسنخة الحنوبية) (5) . و في (1990) نشرت نسختان باللغة الانكليزية لكتاب البنجاتانترا ، الاولى بواسطة بنجوين , الثانية بواسطة اوليفيل كما اسلفنا ذكره.

ان هذه الاشارات و الحقائق تدعو الى ضرورة المقارنة التأليفية و الأدبية بين نسخة ابن المقفع و النسخ الباقية المترجمة عن الأصل الهندي لأجل تبين الحال و دعوى الاضافات التي تنسب الى ابن المقفع . يقول جهاد فاضل (ويبدو أن إدعاء ابن المقفع نقل الكتاب عن الفارسية لم يَخْفَ على الأقدمين فأين عمر الكلبي المتوفى عام ٤٠٠ هجرية قال إن ابن المقفع لم ينقل الكتاب عن الفارسية، وأنه نسبه إلى الفرس لغايات في نفسه إبان الصراعات الشعوبية بين العرب والعجم. كما ذكر ابن عمر اليمني صراحة أن الكتاب من «وضع» ابن المقفع، وأن مصادره متعددة، وأن هذا الأمر كان صنيع غيره من الكتاب.)(13)

فصل في الفسيفسائية و لغة المرايا

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري)(14)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائية.(15)

تعكس الفسيفسائية في السرد الميل التناغمي الايقاعي لدى المؤلف ، و بعناصرها النصية تحقق ايقاعا نصيا و تناسقا عميقا بنظام موسيقي فكري وهذا من أهم صفات العذوبة و الجذب في النص الفسيفسائي.

فصل : مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب كليلة و دمنة (الفصول الخمسة (البنجابانترا))

ان مظاهر الفسيفسائية بارزة و متجلية في نصوص كليلة و دمنة كثيرة ، بل يمكن القول كما سيتبين ان تأليف الكتاب و بناء نصوصه قائم على التعابير المترادفة و لغة المرايا و الفسيفسائية . و سنتتبع تلك المظاهر في فصول من الكتاب تمثل نموذجا لذلك الاسلوب الأدبي . و النسخة التي سنعتمدها هي نسخة موقع(16) (Kutup PDF)

1- الفسيفسائية الاسلوبية في اسلوب القناع و الرمزية العكسية

الفسيفسائية الاسلوبية تحققها عناصر نصية اسلوبية ، تتجه نحو غايات معنوية موحدة ، محققة نظاما من التناغم و الايقاع الشكلي في النص . ان الكاتب يصرح بالايحائية و التعبيرية في مقدمة الكتاب (صفحة9) حيث يقول الملك للفيلسوف بيدبا (قد احببت ان تضع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك يكون ظاهره سياسة العامة و تأديبها و باطنه اخلاق الملوك و سياستها للرعية .) فان التمييز بين الظاهر و الباطن انما هو صيغة اخر للايحاء و الرمزية . و في المقدمة ايضا صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به).

ان مثل ذلك التقريب و التذليل يكون ببناء تقابلي بين الظاهر و الباطن التعبيري و البنائي ، فيكون هناك علاقة عرضية بين اللغة العالية و اللغة القريبة . اتخاذ اسلوب القناع منهجا و تبنيه مع الرمزية العكسية باستعمال القريب و المألوف للتعبير عن العالي و البعيد و غير المألوف . بهذا الاسلوب حقق النص تناغما عميقا و هيئة ايقاعية تشكيلية ، بتعابير مترادفة متجهة نحو مقاصد وغايات اسلوبية موحدة.

2-الفسيفسائية الموضوعية بقصد الحكمة باطنا و التسلية ظاهرا.

ان الكتاب مليء باشارات و دلائل تدل على ان الكتاب وضع للحكمة في باطنه و للتسلية في ظاهره ، و ان نصوصه جميعها جرت وفق هذا القصد و الغاية . في المقدمة صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به).

ان من اهم الفوائد التي تحققها الفيسفسائية الموضوعية اضافة الى تناغم و ايقاع عميق في قبال التاغم و الايقاع الشكلي في الاسلوبية ، هو تحقق وحدة موضوعية للنص . بهذه الوحدة مع تنوع النصوص و افادتها تتحق فسيفسائية بعتابير مترادفة من هذه الجهة ، حيث ان للترادف التعبيري مراتب بحسب الخصوص العموم و الجنس و النوع.

3-التناص الداخلي في الفسيفسائية الموضوعية

دوران النصوص حول مواضيع و اهداف معنوية موحدة و بترادف التعابير ، يتحقق تناص داخلي قصدي ، محققا تناغما و ايقاعا فكريا خفيا . و من الواضح عند التأمل ان غالببية النصوص و الكتب التي تشتمل على رسالة و دستور و غايات فكرية معينة تكون متصفة بالتناص الداخلي و الترادف التعبيري ، بل ان في بعض الأحيانا نجد تكرار عبارات بعينها و تماثل نصي في بعضها . التناص الداخلي هو ملازم حتمي للترادف التعبيري و الفسيفسائية الموضوعية ، لان الاختلاف التعبيري انما يكون بزيادة و نقصان تعبيري مع الحفاظ على المشترك القصدي و المعنوي كما نلاحظه في الفقرات السابقة في الغرض من تحرير الكتاب .

4-مظاهر الترادف التعبيري

الترادف التعبيري أحد اشكال لغة المرايا و الفسيفسائية النصية ، بان تكون تعابير مختلفة تدل و تنتهي الى مقاصد موحدة و نجد هذا الاسلوب في مواضع كثيرة من الكتاب منها في باب الاسد و الثور : ففي نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة نجد:

أ – النظام الفسيفسائي الاول

1- في (صفحة 27)(كان في ارض دستاوند رجل شيخ و كان له ثلاثة بنين ،فلما بلغو اشدهم اسرفوا في مال ابيهم و لم يكونوا احترفوا حرفة يكسبون لانفسهم بها خيرا .)

1- صفحة 27(اما الاربعة التي احتاجها في درك هذه الثلاثة فاكتساب المال من احسن وجه يكون ، ثم حسن القيام على ما اكتسب منه ، ثم استثماره ، ثم انفاقه فيما يصلح المعيشة)

2- صفحة 27 (فمن ضيع شيئا من هذه الاحوال لم يدرك ما اراد من حاجته ؛ لانه ان لم يكتسب لم يكن مال يعيش به ، وان هو كان ذا مال و اكتساب ثم لم يحسن القيام عليه اوشك المال ان يفنى و يبقى معدوما.

نلاحظ هنا ثلاثة تراكب تعبيرية تتجه و تسعى نحو غايات و مقاصد معنوية موحدة .و في نظام فسيفسائي اخر نجد:

ب- النظام الفسيفسائي الثاني

1- صفحة 27 (و ان هو وضعه و لم يستثمره لم تمنعه قلة الانفاق من شرعة الذهاب .

1- صفحة 27 (كالكحل الذي لا يؤخذ منه الا غبار الميلثم هو مع ذلك سريع فناؤه)

2- صفحة 27 (ثم لا يمنع ذلك ماله من التلف بالحوادث و العلل التي تجري عليه)

3- صفحة 28 (كمحبس الماء الذي لا تزال المياه تنصب فيه فان لم يكن مخرج و مفيض و متنفس يخرج الماء منه بقدر ما ينبغي ، خرب و زال و نزّ من نواح كثيرة ، و ربما انبثق البثق العظيم فذهب الماء ضياعا.

و ايضا في نفس النص نجد نظاما فسيفسائيا اخر

ج- النظام الفسيفسائي الثالث

1- صفحة 28 (فعالجه الرجل و اصحابه حتى بلغ منهم الجهد فلم يقدروا على اخراجه فذهب الرجل و خلف عنده رجلا يشارفه لعل الوحل ينشف فيتبعه بالثور ، فلما بات الرجل في ذلك المكان تبرم و استوحش ، فترك الثور و التحق بصاحبه ، فاخبره ان الثورة قد مات)

1- صفحة 28 (قال له : ن الانسان اذا انقضت مدته و حانت منيته فهو و ان اجتهد في التوقي من الامورلتي يخاب فيها على نفسه الهلاك لم يغن ذلك عنه شيئا و ربما عاد اجتهاده في توقيه و حذره وبالا عليه)

2- صفحة 28 (لما سار غير بعيد اعترض له ذئب من احد الذئاب و اضراها فلما رأى الرجل ان الذئب قاصد نحوه خاف منه و نظرا يمينا و شمالا يجد موضعا يتحرز فيه من الذئب فلم يرى الا قرية خلف واد، و رأى الذئب قد ادركه ، و القى نفسه في الماء وهو لا يحسن السباحة ، و كاد يغرق لولا ان ابصر به قوم من اهل القرية ، فتواقعوا لاخراجه فاخرجوه ، وقد اشرف على الهلاك ، فلما حصل الرجل عندهم و امن من غائلة الذب ، راى على عدوة الوادي بيتا مفردا ، فقال ادخل هذا البيت فاستريح فيه ، فلما دخله وجد جماعة من اللصوص و قد قطعوا الطريق على رجل من التجار، وهم يقتسمون ماله و يريدون قتله ، فلما راى الرجل ذلك

خاف على نفسه و مضى نحو القرية ،فاسند ظهره الى حائط من حيطانها ليستريح مما حل به من الهول و الاعياء ، اذ سقط عليه الحائط فمات.

و في هذا الباب ايضا نظاما فسيفسائيا أخر

د- النظام الفسيفسائي الرابع

1- صفحة 28 (قال دمنة لأخيه كليلة : يا أخي ما بال الأسد مقيما مكانه لا يبرح و لا ينشط ؟ قال له كليلة ما شأنك أنت و المسألة عن هذا)

1- صفحة 28 (لسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك و النظر في أمورهم فأمسك عن هذا)

2- صفحة 28 (من تكلف من القول و الفعل ما ليس من شأنه أصابه ما أصاب القرد من النجار)

3- صفحة 29 (ان قردا رأى نجارا يشق خشبة بين وتدين ، وهو راكب عليها ،فاعجبه ذلك ،ثم ان النجار ذهب لبعض شأنه ، فقام القرد و تكلف من ليس من شأنه ، فركب الخشبة و جعل ظهره قبل الوتد و ظهره قبل الخشبة ،فتدلى ذنبه بالشق ،فنزع الوتد فلزم الشق عليه فخر مغشيا عليه فكان ما لقي من النجار من الضرباشد مما اصابه من الخشبة)

و ايضا في هذا الباب نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة.

هـ - النظام الفسيفسائي الخامس

-1 صفحة 29 (ان كل من يدنو من الملوك ليس يدنو منهم لبطنه ، و انما يدنو منهم ليسر الصديق و يكبت العدو)

-1 صفحة 29 (ان من الناس من لا مروءة له وهم الذين قرحون بالقليل و يرضون بالدون كالكلب الذي يصيب عظما يابسا فيفرح به ، و اما أهل الفضل و المروءة فلا يقنعهم القليل و لا يرضون به دون ان تسموا نفوسهم الى ما هم أهل له)

-2 صفحة 29 (كالأسد الذي يفترس الأرنب فاذا رأى البعير تركها و طلب البعير)

-3 صفحة 29 (الا ترى ان الكلب يبصبص بذنبهحتى ترمى له الكسرة ، و ان الفيل المعترف بفضله ووقوتهاذا قدم اليه علفه لا يعتلفه حتى يمسح و يتملق له)

-4 صفحة 29 (فمن عاش ذا مال و كان ذا فضل و افضال على اهله و اخوانه فهو و ان قل عمره طويل العمر ،و من كان في عيشه ضيق و قلة و امساك على نفسه و ذويه فالمقبور احيا منه)

و فيه ايضا نظام فسيفسائي اخر ، و في الحقيقة نصوص الكتاب كلها مبنية و قائمة على هذا النظام بلغة المرايا و الترادف التعبيري و الفسيفسائية ، و هذا الاسلوب له مبرراته لان غرضه طرح الفكرته و تأكيدها و ترسيخها و حمل القارئ اليها و اقناعه بها ، وهذا شأن الخطابات

التثقيفية و الاقناعية و التي يرتجى منها الاعتقاد و الاعتناق ، فهذا الكتاب كان الغرض منه الاقناع و التثقيف بالحكمة و باسلوب التاكيد و الترسيخ و التجلي و تعدد جوانب الطرحو وجه الفكرة.

و- النظام الفسيفسائي السادس

1- صقحة 30 (لو دنوت منه و عرفت اخلاقه لرفقت في متابعته و قلة الخلاف له)

1- صفحة 30 (اذا اراد امرا هو في نفسه صواب زينته له و صبرته عليه ، و عرفته بما فيه من النفع و الخير ،و شجعت عليه و على الوصول اليه ،حتى يزداد به سرورا ، و اذا اراد امرا بما فيه الضر و السين ، اوقفته على ما في تركه النفع و الزين)

2- صفحة 30 (ان الرجل الاديب الرفيق لو شاء ان يبطل حقا اويحق باطلا لفعل)

3- صفحة 30 (كالمصور الماهر الذي يصور في الحيطان صورا كأنها خارجة و ليست بخارجة ، و أخرى كأنها داخلة و ليست بداخلة)

و ايضا في الباب نظام فسيفسائي رائع جدا:

ز- النظام الفسيفسائي السابع

1- الصفحة 30 (ان كثرة الأعوان اذا لم يكونوا مختبرين ربما يكون مضرة على العمل)

1- الصفحة 30 (ان العمل ليس رجاؤه بكثرة الأعوان و لكن بصالحي الأعوان)

2- الصفحة 30 (مثل ذلك مثل الرجل الذي يحمل الحجر الثقيل فيثقل به نفسه و لا يجد له ثمنا)

3- الصفحة 30 (و الرجل الذي يحتاج الى الجذوع لا يجزئه القصب وان كثر)

على هذا المنوال و بهذا البناء الفسيفسائي تجري باقي الكتاب و نصوصه ، ما يدلل على ان هذا الكتاب التثقيفي قائم على هذا الاسلوب . و بالتتبع يمكن ملاحظة ان هذا الاسلوب هو الاسلوب السائد في الخطابات التثقيفية و الاعتقادية.

ان لغة المرايا و الفسيفسائية اضافة الى تحقيقها الوحدة الموضوعية و الايقاع و التناغم ، فانها تدلل على المستوى العالي لخيال المؤلف و على عبقريته اللغوية ، و امكاناته العالية ، اذ انها اقتناص للتماثل و التقارب العميق بين الصور ، انها اكتشاف و تبين الوحدة بين كيانات ملونة مختلفة . كما ان متابعتها تكشف عن المقاصد الحقيقية و العميقة للامثال و النصوص و ما اراد المؤلف ايصاله الى القارئ في هذا الكتاب

الخلاصة

من خلال ما تقدم و الذي يعكس الاسلوب العام و البناء الذي قامت عليه نصوص الكتاب ، يظهر واضحا ان هذا الكتاب وهو كتاب حكمة و اقناع و تثقيف قائم على لغة المرايا لأجل اكبر قدر من بيان الفكرة و تجليها و متعمد على الترادف التعبيري لتتعد اوجه الطرح و يترسخ القصد في وغي القارئ ببناء فسيفسائي يشتمل على الايقاع الفكري و الموضوعي و التناغم الاسلوبي و العذوبة في الطرح ، يكشف المقاصد و الغايات الحقيقية للامثال و القصص و النصوص التي فيه . وهذا الاسلوب الفسيفسائي التاغنمي و الثري و الاقناعي كان من اهم أسرار ثراء الكتاب و جودته.

المصادر

1- http://www.arabacademy.com/arabic-blog/arabic-books/kalila-wa-dimna/ 2013

1- Wikipedia

2- jafa Manorama http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_998358_po_2004-11-jafa-e.pdf?contentNo=2

3- Kalilah and Dimnah; or, The fables of Bidpai; being an account of their literary history, p. xiv

4- Vijay Bedekar, History of the Migration of Panchatantra, Institute for Oriental Study, Thane

5- Rajan (1993), Olivelle (1997), Olivelle (2006).

6- Tarquin Hall[dead link] "Review: Colin Thubron, Shadow of the Silk Road, London: Chatto & Windus, 2006, New Statesman, 25 September 2011, Review includes description of how some of the monks likely traveled in ancient times.

7- Knatchbull 1819 -

8- encyclopedia -

9- Jacobs 1888

10- كليلة ودمنة.. من تأليف ابن المقفَّع أمْ بيدبا الهندي؟جمال بن جويرب المهيري ؛ البيان 201

11- عهود اللامي ؛ شيطنة المِعارِض، سيرة ابن المقفع نموذجا ، المقال 2012

12- جريدة الرياض 2011 لماذا قُتل ابن المقفع؟ جهاد فاضل

13- د انور غني الموسوي ، لغة المرايا و الفسيفسائية ، مجلة تجديد 2015

14- د أنور غني الموسوي ؛ لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان ؛ جريدة دنيا الرأي 2015

15- http://www.kutubpdf.net/download.html?did=294

النص الاول : أنور غني الموسوي ؛ ألم بارد

قصيدةُ نثرٍ فسيفسائيّة

)مع هامشٍ بقلم المؤلّف وهامشٍ آخر بقلم فريد قاسم غانم.(

****

إنّني أقف هناك – تحت الزمن – أرتطم بكلِّ صخرةٍ على جانبي الطريق. حياتي شمسٌ داكنة، أتعب ركبتَيْها الخواء، وملأت جبينها جراحاتٌ باردة. تنتظرني المرايا المهشَّمة، تنثر جسدي في الفضاء الرَّحب حروبًا مقدَّسة تتراقص سيقانُها فوق عواصمي كأغصان الذُّرة النَّديَّة. هكذا أتساقطُ شلّالاً سُندسيًّا لا يجيد البكاء. أتلاشى في حنيني كمسافرٍ من ثلجٍ، قد هشّمَتْ أضلاعه حكاياتُ العابرين.

أجل هذا أنا حلمُ أرضٍ حنون، حينما أحيا بكلِّ عنفٍ وحينما أغرق في ألمي حدّ النخاع تلتهمني الظَّهيرة القاسية، وأعلم حينها أنّ الأرض الحبيبة تذرف دمعاً باهتًا بلون المساء.

****

الفسيفسائية هي ان تتلون العبارة في جانب منها بلون متقارب و يكون بينها مشترك واضح غير الوحدة الموضوعية تشترك به عرضيا افقيا و ليس طوليا و عموديا . فتكون كل عبارة مرآة لغيرها في النص ، و قد تكون تلك المرآتية معنوية فيكون لدينا تناص داخلي وهذه هي (الفسيفسائية المعنوية)، و قد تكون شعورية فيكون لدينا بناء فسيفسائي شعوري وراء النص يحس و ينعكس بواسطة العبارات لكن ليس بالمعنى بل بالزخم الشعوري وهذه هي (الفسيفسائية التجريدية) ، و قد تكون الفسيفسائية و المرآتية بامور اخرى كأن تكون بالفكرة و الرؤية فتكون لدينا (فسيفسائية تعبيرية) او تكون بالاسلوب فتكون لدينا (فسيفسائية اسلوبية) و قد تكون المرآتية و الاشتراك بالتأثيرية الجمالية و الابهارية فتكون لدينا (فسيفسائية جمالية تأثيرية).

النص الثاني : كريم عبد الله ؛ الحرية الحزينة

)لغة المرآيا والنصّ الفسيفسائي(

الحريّةُ التي كانتْ في صناديقِ السلطانِ المظلمةِ مازالَ مكياجها على قيدِ الحياة , تتلصصُ دائماً مِنْ ثقبِ صغيرٍ يتشهّى عطرها , ترتكبُ الكثيرَ مِنَ الحماقاتِ لعلّهُ يعنّفها ويطردها خارجَ سطوتهِ , تتقنّعُ برداءِ الغباء وتتعرّى تهرّبُ أحلامها المكبوتةِ , بلاطةُ المتخمُ بالأصنامِ البلهاءَ لمْ يعد صالحاً أنْ ترقصَ كثيراً وتشبعُ رغبتها مِنَ المرحِ , كيفَ ستخرجُ إذاً والوعّاظُ يقنّنونَ جبروتهِ المتعاظم ! راهنتْ على الأصواتِ المبحوحةِ وراءَ الجدرانِ العاليةِ , لمْ تعرفْ الأطمئنان في تأويلِ طقوسٍ مريبةٍ يكتنفها الخراب . لمْ تعدْ تحلم بالخلاص أزهارها المتصببةِ وجعاً ومغمورة بنفاياتِ الوحشةِ , قوافلٌ مهاجرةٌ ألقتْ كلماتها الخجلى على أزيزِ الليل , مازالتْ تنقرُ عيونَ عبواتٍ مفخّخة تنام بجنبها , يجعلها الأنتظار المسلّح تقفُ طويلاً أمامَ إرتباكها , تنحدرُ عميقاً في عزلتها بينما براءتها ينتابها القنوط . أقلقَ ضجيجها مسامعَ السلطانِ ألقى بذورَ حقدهِ تتناسلُ في منحدراتها وأستغشى بأحلامهِ الهادئة , كمْ عبثَ بزغبها الذهبيّ عثٌّ يقضمُ فجرها المنتظر خلفَ قضبانَ زنزانتهِ , جلستْ تستجمعُ خساراتها تخططُ ليومٍ قدْ لا يأتي , تتلوّى فتمطرُ دماً يغرقُ فيهِ المدى ويأخذها الليل مجدداً , إرتوتْ مِنْ خمرةٍ برابرةٍ إختلطت بعنوسةِ الأناشيدِ , شبَّ فيها تيهٌ يقطّرُ غربةً سوّرَ احلامها , أينَ تمضي ورفيقها الشقاءَ ... ؟ وماذنبها تحملُ كلَّ هذهِ الأوزار.... ؟

النص الثالث : د أنور غني الموسوي ؛ (العمياء)

سردية تعبيرية ؛ قصيدة الكتلة الواحدة ؛ الفسيفسائية (التعابير المترادفة)

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة.

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم.

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة.

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

1- البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق.

2- انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم.

3- ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا.

4-لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ،كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ،كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي .

النص الرابع:

كريم عبدالله ؛ خلفَ أبوابكِ نحتمي دائماً

لغة المرآيا والنصّ الفسيفسائي

خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك , ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف , بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور , حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ , أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات . أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ , أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ

فوقَ رُكامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا , تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ , فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي . مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟! مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟ كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ . ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل , أيّتها الساكنةُ في سواقي الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ , ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ , إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ , فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة , بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر , لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص

اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3- بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4- ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5- تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ.

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير

المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2- أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3- أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5- فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1- مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

2- مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3- كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟.

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2- أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3- فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

4- أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ,

5- ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ,

6- إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ,

7- لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

الفصل الرابع : اللغة البوليفونية

ملامح البوليفونية في نصوص السردية التعبيرية

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد

ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك بنفسه (باختين 1986) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك 2006) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند باختين نفسه (باختين 1981) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي 2015) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في فكرة (اللانهائية التعرفية) (unfinalizability) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين 1984) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين

كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين 1984) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج 2006) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن 1990) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين 2011) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث 2008)

هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في نصوص سردية تعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الاحياء ، و ستنتاول اشكال مختلفة من السردية التعبيري كتبت باسلوبي بولفيوني ، و هذه الاشكال هي-:

1- قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول هنا قصيدتين

الاولى : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

النص:

كريم عبدالله ؛ بيوتٌ في زقاقٍ بعيدٍ

سردية تعبيرية ؛ بوليفونية ، قصيدة نثر الكتلة الواحدة (قصيدة مابعد الحداثة) ((ت(

البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع ! البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ) كانتْ الأحلام واحدة في النفوس . لكنّني فجأةً و حينَ أُرهفُ السمعَ تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ) , وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً . ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ , الأغصانُ تندعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

النص:

د أنور غني الموسوي ؛ البركة الجريحة

سردية تعبيرية (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) ، بوليفونية (قصيدة متعددة الاصوات)(أ ت)

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة . في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين.

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

•البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة.

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

)ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين(.

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة.

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تحلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا.

2- قصيدة النثر الحرة ، و التي تكون ملامح القصيدة واضحة بسردية تعبيرية الا انها ليست بكتلة واحدة و انما تكتب بشكل حر . و سنتناول هنا قصيدة:

اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

النص : فراقد السعد ؛ أجنةُ الجنان

سردية تعبيرية ؛ بوليفونية ؛ قصيدة نثر حرة (ت)

رفيف جنح ...وجنحٌ تطاردهُ لغةً عمياء ... هو عودُ ثقابٍ مقتدر ... أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ ... هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق ... أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ ... تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ... عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ... هل ستأكل النار ..النار؟ ... يهدلُ نعي اليمام ...يااااا أنتِ ياالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ !؟ ...تمرَغَتْ شقاوة الكؤوس ... خُذي زرقةَ السماءِ عيناً ... هاكِ قلب الأقحوان ... والجداول عروق لروحِ الفتحِ بلُبِّ الضمير ... طأطأَتْ غلوةُ الرؤوس ... أشتعلَ خمر البائسين ... تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ... عينان غارقتان في الزيتِ ... عينان غارقتان في الطُهرِ ... تَجَمَّدَ اللّهب .. جلباب طهر ... جَنينيَّةُ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي ... تبتَهِلُ حشودُ الجنان ... اللّحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة.

3- النص الحر العابر للاجناس ، حيث تكتب السردية التعبيرية بشكل حر جدا يتموج بين الشعر و القص و الخطابة و نتناول هنا نص:

بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

فريد قاسم غانم ؛ بوشكين

السردية التعبيرية ؛ بوليفونية ، نص حر عابر للاجناس (ت)

من ثوبِها المطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.

قالت إنَّ اسمَها ''رُوثْ''. لم أصدّقْ.

خرجَت من نفسِها في ذلكَ المساءِ العاديّ. تركَت جلدَها على الأريكةِ وانطلقَت حافيةً، بلا ظلٍّ، إلى اللّيمونةِ القزَمةِ المزروعةِ في إسمنتِ السّطح. هرولَ القطُّ وظلُّهُ خلفَها. هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.

كانتْ تقفزُ مثلَ نابضٍ مشدودٍ، فيهرولُ قطُّها الكهلُ وراءَها. لم تحتَمِل الجلوسَ في مركزِ السجّادةِ الفارسيّة والدّوسِ على أطرافِها. وقالت إنّها تعثّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.

وقالت إنَّ اسمَها ''ناديا''**. لم أُصدّقْ.

ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ

اللَّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة. كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.

سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مِزٍّ. تمتمَتْ: سيثملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة. وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة. ها هو يخرجُ ويموءُ: "ناتاليا، ناتاليا.***"

مدّتْ يدَها لتمسيدِه، فقبضَتْ على حفنةٍ من الهواءَ الثّقيل. لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا****.

****

إشارات:

****

*ألكسندر بوشكين، أمير شعراء روسيا في القرن التاسع عشر، من طبقة النبلاء، أمُّه أفريقية، ثارَ على الظّلم وسطوةِ الطبقة الحاكمة وتعرّض للنفي والرّقابة، وعبّرَ عن احترامِه للحضارة العربية–الإسلامية. وقُتل في مبارزة وهو في الثامنة والثلاثين من العمر.

**ناديا، أو ناديجدا، هي والدة بوشكين. وهي ابنة أبرام غانيبال، الذي سيقَ إلى روسيا عبدًا، ثمَّ شغل وظيفةَ مهندس في بلاط القيصر. (من أصلٍ أفريقي، الكاميرون اليوم).

***ناتاليا هي زوجة بوشكين، التي دخل في المبارزة بسببها.

****مدينة أوديسّا: إليها نُفي بوشكين، وهناك كتب أفضل أعماله.

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر

الاول : تعدد الرؤى و الاصوات

الثاني : بروز شخوص نصية

الثالث : بروز حدثية نصية

الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

تحليل النصوص:

النص الأول : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

1- أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

2- صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

3- وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

4- إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع!

5- البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

6- مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

7- كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

8- وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

9- تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ)

,

10- وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً.

11- ضجيجُ المارّةِ في الشوارعِ لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

12- الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

النص الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

في قصيدة البركة الجريحة للدكتور انور غني الموسوي تتجلى البوليفونية بشكل سردي مع اسلوب تداخل الاصوات الذي يجيده الشاعر:

1- ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة (ملاحظة هنا تصريح تاأيفي بتمثل رؤى الاخر و تبنيها في تداولية واضحة)

2- في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك

3- و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ،

4- و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين.

5- لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية.

6- تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة.

7- ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

البوليفونية بتعدد الاصوات و الرؤى ظاهر ، فان تعدد الرؤى ينعكس هنا بحواريات نصية في عبارات مثل (الذين مروا من هناك ، الاغنيات الشجية ،ابنائها الغالين ، عطف العالم و كلماته الحماسية ، ايها القارئ يا انا ، متى ترى) ، كما ان في النص شخوصية نصية انزياحية تتمثل بالبركة و الاعمدة القديمة و النخيل) كلها شخوص لها موقف و رؤية بالنص الا انها شخوص اعتبارية انزياحية و ليست حقيقية معهودة . و في النص تجل ظاهر لفن (تداخل الاصوات)

و تمثل رؤى الغير كما اشير اليها اهمها كلمة ابنائها الغاليين) فانها صفة للابناء الآثمين وهي لا يمكن ان تصدر الا من أمهم الحنونة فالحكم النوعي الذي يشمل المؤلف يحكم سلبيا عليهم . و كذلك في (ايها القارئ يا انا متى ترى ...) فان اللوم و العتاب للمتكلم لا يكون صادرا منه الا بانعكاس الخارج و الغير عليه كما لا يخفى .و بهذا النص يبرز شكل آخر لحيادية المؤلف لا تكون باخفاء صوته تماما و انما بتمثله و تحدثه باسم الغير و بصوته ، فالمؤلف هنا يتكلم الا انه لا يتكلم واقعا وله صوت الا انه ليس له صوت حقيقة.

النص الثالث : اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

في قصيدة أجنة الجنان للشاعرة فراقد السعد تتجلى البوليفونية في أدب قضية و بوح بسردية تعبيرية حرة بنص يبلغ اهدافه الشعرية و الانسانية ، وهذا شيء لا يكون متيسرا الا باعتماد التناص العميق و تمثل صوت الغير حيث تتجلى الافكار النوعية في صوت المؤلف.

1- هو عودُ ثقابٍ مقتدر ... أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ...

2- هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق...

3- أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ...

4- تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ... عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ... هل ستأكل النار ..النار؟...

5- يهدلُ نعي اليمام ...يااااا أنتِ ياالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ ...؟!

6- تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ... عينان غارقتان في الزيتِ ... عينان غارقتان في الطُهرِ ... تَجَمَّدَ الّلهب .. جلباب طهر ... جَنينيَّةُ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي...

7- تبتَهِلُ حشودُ الجنان ... الّلَحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة.

ان السردية التعبيرية واضحة وجلية ، و الشخوص النصية و الحدثية النصية ايضا واضحة ، و كذلك في النص حضور واضح لاصوات متعددة ، مع طغيان و ظهور للبوح و تعابيره المشيرة الى فكرة النص و قضيته الانسانية و الصوت النوعي الذي تمثله المؤلف.

النص الرابع : بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

في نص (بوشكين) للتعبير و البوح مستويات عدة ، وهو من تفردات و تميزات نصوص فريد قاسم غانم ، اذ ان التكثيف لا يقتصر فقط على المادة التعبيرية بل طريقة التعبير ،تتجلى السردية التعبيرية في كل عبارة ، و في كل انتقالة سريالية و حالمة ، ان اسلوب لغة الحلم الواعي المنظم هو ما يجيده فريد قاسم و يسحر به القارئ.

تتجلى البوليفونية في النص في تعابير متعددة

1- من ثوبِها المطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.

2- قالت إنَّ اسمَها ''رُوثْ.''

3- لم أصدِّقْ.

4- .هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.

5- وقالت إنَّها تعثّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.

6- وقالت إنَّ اسمَها ''ناديا''**. لم أُصدّقْ.

7- ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللَّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة.

8- كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.

9- سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مِزٍّ. تمتمَتْ: سيثملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة.

10- وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة.

11- ها هو يخرجُ ويموءُ: ''ناتاليا، ناتاليا.***''

12- لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا

ان هذا النص الثري الحواري لا يحتاج الى الكثر لبيان تعدد الاصوات فيه و تعدد الرؤى ، بل ان المؤلف المتقن حقق شرط الحوارية الباختينية بالتحدث مع الشخوص و ليس عنهم ، و كذلك من خلال تطور و تعدد مظاهر الشخصية المتحدث معها وتعدد اسمائها و رؤاها يحقق فريد قاسم غانم تجليا واضحا و نموذجيا لفكرة) اللانهائية التعرفية. (unfinalizability

ان هذا المستوى من الحرية و الثراء لنصوص السردية التعبيرية و التي لا تتحقق بهذا الشكل باي حال من الاحوال في الشعر التصويري ، يدلل و بقوة على ان هذا الشكل الادبي له من السعة و العطاء و الحرية ما يفتح الباب واسعا امام اسلوبيات فنية ابدعية كثيرة و كبيرة منها مثلا النص ثلاثي الابعاد و النص الفسيفسائي بالتعابير المتقابلة و لغة المرايا و النص السردي التقليلي ، اننا نرى ذلك بوضوح كما نرى شمس النهار.

المصادر

- Bakhtin, M.M. (1984) Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M.M. (1986) Speech Genres and Other Late Essays. Trans. Vern W. McGee. Austin, Tx: University of Texas Press.
- Paul Smith, Carolyn Wilde Acompanion to Art Theory -2008

- Dmitriĭ Vladimirovich Nikulin - On Dialogue - Philosophy – 2006
- Gary Saul Morson, Caryl Emerson Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics - Literary Criticism- 1990
- Practicing Dialogical Narrative Analysis Arthur W. Frank 2006
- مجلة تجديد الأدبية العدد الاول و الثاني ؛ 2015

الفصل الخامس : اللغة التجسيدية و النص ثلاثي الابعاد

حينما يصبح للنص زمان هو مكانه و ابعاده و رؤواه و شخوصه و اصواته ، يصبح كالفضاء المكاني الممتد في العمق الذي يلاحظ فيه ابعاده الثلاثة و يتحقق النص ثلاثي الابعاد . ان

النص ثلاثي الابعاد هو نص متعدد الاصوات مع تجسيم و تجسيد لكيانته فهو يجمع بين الرسم بالكلمات و تعدد الاصوات

النص الاول:

د أنور غني الموسوي ؛ كرنفال شمسي

سردية تعبيرية ؛ قصيدة نثر الكتلة الواحدة ؛ قصيدة نثر ما بعد الحداثة ؛ نص بوليفوني متعدد الاصوات ؛ نص ثلاثي الابعاد (ت)

هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة ، حتى الفتيات هناك في جزيرة الشمس لهنّ لافتة وصوت . حينما تمرّ من ركنهن الملتهب تعرف انك في جزيرة الشمس . على بعد امتار نارية من الطاولة الملتهبة التي نجلس حولها كان هناك لاعب ماهر جذاب ، يجيد اشعال الحرائق ، لذلك فهم يتهافتون عليه كالجراد .يا لحبّهم الكبير للنار و الحياة المحروقة . الغريب – وان لم يكن غريبا جدا – انيّ رأيت لسانه و يديه مشدودة بحبال خفية الى كوكب الثلج ، حيث مجموعات ثلجية ضخمة ليس لهم شغل سوى تحريك هذا اللاعب الحارق و اشعال الحرائق هنا . لقد رأيت دماءهم الباردة و قهقهاتهم المنتشية كلما اشتعل حريق في جزيرتنا الشمسية . فجأءة رأيت من حولي من الشمسيين يهرولون مسرعين فرحين ، و الأطفال ينادون : مرحى مرحى ، لقد حان موعد اشعال جديد.

النص الثاني:

قصيدة بوليفونية ثلاثية الابعاد

مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع. خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطةِ ، وأنا أتعكّزُ على شيخوختي أُلملمُ أوراقَ السيسبانِ أحشو بها أعشاشَ الزرازير تحتَ قبّعاتهم العريضةِ يبتسمونَ دائماً وضجيجُ المارّةِ يعلو بينما ملامحهم تبهتُ بالتدريج , حتى بائعُ اللبنِ إستظلَّ بهم منادياً (إشربْ لبن أربيل)* والأكياسُ المنتفخة باللبنِ الحارّ تنتظرُ الأيدي المشلولةِ لتغسلَ ما علقَ مسامعِ أيامهم الغابرة.

النص الثالث:

(عصير صيفي) انور غني الموسوي

سردية تعبيرية ؛ بوليفونية ، نص ثلاثي الابعاد ،

وطني يقف هناك حاسر الرأس كعصير صيفي ، وسط أرض مرّة يزرع قمحا وصمتاً . يداه متعبتان ، أنا أسمع صوته بوضوح ينشد للربيع وقبّرات الحقل أنّ هنا عشبة و ماء . لكنك كما

ترى ما من عشبة و لا ماء . العيون العظيمة ذات الرموش الطويلة كلها قد اصطفت كفرقة موسيقية ، بأفواه جذابة بحجم السنين الزاهية ، لم تبق من جسده أثراً ، يا لوطني المسكين.

حينما اتّكأ على الظلّ خانته أعواد الخشب ، و حينما نظر الى وجهه في النهر ، غطّى مياهه بجلباب خشن كليلة شتاء باردة . حتى الطيور راحت تبتعد حاملة حقائبها على ظهرها فرحة كتلاميذ ذاهبين الى المدرسة . يا للغرابة تترك غيوم القمح و تتساقط كفراشات حالمة بين يدي أرض تصنع من ريشها وسادة.

عجبا لهذا العالم كيف أتقن سرقة دمي ، يتمشّى مزهوا فوق خشبة المسرح على أربعة أرجل ، ينادى بصوت جهوري رائع أنّ العدل كوكب ناعس وأنّ الحرية لوحة فريدة لمقاتل قديم . يخبرني أنّ المساء حكاية غضّة في زواياها دموع الريح و أطفال من ثلج . هكذا أقتل ببرود ، رأسي تحت الرمل كنعامة الصيادين السمر . أقف هناك كعصير صيفي وسط أرض مرّة مدهوشا لبراعة الجميع.

النص الرابع:

كريم عبدالله ؛ جنودُ الإله

بوليفونية، نصّ ثلاثي الأبعاد

جنودكَ المدجّجونَ بـ خيبتهم يجرجونَ تعاسةَ المدينة أمامَ سطوتكَ المتناهية بـ الطغيان الأعمى ينتهكونَ إنسانيتهم وأنتَ لا تعلمُ شيئاً عنْ ضفافِ التضرّع المتسكّع عليها صوتها البعيدَ يتناهى

لمسامعِ البحرِ كلّما تبتسمُ أشجارَ الغربةِ ينسكبُ وجه الليلِ المترامي هناكَ يستلقي أمامَ الجنود يفكّكونَ تاريخي الباذخَ على ألسنةِ الحربِ المشؤمةِ .... إقتادوا بقيّة الحلمِ المصلوبَ في مسائكَ المشرق يشعلونهُ أمامَ سخريةِ المحطات يرثيهِ مخاضُ صبحٍ نائمٌ على شفا توهّج إنتظار عودتي المكبّلةِ بـ البنادقِ وهي تشققُ شهقةَ القيامةِ الموشومةِ على أجنحةِ الفراشاتِ الملوّنةِ خلفَ زجاجِ السياراتِ المفخخةِ....

*

في الموسيقى السمعية حينما تتعدد الاصوات و بطيفات مختلفة يحصل نظام موسيقي ثلاثي الابعاد . في النص الادبي حينما تتعدد الاصوات و الرؤى يتحقق نظام لغوي ثلاثي الابعاد . حينما تتلون السردية الشعرية بالشخوص و الرؤى و الاصوات و التعبيرات المختبرة تتحقق قصيدة نثر ثلاثية الابعاد.

الفصل السادس : اللغة التجريدية

اللغة التجريدية و مستويات المعنى

لقد كانت النزعة نحو عمق الأشياء في الكتابات الأدبية و غيرها حاضرة دوما على مدى العصور ، الا انّها و بفعل عوامل كثيرة منها الشعور المتنامي بلا تناهي علم الخالق للعالم ، صار النهج التأملي يتوسع في الاوساط الفكرية ، حتى اننا يمكن ان نقول انّ الكتابة اليوم اصبحت أطروحة و فكرة ، أكثر من كونها وصفا و تعبيرا محضا . هذا التطور في فهم التعبير و الكتابة كان له تأثيره على لغتها ، فصارت الرمزية و التعبيرية الوجه الراسخ في كل عمل يبتغي النضج و الجدية ، بل صار ذلك من مقومات الكتابة الفنية في جميع الاجناس الأدبية وهذا من الواضحات.

و في حركة تفاعلية بين الأدائية الرمزية و التعبيرية و بين القصد الواعي و اللاواعي للعمق ، انتقلت الكتابة و حسب ما لدينا من تصورات في جانب مهمّ منها من حالة الحكاية عن عوالم المعنى الى حالة الانكشاف و التجسيد لها ، فصارت الكتابة وخصوصا الشعرية و كأنّها تنبعث من العمق و تنطلق من عوالم المعنى ، و كأنّ ما يتجسد أمام القارئ ليس أنظمة لفظية معبّرة و انما حقول معنوية و شعورية متجسدة ، و في خطوة أكثر اتساعا و تفردا ، صار طلب الكتابة و قصدها الحقيقي هو البحث عن أصول الاحساس و صوره العميقة و تشكلاته الكلية الخالصة في مجالات الفكر و المعنى.

من هنا يمكننا القول أنه قد أصبح لدينا في عالم الكتابة الوجود العميق و المتجه عن الكليات و الانتزاعيات و الاعماق للمعاني و الاحاسيس ، و في قبالها نماذج من التعبيرية البسيطة المسطّحة المنتمية الى أجيال سابقة ، و لربما نرى بشكل ملموس بواد عصر جديدة من الكتابة له اصوله في زمن الحداثة هو انّ الكتابة عملية تفكير و رؤية ، و ليس مجرد وصف و حكاية و انفعال . بمعنى اخر يمكننا التمييز بين الكتابة الانفعالية التي تحتفي بالاشياء و بالشعور تجاهها ، و بين الكتابة الرؤيوية التي تقدم فهما جديدا و متفردا تجاه الاشياء و المعاني ، متجهة نحو الوجودات الخالصة و الكلية ، المجردة للمفاهيم و المعاني و الاحاسيس ، كتابة تتجه نحو الثابت و الراسخ و الكلي من صور الجمال و الاحساس.

بينما نجد التجربة التجريدية ناضجة و واضحة المعالم في الفن التشكيلي ، فانها لا زالت ضبيابية في الأدب ، ففي الويكيبيديا (بتصرف) مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، و ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، . ومن المبادئ الأولى لتلك النزعة أن التعبير يحدد الشكل، ويحدد بناء الصور وتركيب الجمل. وهكذا يمكن تحوير وفك أوصال أي قاعدة شكلية أو عنصر من عناصر الكتابة لتلائم هدف التعبير. وفي الشعر هناك نطاق واسع لما يعرف بتقنيات التعبيرية من الاعتماد على التأثيرات الصوتية واللونية، وعلى تراسل الحواس حيث لا يكون المعنى هو الأساس(.

لكن و بشكل واضح يمكن تلمّس مفاهيم و عناصر موحدة لفكرة التجريد عامة شاملة للأدب و غيره ، ففي الموسوعة العربية : التجريدabstraction ، هو عملية الفصل بين ما هو رئيس، وما هو ثانوي عارض ومتغير. ويعد التجريد عملية حاسمة، تساعد على الانتقال من المستوى الحسّي التراكمي، ومن التعامل مع خليط الخبرة، وتداخل عناصرها ومكوناتها (حسّية، حركية، إدراكية، مشخّصة، مجرّدة، وغير ذلك) إلى المستوى المعرفي النظري، القائم على إدراك ما هو مشترك بين أنواع الخبرة هذه، أي المستوى الذي يشتمل من حيث التكوين والبناء على

مفهومات ومبادئ وقواعد وقوانين ونظريات. و تقول كريستين زيباس (بينما كان بولاك يتبنى الاشارة الرمزية والفعل فأن الاعمال الرئيسية لروثكو كانت تجريدية خالصة، كتل رقيقة من الالوان كانت تطفو في لوحاته مثل الغيوم في مشهد سماوي يكاد يردد اصداء الكثافة، ومن جانب اخر كان كوننك يعتبر المنافس الرئيسي ل بولاك، قدرته على تناول الموضوعات سواء كان منظر طبيعي او موديل والتعامل معه باحساس هائل ورائع من الحرية البدائية، كانت تثير انطباعات عميقة، تتراوح بين الصدمة النقية القوية وبين العرض الجمالي يتوازنان في شكل تجريدي مذهل (بتصرف) (1) .و يقول محمد عادل زكي التجريد او "العلو بالظاهرة عن كل ما هو ثانوى" بالفرعيات والأمور الثانوية تأتى فى المرتبة الثانية بعد الاستيعاب العميق للأصول الجوهرية، و كتب د. مراد وهبة:" التجريد لغة هو التعرية، وسل السيف من غمده، ونزع الأغصان من الشجرة. وفى اللغات الأفرنجية اللفظ مأخوذ من الفعل اللاتينى ويعنى الانتزاع وهو المعنى الوارد عند ابن سينا، حيث يقول إنتزاع النفس الكليات المفردة عن الجزئيات على سبيل تجريد لمعانيها عن المادة وعن علائق المادة ولواحقها". أما فى المعجم الفلسفى الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، فقد جاء فيه :" التجريد سيكولوجياً: عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً وقصر الاعتبار عليها. والذهن من شأنه التجريد لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يدرى منه إلا أجزاء معينة فى وقت واحد، وتسوقه التجربة أيضاً إلى التجريد لأنها تعرض له الواقع مجزءاً أو تظهره على صفة ما. وفى المنطق الصورى: عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والأفراد إلى الكليات والأصناف. وعند المتصوفة: إماطة الأغيار والأعيان عن السر والقلب، فتنكشف الحجب ويكون الاتصال". (بتصرف) (2) يقول نوري الراوي : لقد بقي الفنان الحديث، زمنا طويلا، وهو في حالة من الاندهاش في هذا العالم الغريب الذي لابد له في اختياره، مثلما ظل يحمل خوفه الغامض من المجهول والمحتجب والآتي من الغيب دون تحديد لبواعثه ومأتيه ودونما جواب لما سيؤول اليه، وهكذا، عمد في مقابل هذه الحالة الى البحث عن "العالم البديل " ضمن اشتراطات حسية – شكلية – فكرية – رمزية، شعرية، تجري وفق

مناهجها وقيمها التي تعتمد بالدرجة الأولى على الانطباعات البصرية الدائمة التردد، مثلما تعتمد على رواسب اللاوعي والذاكرة الملغزة. وهكذا تحولت الرؤية الفنية الى ما يمكن أن يوصف ب(الرمزية التجريدية) التي تتميز عادة بقوة حدس عالية تتصل أساسا بالبواعث الغريزية العميقة لحفظ النوع، وهذا الاتجاه الرؤيوي في مجمله، يؤلف ما يشبه الحصانة إزاء القلق والعذاب اللذين يعانيهما الفنان في عصر مضطرب، كما يؤدي الى احتياز الصور الذهنية الثابتة والمتغيرة عن العالم، بما في ذلك، المدركات الحسية له.(3)

برغم من اننا لم نعثر على تعاريف واضحة للغة التجريدية و لا للشعر التجريدي او التجريدية الأدبية فيما تيسر لنا من مصادر حتى باللغة الانكليزية الأصلية ، الا انه و في ضوء ما تقدم ، و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

انّ من الامور التي حصل فيها شيء من الابتعاد هو اعتبار الكتابة نظاما زمانيا و هذا شيء لا يمكن المساعدة عليه ، بل الكتابة كما الرسم نظام مكاني ، بل جميع الامور الحياتية تنتهي الى المكان حتى الزمن نفسه و الزمنيات المحضة، لحقيقة واضحة ان جميع ذلك ينتهي في عملية الادراك الى التصوّر ، و التصوّر منتزع مكاني في جميع احواله و ان كان بمقدمات زمانية ، فالتمييز بين السمعي و البصري ان اريد به الزماني قبال المكاني انما هو تمييز بما هو قريب و ظاهر و ليس بما هو عميق و حقيقي . الالوان و المفردات ، بمكوناتها الظاهرية الفيزيائية السمعية و البصرية ، تخضع لعمية انتزاع تصوري ، فلا يتعامل في الحقيقة الا مع ما هو ذهني منها ، و انظمتها في العقل ، لها مجالات واضحة منها مجال قريب تشكلي تشخصي تحضر يه الشخوص و الاشكال الطبيعية ، و تكون المفردات و الألوان مجرد وسائل للتعرف على تلك الاشكال ، و الاعمال الابداعية بما هي خطابات قبل التجريدية كانت تسبح في هذا الفلك حتى في التعبيرية الاصطلاحية فانها انما عكست الصورة الداخلية للمحكي و لم تتجاوز مجال الحكاية هذا . خلف هذا المستوى في جهة العمق هناك مجال معنوي اخر للمفردات و الالوان تكون في وجودات حرّة خالصة ، في تشكلات هي انعكاسات مجردة لمجال التشكل و التشخص ، هذا المجال الخالص يفتقر الى التشكل و التشخص و انما هو وجود مجرد تعبيري للمفردات و الالوان و انظمة و علاقات فيما بينها بوجودها الخالص . وحلف هذا سكون عالم الجوهري و الوحدة العريضة.

اذن بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف لغة الشعر بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم

عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

1- جريدة الاتحاد : الكاتب : كريستين زيباس ، التعبيرية التجريدية في فن الرسم الامريكي مجلة ايزني ارتكالس الترجمة :جريدة الاتحاد

محمد عادل زكي ، التجريد كمنهج للتفكير ، جريدة الحوار المتدن

نوري الراوي : تجديد اللغة الشعرية في الفن الحديث ''اقترابات من شواطيء التجريد'' مجلة نزوى

الفسيفسائية التجريدية

(عمق) انور غني الموسوي

نص فسيفسائي تجريدية

السكون جفن ناعس لهواء عاصفٍ لا يصلني منه سوى الهمس ، كضجيج الشمس وصوت لهيبها ، لا يصلني منه سوى نسمة ضوء ، الا تشعر بذلك ؟

لقد رحلتُ كمركبة غريبة نحو العمق ، نحو مرآة أرتني عالما براقا لجنيات الربيع و فراشاته ناعسة الجفون ، كل هذا ما كان ليكون لولا صخب رهيب يتربع أغصان حكاياتي الباردة.

أنظر الي ، أنا أقف هناك كطائر قطبي ، لا أنتظر شيئا ، فلقد اهدتني الرمال العاصفة وردة حمراء باسمة ، لقد ملأ عبقها النديّ مساماتي و زوايا روحي المسافرة . انظر الي يدي ، انها تحتفل ، أنا واثق انك تشعر بذلك.

الفسسيفسائية ترتكز على الترادف التعبيري ، اي مجموعة تعابير في نص واحد متميز عن بعضها الا انها تنطلق من فكرة محورية و تشابه تعبيري كبير ، محققة حالة تشبه الترادف اللظي و تكون تعابير النص و جمله و فقراته بشكل مرايا متجاورة تعكس صورة عميقة و فكرة موحدة ، و تكون التعابير متجهة نحو تلك الفكرة و القضية و الصورة العميقة الموحدة كما تتجه ازهار الشمس نحوها في كل حين.

و التجريدية ترتكز على استعمال اللغة و الالفاظ بشكل تعبيري غير معهود ، اي ليس لأجل نقل المعنى و توصيل الفكرة و الحكاية ، و انما لنقل الاحساس و الشعور ، و جعل المشاعر و الاحاسيس هي ما يتجلى بالالفظ و ليس المعاني و المغزى ، كتكون الالفاظ و الجمل كالوان المجردة من دون تشكل محاكاتي اي بشكل الوان في لوحة تجريدية تعتمد في تاثيرها على الاحساس

و الشعور و ليس المحاكاة و المعنى .لا مشكلة أبدا في ان تصبح الافاظ و الجمل بهذا المستوى من التجريد ، و لقد نجحت تجارب عالمية و تجارب لي خاصة في ذلك.

هنا تجربة جديدة و معقدة ، وهي كيف يمكن تحقيق نص تجريد و الافاظ لا تحكي و لا تبين و انما تنقل الاحساس ، و في ذات الوقت يكون فسيفسائيا ، وهو نص يعتمد على الترادف التعبيري . و الجواب يمكن تبينه من خلال حقيقة ان الترادف الفسيفسائي غير منحصر في الترادف المعنوي و الفكري و الحكائي ، كما ان التعبير الأدب لا ينحصر بذلك بل لدينا التعبير التجريدي و الذي يحقق نظاما تعبيريا شعولايا احساسيا كما تحقق اللغة الحكائية نظاما تعبيريا معنويا حكائيا . و كما ان الترادف الفسيفسائي يكون بين التعبير المعبرة عن فكرة و حكاية واحدة في الترادف المعنوي فانها تكون معبرة عن احساس و شعور واحد في الترادف التجريدي ، فتكون لغة المرايا هنا مرايا لاحساس و شعور واحدة يتجسد في التعابير و يتجلى في المرايا.

لو لاحظنا النص اعلاه (عمق) نجد ان كل فقرة تنقل و تجسد احساسا و شعورا واضحا و نجد ايضا ان الاحاسيس و المشاعر التي تتجسد في الفقرات متقاربة و تنمتمي الى مجال احساسي واحد . ان الفسيفسائية التجريدية تبين و بشكل صريح انه كما ان هناك حقولا دلالية و معنوية في اللغة فان فيها حقولا شعورية و احساسية . كما اننا سنكون امام وحدة نصية و ايقاعية و تناغمية جديدة و عميقة هي الوحدة الاحساسية الشعورية كما هو ظاهر في النص اعلاه.

النص التجريدي الفكرة و النموذج

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .اذن التجريدية في اللغة هي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في

التراكيب الجملية و النصية حالة نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ التأثير الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي و لا تحكي معان و انما أحاسيس.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تأثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

نصوص تجريدية للدكتور أنور غني الموسوي

1- الواحة

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم.

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس.

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ.

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

-2صباحات بنية

أيّتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم.

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي.

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقظاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق.

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا.

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا.

مرحى ، مرحى يا للسعادة.

-3الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول.

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم.

نص تجريدي لرشا اهلال السيد احمد

رشا اهلال السيد احمد ؛ وانفرطت ضفائر القلب في راح الثلج

مكللا بقصص الثلج أيها الصباح ، وطريقي طويل تبتسم عبر أحاديثه سهول من اللازورد الابيض تمتد عبر مسافات الأحلام .. وأنا أطالع المركب البعيد يهف عطره امامي كل حين

كيف حصل ؟!

كل هذه الحقول اللازوردية لم تنسني .. لم تهبني رقصة القلب من جديد .. لم تمسح من قلبي الملح..

لم تنسني الذي كان .. لم يمسح الراين وجه بردى من خرائطي .. وعطر قاسيون وكلمات أشجار الحور على الضفاف.

ألى متى يا سفر تظل لعبتنا الكبيرة للنسيان ، إلى متى سنظل نهرب من عالمنا الداخلي وهو يقرؤنا قصة من جنون اللوز والياسمين ، ترتقي بالعمر اسطورة جنون.

*

هنا لغة تعبيرية تجريدية يتجلى فيها الصوت الداخلي (التعبيرية) و عوالم الاحساس و الشعور الماوراء نصية (التجريدية) (الموسوي).

الفصل السابع اللغة المتموجة

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي

البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقعنة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في

علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك . وهنا نماذج من تدجين المجاز و وقعنته في كتابات سردية تعبيرية (1)

في نص (رسام) للشاعر و القاص فريد قاسم غانم

) في جنازتِهِ الأخيرة، التي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارة وقاطعَها سدَنةُ المعابد، خرجتْ من عينيْهِ شتلتا عبّادِ الشّمس، وحرَثَتْ جبينَهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الاصفرار، (....

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان كيف ان المقطع التوصيلي السردي في بداية النص حمل القارئ و هيأه و ساعده على الوجود و التعايش مع النص و تقبل المجازات و الانزياحات التالية بيسر ودون غرابة كبيرة مع النص غرائبي و سريالي . فان القارئ بعبارة (في جنازته الاخيرة ....،) التوصيلي جاء فعل (خرجت من عينيه شتلتا عباد الشمس) المشتملة على الانزياح و المجاز ، الا انها و بفعل السردية التعبيرية لبست ثوبة الواقعية و الحقيقية رغم فنيتها الكبيرة و مجازيتها العالية . هكذا تحقق السردية التعبيرية لغة قوية عالية الفنية و عالية التأثير.

النص : رسّام ؛ فريد قاسم غانم

في جنازتِهِ الأخيرةِ، الَتي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارةِ وقاطعَها سدَنَةُ المعابدِ،

خرجَتْ من عينَيْهِ شتلتا عبّادِ الشَّمس، وحرَثَتْ جبينَهُ العالي نُجومٌ فاقعَةُ الاصفرار، وعلى ساعِدَيْهِ التفَّتْ خُطوطُ السَّكَّةِ الحَديد، ومن صدرِهِ قامَتْ رصاصةٌ يتيمةٌ وعشيقةٌ ومعشوقةٌ وحزنٌ أَبَديٌّ.

وحينَ أبّنَ نفسَهُ، تحوَّلَتْ راحتُهُ اليُمنى إلى رغيفٍ جافرٍ وشعرُهُ إلى شتاءاتٍ كئيبة.

لا أذكرُ اسمَهُ.

و في نص كرنفال شمس للدكتور انور غني الموسوي و الذي ذكر سابقا.

)هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة .. ....(

هنا اللغة متموجة بشكل كبير وسط سردية تعبيرية واضحة بحيث ان كل مقطع توصيلي واقعي يترك المكان لمقطع مجازي خيالي (فهنا القلوب حارة مستعرة .. ثم .. كازهارها النارية ... ثم لطالما حدثتني عن روحها .الذائبة ...ثم في عشق الظهيرة السمراء .. ثم ... وعن الحرية النظرة ...ثم وهي تمشط شعرها الناري ....) وهكذا يستمر النص بلغة متموجة ، تحمل القارئ الى النص و تدجن الخيال و تلبس المجاز ثوب الحقيقة و الواقعية.

و في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله و الذي ذكرناه سابقا

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام.

و في نص (قطط) للشاعر جواد شلال و الذي ذكرناه سابقا

)ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس ، أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة .. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ... اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي..

المغنون ... أدركوا أن الصبح ... ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة ... المواء ... تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل(......

فالسردية الواقعية في مقدمة النص (ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير ، و الوصف التعبيري القريب (أنها تزهو بالمواء حد الغنج) تمهد لمجاز تصاعدي (رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة ..) ثم يدخل النص موجة المجاز العالي (.. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...) .. ثم بعد ذلك موجة توصيلية (اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني) ثم موجة خيال تعبيري (وحقول الرمد المستعصي ..) .. وهكذا يستمر النص في تموج تعبيري بين تعبير خيالي مجازي و تعبير واقعي حقيقي.

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

الفصل الثامن النص الحر

الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم

كتابات فريد قاسم غانم احيانا تحدث ارباكا لدى القارئ في تجنيسها ، و هذه حقيقة جلية لكل من يقرأ لفريد قاسم . و في واقع الامر ان هذا ناتج من حقيقة ان فريد قاسم غانم يكتب نصا عابرا للاجناس بامتياز و بكل عفوية و طلاقة ، حتى ان المحلل لو استعمل ادق المميزات و الفوارق الاجناسية فانه لا يستطيع رفع حيرته التجنيسية لبعض نصوص فريد قاسم . وهذا تجل واضح و نموذج مثالي للنص العابر للاجناس.

النص العابر للاجناس بهذا الواقع يشتمل على ظاهرة (تعدد الاسلوب) في الوحدة التعبيرية الواحدة ، وهذا التعدد ليس من النظر الى الكاتب بلا ريب بل من النظر الى الكتابة و القارئ . و في الحقيقة هذه النظرة تتجاوز الاسلوبية التي غالبا ما تربط الاسلوب بالكاتب.

هنا نص (مملكة) لفريد قاسم سنحاول تلمس ذلك الاسلوب المتعدد الاسلوب و النص العابر للاجناس ، ومن الواضح ان هذا النص نموذج لاكثر كتابات فريد قاسم كما يعلم المتابعون له .

مملكة ؛ فريد قاسم غانم ؛ مجلة تجديد

النص:

فريد قاسم غانم ؛ مملكَة

هي، في الأوَّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ.

لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام.

في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب.

حينَ أشاءُ، في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ البَعُوضَةَ؛

فأُعلّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرِّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَهَا بالمِبراةِ، أجلو بكفِّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.

هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء.

أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ، وأسيرُ حافيًا في أروقةِ الأمم المتّحدة، بثوبِ ''تِي شيرْت'' مستوردٍ من سوقِ ''الرَّابِشْ''.(١)

في غُرفَتي الصّغيرةِ، أكتُبُ التَّاريخَ على مقاسي، فأُنَصِّبُ ''أَلِكْترا''(٢) فوقَ العَرشِ المشنوقِ على جفنيّ الملِكِ، ألعَبُ ''اللُّوغو''(٣) فأعيدُ القارّاتِ إلى سابقِ مكانِها وزمانِها، أندفُ ثلجًا على جَمْرِ قلبي، وأسكبُ نارًا في ثلْجِ القُلوب.

وإنِ اسْتَعرَتْ شهْوَتي، يصيرُ دمي بحرَ مِلحٍ ويصيرُ لي كلُّ شيءٍ؛

جميلاتُ الأرضِ/ حوريّاتُ الجنَّةِ/ السَّمَكةُ الذّهبيَّةُ/ فانوسُ علاءِ الدِّين/ قُبَّعَةُ الإخفاءِ/ قوارِبُ الفينيقيّينَ/ والسَّتائرُ والدَّفاترُ والخشَبُ الحزينُ ورئةُ الكُرةِ الأرضيَّةِ وقفزَةُ الدُّوريِّ على صدْرِ حديقتي، وإنْ شئتُ – الغَيْمُ الذي يمُرُّ على نافذتي الشّماليّة.

هُنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أستلُّ نفسي من كومةِ القَشِّ، وأكونُ أنا.

لكن، خلْفَ العتَبَةِ، حينَ ينفتِحُ البابُ المزركشُ بالأسرارِ والأختامِ الحمراء، تُصابُ مرآتي بالكآبةِ من كثافةِ الأسئلةِ الوُجوديَّةِ، وتفرُّ مِن يدي كلِمةٌ مسلولَةٌ وغمامَتي وبَعوضَتي.

هُنا، خلفَ العتَبةِ، يتناسَلُ الضَّجيجُ.

وعلى ثُغورِ مملكَتي، خلفَ البابِ المزركَشِ بالأسرار والأختامِ الحمراء، يحطُّ الذُّبابُ على الحَلوى وتنسكبُ المياهُ والدّنانيرُ في فمي، ثُمَّ ترتفعُ الهُتافات:

''شاهْ–ماتْ، شاهْ–ماتْ''.(٤)

فأَخرُجُ مِنّي وحيدًا،

إلى فَضَاءٍ لا يتَّسِعُ لشَيءْ.

****

إضاءات:

***

١'' (الرّابيش''، كلمة إنجليزيّة، تعني السّلعَ والملابسَ المهترئة الرّخيصة، وقد تعني الكلام التّافهَ والمجترَّ.

٢ (أَلِكترا، ابنةُ الملك أُوديب الشّجاعة (بطلا مسرحيّات سوفوكليس.(

٣ (اللّوغو، عمليَّةُ لَصْقِ الأجزاء لتركيبِها في لوحةٍ واحدة.

٤ (شاهْ—ماتْ: التّعبير المستخدم في إنهاء مباريات لعبةِ الشّطرنج، ويعني: ماتَ الملك.

(مملكة) ، نص في السردية التعبيرية ، السرد الممانع للسرد ، السرد المتوهج . كما انه نص تعبيري بامتياز أي ان الرؤية تنطلق من عمق الكاتب الى الخارج ، فالنص يرسم عالما بنظرة الكاتب الخاصة .

ان هذا النص يحقق ظاهرة التعدد الاسلوبي و النص العابر للاجناس على مستويات مختلفة و اهمها على مستوى النص و على مستوى الوحدات التعبرية المتميزة واهمها الجملة.

و من الجيد الاشارة الى امر وهو ان النص المفتوح عادة ما يعرف بانه نص متعدد الدلالات ، و في الحقيقة هذا الفهم هو اداة و الية نقدية اكثر مما يكون تشخيصا و تعريفا لظاهرة ادبية . و لا يخفى ان ملاحظة تعدد الدلالة في الوحدة الكتابية قديم قدم البشرية . و من هنا امكن

القول ان فكرة النص المفتوح و ان كانت معالجة متطورة للنص الا انها لم تأت بشيء جوهري و لم تشخصا شيئا جديدا.

في قبال ما تقدم من تصور هناك فهم للنص المفتوح هي كونه عابرا للاجناس الادبية .و هذا اسلوب من الكتاب الذي تتعدد فيه الاجناس و تتعدد الاساليب في النص الواحد يمكن ان نصفه (بالاسلوب المفتوح) و النص الذي يكتب كذلك من الانسب ان يسمى (النص العابر للاجناس) كما في كلمات البعض.

للاسلوب المفتوح مستويان ، الاول على مستوى النص و الثاني على مستوى الوحدات التعبيرية الصغيرة واهمها الجملة . في الاول يكون اللااجناسية طوليا اي انه يتجلى بمجموع النص بينما في الثاني عرضيا اي يتجلى في الجملة او العبارة الواحدة كما سنبينه.

في نص مملكة نلاحظ التعدد الاجناسي و الاسلوب المفتوح على مستوى النص و الجملة ، اي بالتعدد الاجناسي الطولي و العرضي.

فمن الاول اي على مستوى النص لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان هذا النص قد كتب بمزيج اجناسي بين القصة و الشعر و الرسالة . كتب بسرد تعبيري متميز ، سرد يفجر طاقات اللغة و يصل بها الى مستويات تعبيرية قل نظيرها . ففي جزء منه

)هي، في الأوَّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ. \لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام.\ في غُرفتي، أكونُ حينًا إلْها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب(.

منطقية التخيل وهي من ميزات القص ظاهرة في مطلع النص ، ثم فجأت يتحرر النص من المنطقية في كل شيء في الخيال و في اللغة (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ

واللَّعناتِ،) هنا كسر للمنطقية واضح و لا مجانية تتحرر من الزمان النصي مما يحقق مستوى عال من الشعرية .و في عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرسالة و التبيين مرحلة متميزة تختلف عن غيرها . وهكذا باقي اجزاء النص ، حتى يتكون لدى القارئ تصور و وعي اجمالي بان ما امامه من كتابة عابرة للاجناس و ان اسلوبها مفتوح على كل تعبير.

و اما على مستوى الجملة فالتعدد الاجناسي ايضا حاضر . في هذا المقطع الذي له وحدة موضوعية (في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ البَعُوضَةَ؛ فأُعلّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَها بالمِبْراةِ ، أجلو بكفّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.) من الواضح ان في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيات القص و الشعر و الخاطرة . فلا يمكن ان يرى هذا المقطع على انه قص بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه شعر بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه خاطرة ، انه مزيج اجناسي مبهر و عذب او انه جنس متميز متجاوز للاجناس المعهودة.

و بهذا المزيج الاجناسي نفسه نجد مقطع (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. \أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ،)

ربما التوظيف التعبيري للكنايات و المجاز يمكّن البعض من رؤية المقطع انه قص ، و ربما يمكّن الكسر الواضح للمنطقية و التحليق العالي للخيال و التصويري انه شعر والسردية لا تمنع اذ ان النص سردية تعبيرية ، و من خلال الحديث عن النفس و احلامها يمكن ان يرى انه خاطرة الا ان التعبيرية و الرمزية واضحة و غايات النص التوهجية واضحة.

ان الاسلوب المفتوح من وظيفته صنع الحيرة التجنيسية فهو من جهة يفتح الباب للقارئ للسير بخط السرد المنطقي لكن يصدمه باللامنطقية ، و من جهة يفتح له خط التصوير و التحليق الشعري لكن يصدمه بالسردية و الحكاية ومن جهة يفتح له خط الخاطرة و الحديث عن النفس الا انه يصدمه بالرمزية و التوظيف و التوهج . بهذه البيان الاخير يكون واضحا الجواب عن تصور قد يطرح ، بان القارئ و كذا الكاتب غير مهتم بجنس النص و لا باسلوب الكتابة ، و هذا صحيح فان غاية الكاتب التعبير و غاية القارئ التلقي ، لكن هذه الغايات انما يسلك فيها العقل خطا تجنيسيا معينا لاجل استفادتها ، بمعنى ان الكاتب اذا كتب شعرا فانه يبدع في شيء يظهر له انه شعر و كذا في غير الشعر من اجناس و القارئ حينما يتمتع و يندهش و بشعر فانه يفعل ذلك في كتابة تظهر له انها شعر ، اي ان الابهار و الادهاش و الامتاع كلها تكون حسب منطقية اجناسية . اما في النص العابر للاجناس ، و الاسلوب المفتوح فان القارئ يتحصل على الدهشة و الانبهار و المتعة من خلال مستويين من التجربة الادبية ، من اللامنطقية الادبية المختلفة عن الكلام الحياتي العادي و من اللامنطقية الاجناسية المختلفة عن الكتابة الادبية المجنسة . و طبعا هناك مستوى ثالث من الابهار هو اللامنطقية الفنية المختلفة عن الابداعات الفنية بانها عابرة للفنون وهو ما اسمينها بالعمل التجلياتي العابر للفنون و التي لدينا تجارب فيها.

فريد قاسم غانم صاحب القلم المدهش ، لم يقبل الا ان يدهشنا و يبهرنا على مستويين الاول على مستوى الكتابة الادبية المختلفة عن الكتابة العادية و على مستوى الادب اللاجناسي المختلف عن الادب الاجناسي ، ، فيعلمنا هذا الشاعر الامهر ، ان الابهار الكتابي لا ينحصر بادبية النص بل هناك طريق اخر للابهار هو لاأجناسية النص بالاسلوب المفتوح و النص العابر للاجناس.

النص الحر

بعد ظهور الشعر الحر ، صار الشعر يقسّم بشكل نموذجي الى شعر موزون وفق البحور الشعرية (عمودي) و شعر حر لا يخضع لها سواء كان محتفظا بالوزن فقط كما في شعر التفعيلة او انه لم يحتفظ بالوزن كما في القصيدة الحرة التي تكتب بالنثر و تسمى قصيدة نثر و هي ليست كذلك واقعا ، انما هو شعر صوري بتقنيات الشعر الا انه حر.

و بعد ظهور قصيدة النثر التي تعتمد تقنيات النثر ، صار الشعر يقسّم بشكل عام الى 1- شعر موزون ومقفى حسب البحور (العمودي) و 2- الشعر الحر (قصيدة التفعيلة و القصيدة الصورية الحر) و 3- قصيدة النثر ، و ابرز صورها الان قصيدة النثر الامريكية التي تكتب وفق تقنيات السرد التعبيرية و تقنيات النثر بالفقرات و الكتلة الواحدة.

ان قصيدة النثر رغم انها بلغت مديات واسعة من التطور الكتابي و مثلت مرتبة عالية من الابداع الادبي ، فانها سرعان ما صارت لها صور و اشكال نمطية مميزة وهذا امر جيد و مهم ، الا ان التطور الحاصل في اللغة في العقود الاخيرة و النظريات اللغوية و التطور الحاصل لدى القارئ استدعى حرية اكبر تتجاوز النمطية و التقنينية ، و صارت هناك دعوات جادة و واقعية نحو لغة ابداعية حرة ، تقترب من اللغة النثرية اليومية ، من دون تزويق او اضافات و انما يتحدث المبدع بها باللغة النثرية العادية و يمكن ان نسميها نص النثر العادي او النص الحر.

لم يعد الفرق بين الشعر الصوري و الشعر النثري في كون الاول موزونا و الثاني نثرا ، و انما الفرق الجوهري هو في طبيعة الكتابة ، فالشعر الصوري يعتمد الصورة الشعرية كمرتكز سواء كتب موزونا ام نثرا ، و قصيدة النثر تعتمد تقنيات النثر و اهمها السرد التعبيري.

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادببية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

النص الحر ، تجربة حرة ، و كتابة حرة ، عابرة للشكل و الميعارية ، بل حتى الاجناس ، فهي احيانا تبلغ درجات النص العابر للاجناس . وهنا نصوص تقارب هذا الشكل:

النص الاول

))مُداراة(

لغة حرّة ، نص حرّ

د أنور غني الموسوي

القهوة التي جاء بها إنكيدو من عوالم الرمل ، تبيّن مؤخراً أنها شقيقة الربيع . الخبر لم يثر استغراب الكثيرين ، لأننا تعودنا أمورا كهذه في هذا العالم الأعمى الذي ما عاد له نكهة.

لم يعترض أحد حتى الزهور ، و الطيور المغرّدة مراعاةً لمشاعر القهوة و حبّاً بالربيع ، و مداراةً للمنظمات الانسانية و تقاريرها العمياء.

لقد جاء في التقرير أيضا و كما نقل إليّ – فانا حينها كنت طفلا أسطوريا لا أعرف الكثير عن هذا العالم الرخيص – قالوا حينما ترفع ركبتيك عن أسفلت الذلّ أعدهما الى مكانهما مراعاة لمشاعر الاسفلت . و حينما تصفعك الريح المتجبرة ، المس يدها برفق مداراة لمشاعرها و احتراما لمقام السلطان الجاثم على صدورنا. و قيل أيضا ان في التقرير قصّة محزنة عن الحريّة في الزمن الماضي ، حكمت الجماهير على أصحابها بالنفي و القتل . مرحى كم هو بارد و مأجور تأريخ الانسانية.

ألا ترى الأعراض تنتهك و المدن تدمّر ؟ و الكل صامتون مداراة لمشاعر الملك و ما خلفه من أصابع طويلة . كم نحن دمى رخيصة ؟ نخرب بيوتنا بأيدينا.

في الحقيقة لقد ملئت جيوبنا بالخيبات ، إنهم لم يتركوا لنا شيئا لنخسره ، لذلك نحن مناضلون و ثوار.

الصن الثاني : العامرية سعدالله ؛ رقصة البعث

سردية تعبيرية ؛ نص حر (ت)

الشمس تجلسُ القرفصاء بعد يوم هاجرٍ .. بصوتها المبحوح اجتازت أعمدة هرقل.. نحو مغيب آخر. مغيب بدا مختلفا.. ماذا تركتَ لنا بعد انطفاء آخر وهج للظهيرة في حدائق النسيان؟ !!

....

عند ذلك أعلنت الأشجار مأتماً خرافياً .. الأشجار أيضا لها مآتمها.. هي مآتم احتفالية يمتزج فيها ناي الأفول برائحة الجماجم التي أعلنت مقاومتها للانحلال في هذه اللحظات المهبيةهبّ هيكل شهريار المنسي فيما هبّ من هياكل عظمية ثائرة.. شهريارانتصب رافضا الرائحة العدم..

دار دورتين حول الناي راسما رقصته النارية... تعثّر بكاهنة الأمازيغ كانت ملتفةً .. تتوسدُ كيساً جمعتْ فيه رمادَ المحارق منذ القبصيين..... انتفضتْ الكاهنة نافضة غبار الفناء..

دبّتْ قشعريرةُ الحياة في بقايا الأجساد من حولها... التهبتْ الأجسادُ

أحسّتْ الشمسُ الآفلة بلذةَ البعثِ .. مدتْ خيوطها للقمر

أيتها الأقمارُ غنّي أغاني البعثِ من جديد..

أيتها الأكوانُ اعزفي الحانَ الفجر الوليد..

هبّ كلّ من كان فانٍ... كالجرادِ.. ابتدأ الاحتفالُ المهيبُ.. رأيتُ الدماءَ تبحث عن شراييها.. رايتُ المياهَ تبحثُ عن منابعها.. ونورَ الفجر يلتهمُ ظلامَ الليلِ.

النص الثالث : عماد هاني ذيب ؛ على ضفاف الحلم

على عتبات الضوء...يتنظر الصغار مغارة فيها الهروب الى الأمل ، يتنازعون شرانق الوعد الحريري ، فراشات دفء من صقيع المرحلة، هل يعرف العطار أن سنابل الفجر الجديد حصاد أمنية الوعود مكرسة و مكدسة؟ أم أن عهد زنابق الماء المعلب ليس تغويه الروائح و اصطناع الحب من أنثى يشاطرها الغرام فتى تشرد من هروب اللحظة الحسم التي في دورها ليست تجيء ...عن أي مئذنة تدرب صوتك المصنوع من رمل الحضارة ليس ينبت ماؤه قمحا معين ...و الصغار هم الصغار و يكبرون على فجر بشمس من براءة. ..تتقاتم الألوان و يبقى الأبيض الزاهي ... يضاهي ...ماتردد من قوس قزح ...هي لحظة على ضفاف نهر الحلم تنتظر الصغار و تنقذ ما تبقى منهم بحرا و برا في أمان الغيم ينثر وعده خيرا و تنتظم البروق على المدى خبرا و يفعله المضارع حين تسود أفعال الهواء و الخواء من ماض سحيق. ... اشحذ جناحك يا صغيري و لتحلق.

النص الرابع : ندى الأحمد ؛ نداءات

عندما فشلتُ في إخماد الحلم الغافي على مساحةِ الصمت؛ تسللتُ من تحت دثاري، أنهبُ من الخلف أذيالَ الذكرى، ككاهنٍ بدَا يترصّدُ الآثار، وكلصٍ نازفٍ نادم، سيهجر منفاه، ليبرحَ عزفَ الانتظار! . هناك، على أسلاكِ النافذة أجدتُ إرسال النوتات ! وتوسّدَ الحب على شرفةِ أمل، ولهيبُ اللقاء تسامرَ ودمعٌ توّاق، هل يا ترى يطفئه!

في أمسي الآسن ذقتُ لوعة الفراق، وصرتُ في سُهد غافٍ، أقطعُ أوتارَ الألم، أسد منافذ الحنين. وأهزها؛ نياطٌ سكِرَتْ من شهد اسمك، ومالت على أنفاسٍ محبوسة!

وإلى اليوم؛ طُقسهم أبترْ لم يُسندهم ركن الهدى، لم يعذروا الهوَى. وكيف يؤمنُ العاجز، أو يدركُ الكنهَ ذاك الآسر. !

قد حطّوا في رحلٍ ووحل وقحل، غير آبهين بالعوالق، بل باتَ انتظاري رفضا، وأَتبَعوِني للخرافات إذ ثمِلتْ، وحقا؛ أجدتُ الاعتراف، بأني لولاكَ في اليبابِ أتيه،

وعند هذه الشرفة فقط أستفيق، وأحظى بالتشريف، فأسجّل رقمًا ينصرُ رشيدَ الطلعة وحميدَ الغُرَّة. وفي بياض الرداء؛ أكفّنُ الهجرَ والأنا، وتشفُّ النوايا عن صدقين؛ عهد ووصال. ويبقى الأثير يحمل صوتي: العَجَل العَجَل.

النص الخامس : أسماء غريب ؛ إشارةُ الطارقِ

أيّها العارفُ، إذا سمعتَ طرقي خلفَ بابِ كربلاء القلبِ، أو سَمعتَ صوتي جرساً يرنُّ بين ثنايا قُدسِ الرّوحِ، فقُمْ مِنْ فراشِكَ، وافتحْ ليَ الباب: فإنّهُ أنا، حبيبُكَ وقرّةُ عينِكَ؛ أريدُ أن أتعشّى معكَ الليلة.

النص السادس : مهدي سهم الربيعي ؛ العذاب السادس

اقتفي أثرَ الظلِ..أوقظُ الموتى ..أستيقظُ في عتمةِ الغبشِ ..أتلمسُ بقايا أحلامٍ مكروبة...

أملٌ مرتعشٌ ..ألمٌ بليدٌ..

أنامُ منحرفَ الأذرعِ والسيقان ..تحت عباءةِ اعتقاداتٍ سائدة..

شرعتُ أهدهدُ على منزلقِ جبٍ واسع , تحت ربوةٍ صخرية..

انطفأتِ المشاعلُ التي تنيرُ السبيلَ ..وتبددُ الظلمة..

داخلَ الجبِ , ظلامٌ قاسٍ .. ذبالة آخر المشاعلُ , تعكسُ على وجهي انواراً باهتة..

علي خوض غيبوبةً طويلة ..ضقتُ ذرعا بنفسي وذاتي , وانا ملقى في غياهبِ كوابيس ثقيلة ..

تجثمُ على صدري .. وسطَ من آمنوا بالعيش ولو على عذاباتِ الآخرين..

لم يأت اختيارا ..كان مقدراً ..فأنا أداة , كما الجميع أداة ..أسيرُ بقوةٍ لاأعرفُ كنهها..

أهذي كمحمومٍ يترقبُ ساعةَ الفرج...

اختصرتُ طريقي للخلاص ...ساصلبُ غداً أو بعد غدٍ...

بينما انت احببت تطويل الطريق , لتسقط بعذاباتِ الشيخوخةِ , وامراضِ العجزِ ..والنتيجةُ واحدة..

بانتظارُ العذابِ السادس ..فهو قادمٌ لامحالة..

النص السابع : د عزة رجب ؛ هسيس السكون.

.

للسكون كلمات الإيماء، ولغة لا يتحدثها ضجيج الأشياء ،للبحر ظل لا قامة له، وهسيس أصداف قالت حكايتها وشوشةً في أذن الشمس، فألقتْ مافي روحها وتخلتْ عن محار الكلمات، جففتْ مآقي نجمة كانت تسبح فوق صدر البحر، حتى تصاعدها ملح الكلمات، وبيَّض وجهها الضوء، كلما رامتْ شاطئاً خلت رماله من كحل العتاب، طال بها هجير الموج،

فارتحلت نحو مد الماء، وغمرتْ فكرتها في عيون اليم التي ترى ولاتقول، لاشيء أعمق من فلسفة ماء الروح، في ماء البحر ، بالنظر لماء الوجود، إنها صيرورة مستدامة البحث، تمنحك القيمة لكنها لاتعطيك مفتاحها، ليس لهيجل يد فيها ، ولا لسوارين كيركجارد تأثير عليها، فكلها من ملح المذاق، ولكل ماء سر عذوبته.. وهكذا كان المحار، يسمع هسيس الموج بعشق، لكنه يأبى الاقتراب من الشاطيء كي لا يموت..

.

النص الثامن : أنعام كمونة ؛ أمهات وطن

منذ طوفان جيناتهم الهجينة على منابع وطني , وانا اذود بجيد التوسل لوعة رحيل, وَثَبَت ابتسامة براعمي لأزمنة الغد, تخضرمتُ بكهولتي تسابقتُ لوصال المدافن , هاربة فلذات صداي من اروقة الندى, لاملاذ لأساورتي البيضاء الا تحت ردائِكَ الملائكي وفوضى دموعي , وانا اراهم حثيث قنافذ ينبض عاصفةٌ مبعثرة الزفير , يمدُّ صداً شخيرهم اشرعة عقائد مبتورة التماس, يتدلى كاس انتمائهم المفتعل نبيذ توهم.

حينها كانت امي تتذوق عنا شهية السنابل المنكسرة بوطئة اليباس يعتذر لون السبات لسليل الطين :عنوة احتطاب , كنا نجثوا كقراطيس احلام, نعزف اوتار رحيقنا بناصية الامل,يدثرنا والدي بتراتيل معوذاته ,يقول: سنصحوا بشفاهِ الربيع ,علنا نغفو بقميص الامنيات ونقدح شرارة الانتعاش فجر يضوع ,غير ان صهيل الصمت ضوضاء مباح, والامنيات هزائم روح وذاكرة مفقودة بقوافي قصائدي الضائعة.

منذ ملمات تصحري ونيف فراشاتي عارية المرايا تكسر سلسبيل كحلها بومضهم المعتوه , تخترق ايامي هياكل واشباح معفرة باقنعة السواد , تغص كأسَهُم قرابين نزاع , اه لقلب مفكرتي تقاويمها متخبطة الانامل مجروحة الحنين, معتكفة ارجوحة التعدد لجدران سكنتها اسماء الوداع , تطرقني تائهة بهذيان الرنين, اصرخ: بهيفاء حقولي تجريد وتحديد باذان خاوية لا مطرقة سكون ولا سنديان عرفان.

تصرخ مدني: لِمَ تسرقوا مراكب الواني بنهم القبور؟ الى متى هذا التيه ؟ ايها المسافر بمفاصل خارطتي :مطفأة ذاكرتك بتاريخك المهترىء , ذاكرتي مجندلة بطيف التساؤل دهشة جنون, كلما راودتني خطاياكم احتاط بمنسأتي اعزف رمق رقصتي الأخيرة بروح الهشيم , معلقة قلبي بخيوط ارملة سوداء تلتهم اطرافها بصمت دون ايعاز بخيبة الغزل , تترقرق شهقتي الأخيرة بقوقعة متاهاتي , ارزم انفاسي بجماجم جدائلي اطويها بعروشي المتدحرجة باحتطاب اليباس (لاغمراً يذر ولا قطراً يدر ,كي لايحيى زيدا ليشد ازرعمرا) ضائعة بمفازة الآه اشد على ايادي وطني الذابلتين اقطاب لحن ضائع الشدو, راحلتي تشرب صوت واحات الملح بدلو ضمائر الصقيع مضمورة الحواس حيائهم , وانا اسمع دلالكم المقلوبة ترن خلاخيل اوجاعها بخيماتكم المهترئة بعناقيد الرئات موبؤة النسب ,لاقهوة للعرب فتيمموا رؤوس العباد واشربوا صهير الزبد.

النص التاسع : وليد العايش ؛ (الرصيف)

المطر ينهمر على استحياء ، الغسق ثمل بكأس من الشراب الإفرنجي ، يختلط المطر الخجول مع تراب ممتلئ بالشوق والحب ، همسات خافتة على الرصيف العليل ، ربما بدأت منذ لحظات ، اجتاحتها نسمة باردة ، مختلفة هذه الليلة ، السكون يعانق المطر ، عناق آخر على الرصيف ، الدرب تبدو بحلة جديدة ،كان يظن أن العيد قريب ، فجأة تعلن السماء ثورة أخرى ، يفاجئ الرعد الرصيف ، المطر يلطم جنبات بيت طيني يرنو بعينين كئيبتين نحو قمر اغتالته غيوم سوداء عاتية ، لحظات حرجة تعيق تقدم الدرب باتجاه النهاية ، الهمسات تعاند إعصار السماء ، تساندها نسمات الليلة العاتية ، صراع مع الزمن الضائع ، الرصيف يثور على السماء...

النص العاشر : عبد العزيز الهمامي ؛ أوّل اللّيل

قُلْتُ أُسْرِجُ رَاحِلَتِي فِي أَوَّلِ اللَّيْلِ/حَتَّى أَبْلُغَ شَوَاطِئَهَا البَعِيدَة/وَأَجْلِسَ الَى مَائِدَةِ الفَجْرِ/أَتَضَوَّعُ عِطْرَ ذَاكِرَتِي الهَارِبَة/وَأَرَى فِرَاخَ النَّوَارِسِ تَمْنَحُ البَحْرَ قُبْلَتَهَا الأُولَى/كُنْتُ وَقْتَهَا طِفْلاً/أَنْظُرُ مِنْ ثُقْبِ الاِبْرَةِ الَى بَسَاتِينِ الطُّفُولَةِ وَهْيَ تَخْضَرُّ فِي العَيْنِ/هَذِهِ الآنَ نَجْمَتُهَا أَزْهَرَتْ قَبْلَ غِيَابِ الشَّمْسِ/ كَانَتْ غُرْفَتُهَا مِنْ طِين/وَأَيَّامُهَا مُزَخْرَفَة بِحِجَارَة غَرِيبَة لاَأَحد يَعْرِفُ أَلْوَانَهَا/أَوْ يُدْرِكُ ظِلاَلَهَا/ وَهْيَ التِي أَوْمَأَتْ لِي بِالرَّحِيل/ ولاَزِلْتُ أَشُمُّ أَرِيجَهَا وَأُطَالِعُ جَدائِلَ بَهْجَتِهَا وَهْيَ تَجْتَازُ المدَى/وَتَعْبُرُ السَّديمَ الذِي يَحْجُبُ الأَشْيَاء/كَانَتِ الغَانِيَاتُ يَتَدَثَّرْنَ بِدِفْءِ الصَّقِيع/ وَيَتَمَايَلْنَ تَحْتَ أَغْصَانِ السَّمَاءِ الوَسِيعَةِ/حَيْثُ يَنْضَجْنَ قَبْلَ الأَوَان/وَأَنْتَ تَهْرَعُ مُمْتَطِيًا صَهْوَةَ الأَسْئِلَة/تَبْحَثُ عَنْ أَيْكَةِ الزَّمَنِ القَادِمِ/تَخْصِفُ مَا تَشَاء مِنْ رَحِيقِ الحَيَاة/تُرَى هَل كُنْت تَرْكُضُ

عَارِيًا مُنْذُ بَدْئِ الخَلِيقَةِ أَمِ الْتحَفْتَ بِمَرَارَة الفُصُول؟/وَتسَلَّلْتَ الى أَقْبِيَتِي لِتَنَامَ عَلَى عَتَبَاتِ الصُّبْحِ الغَائِبِ/حَيْثُ لاَ مَاء لاَزَهْر/وَلاَ مَنْ يَمْنَحُ لُغَةَ الضَّوْءِ الَى اللَّيْل/أَوْ يَتَدَفَّقُ فِي حُنْجُرَةِ الكَوْنِ صَوْتًا عَابِقا بِالهَدِيل/وَأَنَا أَقِفُ فِي تَقَاطُعِ الوَجَعِ/أَكَادُ أُصْغِي الى هَذِي الفَرَاشَاتِ الخَبِيئَةِ فِي السَّقْفِ/وَأُنَادِمُ الطَّحَالبَ النَّاشِبَةَ فِي مِيَاهِهَاالاسِنَة/فِي تِلْكَ الاونَة/يَبِسَتْ شِفَاهُ الرّيح/ أمَامَ نَارِكَ المشْتَعِلَة/فَانْظُرْ الى الرَّمْلِ كَيْفَ صَارَ مِلْحًا فِي عُيُونِ وَرْدَةِ الصَّيْف/وَالَى رَجِيعِ الصَّوْت وَهْوَ يَمْلَأُ سَرَابَ الطَّرِيق/كِدْنَا نَذْرِفُ الدَّ مْعَ وَنَعُضُّ الأَصَابِعَ حِينَ نَأَى الفَجْرُ/ وَاتَّشَحَتِ السُّهُوبُ بِسَوَادِ الخَطِيئَة/ هِيَ الأَشْيَاءُ تَفْقِدُ طَعْمَهَا وَعَنَاكِبُ المسَاء تَضَعُ عَبَاءَتَهَا الثَّقِيلَة/وَعَلَى صَفْحَة النَّهْرِ رَفِيفٌ مِنْ تَجَاعِيدِ اللَّيْلَةِ القَادِمَة/لَكِنَّ قَوَافِلَ البَدْوِ تَضْرِبُ خَاصِرَةَ الوَقْتِ/وَلَمْ تَعْبُرْ خُطُوطَ الاسْتِوَاء/وَمَاانْعَطَفَتْ عَلَى الشَّام/ وَلاَ دَخَلَتْ أَرْضَ العِرَاق/لِتَسْتَرِيحَ تَحْتَ نَخِيلِه/وَأَنَا عَلَى قَابِ قَوْسَيْنِ مِنْ رِيشِ العَصَافِيرِ/أَجْتَرُّ أَمْسِي وَقَدْ أَغْوَتْنِي لَذَّةُ الوُصُولِ الَى أَبْوَابِ حَدَائِقِهَا المطْفَأَة/فَتَرَى وَجْهِي مُنْسَرِبًا فِي مَلاَمِحِهَا تَائِهًا عَلَى ضِفَافِ الشَّرْق/يَبْحَثُ عَنْ شَمْسٍ طَالَمَا بَزَغَتْ مِنَ الغَرْب.

النص العاشر : منتهى عمران ؛ سر امرأة

حسرات هي نفحات دخانها، عتيقة مثلها.شدت على رأسها نطاقا أسود تحاصر الوجع فيه حتى لايهرب فتنسى...تريد أن تتذكر. .متعتها تكمن في الذاكرة الملغومة بنظرات منحتها

سعادة سرية، خبأتها في ثنايا تجاعيدها.حرام تعلنها وإلا أصابتها اللعنة..يمر كل يوم متكئا على عصاه يلقي نظرته ويمضي..وتشعل سيجارتها وتحلم.

النص الحادي عشر : رجب الشيخ ؛ خرائط الشيطان

أبحث عن ذاتي ما بين مكنونات تختفي خلف حكايات وحكايات ...أشكال شبه هلامية تحت وطأة نمرود يحرك بقايا متشظية متخفية باتجاهات واهنه...خيوط متدلية تنزل من شواهق ليست مرئية ...الأرض هنا لزجة بعض الشيء لايسكنها إلا من شلت حركته هي متموجة حد انعدام الرؤيا ...وتهيؤات موتى تعتري مشهد احتدام الأشياء .....بقايا جثث على شكل هياكل مبعثرة هنا وهناك .....يالهي لا اعرف كيف وصلت إلى تلك التضاريس القديمة فعرفت اني تهت في خرائط الشيطان ....فتماسكت شيئا فشيئا لعلي أرجع منتصرا بعد أن عرفت أن ذاتي مدفون ما بين تلك الصور المختلفة.

النص الثاني عشر : هالا الشعار ؛ لمن سأمنح ذاكرتي

لمن سأمنح ذاكرتي والوطن نهر ذكريات تعيث به براغيث الخلاف وأساطير الهرب ودمع الخذلان .

من أي سماء تأتي أصوات الرحيل ملوحة لقافلة السراب تنوء بجثث الفراغ والمنطق المقلوب.

أتأمل أفقا محمرا يزجي بتفاصيل أحزاني محطة ارتجاع لذكرى أليمة.

يحاصرني الخراب لا أفق لبحث استمرار ممكن ،سوى دورية تلبث على الغصن أثناء تبادل القتال , ما إن يهجع صوت الأزيز حتى تهرع ملأ جناحها وتحمّل منقارها ما تيسر من زاد لتطعم الفراخ

حرب في المدينة

لاهية بإطعام فراخها

دورية اللبلابة العتيقة

النص الثالث عشر : عامر الساعدي ؛ خدوش الظلمة

أحلامٌ خلف الغيوم ....وحشٌ كاسر ينقضُ على فريستهِ

الهامدة البيضاء ويمسح وجه الطاولة من الجريمةِ ..وجه الطاولة ملعب كبير ذو عرض وطول........أُخرج من الخرائطِ المرسومة بالدماءِ ..أرقص على حبل المشنقةِ الرقيق ...أرقص بحبلي السري قبل أن يُبتر...أضع المحيط في رئتي علني أنقذ بقايا الضباب وأركض خلف الايائل في شوارع ذكرياتي..خانقة تلك الأعقاب تخرج من منفضتي تبكي دخان أسود..تحفر في نصفي الخاسر حفرة عميقة..........أشعرُ بأنَ شخصا يلاحقني يصرخُ عبرَ الريح.أشعرُ بأحدٍ ما كأنهُ من أقاربي أو أصدقائي القدامى يناديني بصوتِ العواء من وراءِ الضباب..صوتهُ مألوفٌ لي كصوت قدوم اليوم..كصوت اليوم المحتوم..صوتهُ كصوت الرياح على الاشجارِ الكهلة الكسيحة..ذلِك اليوم الذي يتوقف فيهِ هذا القطار القديم لحظةَ خطوط التكرار دون ذريعة.خلف إطار النافذة صورٌ للغيوم.ونقوش الغابة المقلوبة..هو يوم التحليق الذي تكون فيهِ جميع الرسائل مفتوحة..سنبدأ اليوم بأرسال الرسائل على جنحِ حمامة وستكون في ذلِك اليوم صناديق الرسائل أعشاشاً للحمام..ذلِك اليوم ستكون فيه يد الإلتماس قصيرة ويكون الترجي ذنباً..ونحلم برغيفِ خبزٍ طازج..سأكتبُ قصص الواقع اليومي وهماً وخيالاً كما في القصص البالية القديمة من كثرة استعمالها اليومي تنتهي بنهاية حزينة..من المحزن أن ابتسم أبتسامة سخية والغول يلاحقني..وهذا كاف لابقي ملامحي التي لاترسو في شيء..لاوشك غلة عزلة أبدية..لاتمدد على على سرير أخر وأكتشف سكينة أخرى ..لابقى مصاباً بمتاع الثرثرة ...كأني وحدي سأبقى...

الفصل التاسع : اللغة المستقبلية

أنور غني الموسوي ؛ سَمَكَة

قصيدة نثر مستقبلية*

أظنُّني رأيتُ آثارَها الضَّبابيَّة، تلك السَّمكة القابعة في القاع المظلم، تتظاهر بالقناعة الكاملة في عالم صامت. إنها كشعبي الجريح، يجري في عروقها نسيمُ الفلّاحين وتأسرُ أفكارَها همجيَّةُ البرابرة السَّوداء. تخرجُ باكراً لتصطاد حُلمًا، فلا يحلُّ الغروب إلّا وحبَّةُ القمح تشاورُ لأرضها من بعيد. لقد نسيَتْ الكلماتِ ونسيَتْ ثوبَها البهيجَ. في رئتَيْها تتجمَّعُ أحلام المجرّة، وحينما ترتعشُ من الحُبِّ تتورَّدُ وجنتاها وتتقلَّبُ وسطَ مياه البحر فترى شيئًا من شبح الشَّمس، وأنا تلك القضبانُ الواهمة، أتحطّم تحت قدمَيْها كشراعٍ رثٍّ تلتهمُه الرِّياح. هناك تتنفَّسُ وجه النَّهار ويلتمع قلبُ الماء فيرتدي حلَّتَه البرَّاقة، يا لعينَيْه الزَّرقاوَيْن. إنَّني أراها تحكي لنا زمن الظَّلام الغابر، وتخرجُ من متاهاتِ العتمة بصوتٍ يتلألأ. أجل يا صديقي إنَّها تلك السَّمكة التي تتبخترُ فوق سطح البحر كعروس هنديَّةٍ رائعة الألوان. إنَّها هي فعلاً ، تتقافزُ فوق الماء كفرحَةِ عيدٍ غارقةٍ في فرش النُّور.

المستقبلية مذهبٌ فنِّيٌّ يعتمد الحركة الواضحة والشَّديدة داخل العمل الفنّي ويمكن تجسيدها كتابيًا بخلق زمنٍ وتأريخ داخل النّصّ وتنقُّلات ظاهرة فيه. ولقد كان الشّاعر القدير عادل قاسم

قد سبق وكتب بهذا الأسلوب نصه (سلالم البحر). في قصيدة (سمكة) نرى مستوياتٍ واضحةً من القاموسيّة المفرداتيّة والتّراكيب والرُّؤية؛ فمن القاع المظلم والظّنّ والبؤس إلى شيء من الشّمس وتنفُّس الحرّيَّة والنَّهار وتشكُّل الصَّوت ثمَّ إلى كمال النُّور والحياة المزدهية والتَّلألؤ. كما إنَّ اللُّغة التّبادليّة حاضرة في عبارة (وأنا تلك القضبان الواهمة، أتحطَّم تحت قدمَيْها كشراعٍ رثٍّ) فإنّها وأن كانت بلسان المتْكلم إلَّا أنَّها وصفُ للمجتمع والعالَم.

النص:

عادل قاسم ؛سلالم البحر

سردية تعبيرية ، قصيدة نثر مستقبلية

املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي الجمت أعنتها الفياضه بسحر الف ليلة منكسرة

للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ..لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ماتصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء..

على كل ايماءة ترفرف اجنحة لسرب سنابل مهاجرة في البحيرة المتجمدة بما تناسل من غبار العظام والديناصورات والزرقة النابضة لنجمة ميتة في قعر بالغ الاهمية..

اذ لاجدوى وانت تستنطق البياض بعينيك الحجريتين متوهما إنك اقتربت كثيرا لان ترى كل شيء..

وانت تقف على هذه الربية الخضراء تتطلع في وجه الصباح العابق بالنجوم الراقصة على بحيرة اللازورد البراقة منتشيا بسحر هذه الخيول المحلقة في الفضاء الفسيح اذ تهمس

بوداعة يراعةعلى خدود الزهور البرية بنسائم .. تضيء المساء كقوس قزح.. تقتفي اثرك

فزاعات تكشر عن نواجذ ها المسننة...لتمحو آثار الصدى الذي بذرته .عله ينبت اجنة غير معنية بنواميس هذه الكرة المنطفئة ..وهذه الاجرام الملغزة..التي تنبض زرقتها...في قلوب الكائنات المطمئنة.

.

ببراعة يصنع هنا عادل قاسم نصا تصاعديا في الرؤية و التعبير و الحياة ، فكلماته و تراكيبه و ما يصفه و يرسمه يتصاعد من عوالم سفلى الى ما هو اعلى و اعلى حتى يصل الى الغايات و النهايات لازوردية و خيول محلقة و زهور . انها فعلا قصيدة سلمية و قصيدة تصاعدية تصنع زمانا و مكانا داخليا و لا اعلم ان كان احد سبق عادل قاسم بذلك.

الفصل العاشر :اللغة التبادلية و الترادف الشعوري

المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي.

من الميزات الواضحة في نصوص أنور غني الموسوي هو النظر الى التجربة التأثيرية الشعورية الكائنة خلف التعابير و لحقيقة عملية الاختيار في تكوين النص التي أثبتتها الاسلوبية و بجدارة مسقطة جميع افكار القهر و الاجبار المدعاة في هذا الشأن ، فان امكانية ابراز العامل التعبيري العميق (من شعور و جمال و فكر) باكثر من وحدة نصية (وحدة كتابية) يحقق عملية اختيار تعبيرية يقصد بها تلك المعرفة او التجربة التأثيرية الشعورية و الجمالية العميقة و تكون المفردات و دلالاتها المعنوية ثانوية جدا . و بهذا الفهم فالنص في واقعه يتكون من وحدات

جمالية و شعورية و فكرية و ليس مقتصرا على امور بصرية و شكلية ، الا ان تلك الوحدات الكتابية هي ما ينعكس عليها كل ذلك و ما يرى بواسطتها كل ذلك .

ان التداولية المعهودة او العامة بين الناس في الحياة العادية تكون من خلال الدال نحو المدلول المعنوي ، بينما في التداولية الادبية التأثيرية تكون المحورية للمعادل التعبيري الماوراء شكلي أي الماوراء نصي ، و اما الوحدة النصية فان قصدها من قبل الكاتب و المتلقي يكون ثانويا ، لذلك لا يكون مخلا بالتداولية و التوصيل استبدال الوحدة التعبيرية الاوضح و الاقرب بما هو ابعد و اغرب ، فلكل تجربة انسانية شعورية او جمالية عامل تعبيري قريب منطقي مألوف وهناك ايضا معادلات و وحدات تعبيرية اخرى يمكنها ايصال ذلك الشعور او ذلك التأثير من دون تقييد بالدلالة و مجال المعنى وهي المعادلات التعبيرية البعيدة.

المعادل التعبيري القريب و المعادل البعيد يشتركان بقدرتهما على حمل ذات الشعور الى المتلقي ، الا ان المعادل القريب يكون بتداولية معنوية أي منطقية تعبيرية معنوية و دلالية بينما المعادل البعيد لا يحافظ على ذلك بل يخل بها عمدا و اختيارا الا انه يبقي على التداولية الشعورية و التأثيرية . عملية اختيار المعادل البعيد اللامنطقي و الانزياحي هو اسلوب تبديل اختياري و اسميناه (اللغة التبادلية) و ما بيناه شكل توافقي للغة التبادلية و هناك شكل اخر هو التبادلية العكسية ، أي انه يستبدل المعادل التعبيري القريب بما يعاكسه.

في قصيدة (بستان كشميري)بستان كشميري

د أنور غني الموسوي ؛ بستان كشميري

أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد . لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، كان براقاً

كجنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر في فرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين.

قال أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم المر . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟

.

يكن ملاحظة تعمد كسر المنطقية و وان الالفاظ المذكورة لا يراد بها بعدها الدلالي و انما يراد بعدها التأثيري الشعوري ، فالرمزية هنا ليست دلالية و انما هنا رمزية شعورية و جمالية . فالرمزية الدلالية تنتقل من الرمز الى مدلول معنوي مهما كان شكله خاصا ام عاما شخصيا ام كليا ، اما هنا فلا نجد تلك الرمزية بوضوح بل البارز فعلا هو رمزية تأثيرية تعبيرية جمالية.

فعبارة (ايها السعداء) هذه العبارة مجانية يمكن ان تشمل مجاميع دلالية غير محدودة ، الا ان الشاعر قد اعقبها ببيان معرفي ميتاشعري (ان الشعر اصابع ضوء) و بهذه القرينة نعلم ان الخطاب موجه الى فئة عارفة او مختصة وذكر الشعر يشير الى ان المراد هنا اما الشعراء او العارفون او الاشراقيون ، الا ان العبارة التي بعدها تشكك في هذه الافادة ، اذ ان هذا ليس الشعر و انما شيء اخر او على اقل احتمال هو شيء اخر . هذا الاسلوب المركب من ثلاث تقنيات :

تأجيل البوح ، و كسر منطق اللغة ، و بساطة الصورة هو ما يحقق حالة جمع الاضداد وهي ما اسميناها بنظام (النثروشعر).

ان المسألة في (بستان كشميري) ليست مسألة مجاز فقط و لا رمزية فقط و انما هناك بعد اخر ملحوظ في الكتابة هو البعد التعبيري التأثيري ، فالسعداء و الشعر و اصابعه و المساء و الفلاح و الشمس و ضفيرتاها و الفجر و البستان و جدها و جنائن كشمير و الاسلاف و المخاطب و المتكلم بل كل مفردة من النص لا يراد منها معناها و لا دلالتها القريبة و لا رمزيتها المنطقية الدلالية المعنوية . ان هذا النص تحطيم كامل لمجال الدلالة و استعمال عمدي للمفردات في بعد غير دلالي ، و انما هو اقتراب من لغة التجريد و النظر الى البعد التأثيري الشعوري للمفردات و التراكيب.

انها لغة في حقيقتها تعمل على بعد المفردات و قربه من الشعور و حب المفردة و بغضها و ما تعنيه من تراكم تجربة و ذاكرة ، انها لغة تعتمد الوعي التراكمي للانسان تجاه المفردات لذلك فهذا النص لا يمكن ان يكون الا بوجود القارئ ، لانه كتب بطريقة لا تؤدي معناه الا بوجود انسان يشعر بالكلمات و يحس بها ، ليس هذا نص دلالي و انما نص شعوري ، وهذا الفهم يقترب كثيرا من اللغة التجريدية ، الا ان هذا النص تعبيري و ليس تجريدي لوضوح الهدف و الغاية و الرسالة رغم الضبابية الدلالية في بعض عباراته .اذن نحتاج اضافة الى القراءة المفتوحة الى قراءة شعورية ، أي ان هذا النص يعتمد على بناء شعوري و المفردات هنا و ان كانت تبدو انها كلمات لكن في الواقع هذي وحدات شعورية تأثيرية ، كما لو أنك تنظر الى احجار ملونة فانك حينما تنظر اليها لا يكون محور النظر انها من أي نوع من الحجر و انما محور النظر الوانها و بريقها و لمعانها و ما تتركه في دخلك من شعور ، بعبارة ثانية ان ما يتركب منه النص وان كان يبدو وحدا كتابية الا انه في واقعه وحدات شعورية ، و الاسناد هنا شعوري . هذه القراءة المفتوحة و الشعورية هي المدخل لقراءة النص التجريدي و انها تفيد هنا في هذا النص التعبيري الذي فيه لون تجريد في بعض فقراته.

و الان سنقرأ النص شعوريا أي بالبعد الشعوري للمفردات و التراكيب و بالبلاغة الشعورية و ليس اللفظية ، أي سوف نتجاوز الوجود اللفظي و ننتقل الى الوجود الشعوري.

الكتلة الاولى (أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد .) من الواضح ان الكلام ليس للسعداء كما انه ليس عن الشعر و انما الخطاب موجه الى وجودات واعية تحتاج الى تنبيه بقرينة البيان ، كما ان ذلك الموصوف ليس الشعر قطعا و انما هو وجود انساني اكبر ربما هو الوجود نفسه او حياة الانسان او ما هو اكبر او اصغر من ذلك ، كما ان الفلاح ليس الفلاح و انما شيء استثنائي و رفيع ، وكلها تدلل ان الحديث عن شيء ثمين وان هناك تقصير تجاهه . وهذا الصوت فيه نوع لوم مما يدل على ان (السعداء) بجانب عدم الفهم المدعى لا يراد بهم السعداء بل ربما يراد بهم التعساء ، لانهم لم يفهموا الامر كما يجب وهذه تبادلية عكسية . فهنا في هذا التركيب اجتمعت التبادلية التوافقية بالجزاء المتقدم و التبادلية العكسية في عبارة (ايها السعداء) فان واقعها التهكم و الذم و المراد نقيضها .

في العبارة الثانية (لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .) الانتقال من وجود معين الى وجود أخر مشعر بنقص في الوجود الاخر ، و انه لم يصل الى الوضع الذي كان يفترض فيه و كلمة (هناك) تكشف عن هذا الفارق الوجودي ، فالجنائن الكشميرية الرمزية التي فيها تلك الامور الرائعة هي المثال الذي كان يجب ان يكون عليه بستان جد الشمس الرمزي ، و من الواضح من خلال رموز الالفة (الفلاح ، الشمس ، جد) يتضح ان الشاعر يتكلم عن شيء اليف و حبيب ، و نهاية النص تكشف انه يتحدث عن وطنه.

الوضع الخيالي و الرمزي للبستان الشمسي و الوضع الخيالي و الرمزي للجنائن الكمشيرية اوصلت الرسالة الى القارئ ليس بالمعاني و الدلالات و باللغة الوصفية و انما من خلال الكتل الشعورية و التأثيرية ، بان الوطن الحافل بالمأساة كان يجب ان يكون جميلا و رائعا كالمثال الذي بينه النص . في هذا البيان نحن لسنا بصدد شرح النص او بيان دلالاته لأننا نعتقد ان هذه ليست وظيفة النقد و لا القراءة ، و انما اقتضت ادوات النقد هنا التطرق الى عوالم الدلالة و تشخيص المدلولات ولو تأويليا لأجل بيان طريقة التعبير هنا.

العبارة التالية (لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) من الواضح ان تلك الوصية هي الاقتراح الذي يضعه النص لاجل الخروج من المأزق ، لكن هنا لغة تبادلية حصلت وهي ان الشاعر انتقل من الاخبار عن الشيء الخارجي الى الاخبار عن الذات ، وهذا اسلوب (التلبّس) ، اذ ان من المناسب ان تكون الوصية للخارج التعس و المأساوي الذي يراه الشاعر ، وهذا اسلوب دقيق يحتاج الى فهم لغة الشاعر ، لذلك دوما نقول انه (لا نص من دون كاتب) فاستبدال الضمائر و تغيير اتجاه الوصف هو اسلوب من اللغة التبادلية ، وهو تعبير عن نظرة الاتحاد الكوني و ان اي ضرر في اي جزء من العالم يعني ضرر في اي جزء اخر ، لذلك فالسوء الذي يصيب اي انسان هو مصيب فعلا لكل انسان . فالوصية هي في ترك المنهجية و الفكرة البراجماتية القائمة على الاستغلال ، فان هذا الوضع المأساوي (الذليل) للعالم عديم الشخصية و العدالة و الضمير لا يناسب الحقيقة الوجودية المفترضة للانسان و الوطن.

ثم تأتي العبارة الوجدانية الشارحة (كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) و التي تختصر النص و تكشف عنه مما لا يدع شكا في

ان تلك الاوصاف كانت للوطن و اهله و للعالم المأساوي واهله التعساء و طرح فكرة الخلاص و ما يفترض ان يكون عليه العراق و العالم ، و لم تكن تلك الرسالة برمزية دلالية و لا بتداولية معنوية و انما كانت برمزية شعورية و بتداولية تأثيرية و بالاستعانة باللغة التبادلية و النظر الى المشتركات التأثيرية بين المفردات و المعاني.

خاتمة في القصيدة النقدية

القصيدة النقدية و القصيدة العلمية مدخل الى الادب العلمي و الشعر العلمي.

لقد اطاحت الاسلوبية بفكرة الالهام و المصادر الفوقية الغامضة للشعر ، و بينت و بوضوح ان الشعر عملية اختيارية كأي عمل انساني ، لكننا مع ذلك نفهم الشعر و الادب عموما كظاهرة خارجية وهذا فهم مختلف عن فكرة الاسلوبية الا انه ايضا لا يخرج عن الاختيار بل اننا نفهم الشاعر و الاديب على انه ظاهرة خارجية ، لذلك نتعامل معه بشكل نظام خارجي مرتبط بعلاقات مع الخارج و يكون للخارج تأثيره على شكل الشعر و الادب في كل عصر.

ان الاختيار – وهو المحور المركزي الذي تستند عليه الاسلوبية و النقد الاسلوبي – يمكّن من القول بوجود (تقنيات) في انتاج النص الادبي و القصيدة المعاصرة عموما ، و لا بد لأجل تحقيق نتاج معتبر في هذا العصر من ان يكون الكاتب على مستوى معين من القدرة الادائية و الامكانات التقنية للكتابة ، أي ان عليه ان يمتلك الحد الادنى من تقنية الكتابة ، و لا نقصد بذلك اللغة و اسسها فحسب بل تقنية انتاج الجنس الادبي المعين ، اذ ما عادت الموهبة كافية لانتاج نص ادبي ، و لأجل ان يكتب الانسان الموهوب قصيدة لا بد ان يمتلك التقنيات . و كما انه لا يمكن لورشات الكتابة ان تنتج كتّابا مبدعين من دون موهبة ، فان الموهوبين لا يمكن ان يكونوا مبدعين من دون امتلاك التقنية.

ان التقنيات الاسلوبية في الكتابة يمكن احصاؤها و استقراؤها بجلاء و وضوح مما يمكّن من تحقيق حالة (الكتابة الادبية العلمية) بحيث ان هذه التقنيات تبلغ حدا من الضبط يمكّن من تحقيق اقصى درجات التوقع في انتاج اهدافها حتى لو كانت شعورية ، و تحقيق حالة التجريبية و الرياضية . و قد يكون هذا الكلام مرفوضا بالكلية من كثيرين الا انه الحقيقة و الواقع ، و اننا نرى السينما كيف يتدخل العلم و بقوة في انتاج الاثارة فيها ، و ان الاسلوبية هي البوابة الواسعة في انتاج الادب العلمي و القصيدة العلمية ، و لا يجب ان ننسى ان النصوص البلاغية انما انتجت بواسطة تقنيات علم البلاغة ، و لقد بينا في مواطن كثرة ان الاسلوبية تقترب كثيرا بل و تحاكي البلاغة و ان النقد التعبيرية المابعد اسلوبي الذي نتبناه هو الوريث الشرعي لعلم البلاغة ، و كما ان البلاغة حققت النقد العلمي و ان لم يكن بتلك النظرة الواسعة فان النقد التعبيرية بنظرته الواسعة سيحقق حتما النقد العلمي بكل مقوماته . وان تنظيري بهامش لكل قصيدة شعر اكتبها كما يلاحظ الكثيرون انما هو متأت من الشعور العميق بان الانتاج المهم انما هو بالقصيدة النقدية و بالنص الابداعي المتبّني للفكرة النقدية ، و لا يعني ذلك تراجعا في حرية الابداع و انما يعني النظر الى عملية الابداع من الخارج و توجيه عناصر التأثير فيها الى المواطن التي اثبتت التجربة و الخبرة بل و الاستقراء قوة تأثرها ، لذلك فان فكرة كون النص

مقدسا بحيث لا يصح المساس بصورته و لبناته الاولى و ان العبارة الابداعية مقدسة بحيث لا يصح تغيير صورتها ، هذا الفكرة غير واقعية و يجب ان تلغى تماما بل يمكن تشكيل النص بصورة مختلفة كما يمكن كتابة العبارة بصورة مختلفة ، بل ان النص و العبارة الادبية التي تخضع للتعديل و المعالجة الرؤيوية و النقدية هي امتن و اكثر تأثيرا و ابداعا .و لقد وجدت ان العبارة الفنية و الشعرية التي انما اجري عليها تعديلات مهمة و خاضعة لفكرة نقدية و مرجعيات جمالية و تأثيرية و تعبيرية تحقق تميزا في لغتها و اسلوبها و طبيعة تعبيرها و اشارتها و تأثيريتها بل و كمها الجمالي و التعبيري كما بيناها في اشارتنا الى النقد الكمي و النقطة التعبيرية الرياضية.

ان الاستفادة من التجريب العلمي و الاستقراء و الاحصاء و تبين العناصر الكتابية المؤثرة و اجراء التعديل الرؤيوي و الفكري و النقدي و بما ينتج نصا اجري فيه اشتغالات كثيرة سيكون مدخلا مهما و كبيرا نحو ادب علمي تطبّق فيه التقنيات العلمية المناسبة للادب ، وهذا طبعا يحتاج الى قوانين و قواعد في (علم الادب) و (علم النقد) و (علم النص) ، و هي فكرتنا و مشروعنا الذي سنعمل عليه و الذي قطعنا شوطنا كبيرا في تحقيقه بل اننا يمكن القول اننا حققنا القصيدة النقدية بشكل واضحة و نتجه نحو تحقيق القصيدة العلمية .

من علامات لقصيدة النقدية ان الشاعر يقدم لها عنوانا ثانيا تصنيفيا او نقديا يبسن فيه جنس و اسلوب الكتابة للقصيدة ، و كثير من كتاب مجموعة الشعر السردي يفعلون ذلك الا ان من صار ذلك ظاهرة في كتاباتهم شعراء لا يكادون ينشرون نصا الا و جعلوا له عنوان تجنسيس و تصينفي اخر مثل باسم عبد الكريم الفضلي الذي يعد و لنشره الواسع و محافظته على العنوان التجنسيس و التصنيفي الثانوي سفير الشعر السردي ، و منهم كريم عبد الله الذي نقل مقاهيم و اساليب الشعر السردي الى صحف و مجلات كثيرة و كتبت مقالا عن اساليب كتاباته و تعددها فهو سفير للشعر السردي ايضا ، و منهم انور غني الموسوي حيث انني اضافة الى العنوان الثانوي التجنسيس فاني ارفق النص بهامش نقدي . و بهذا تتحدد ملامح القصيدة النقدية التي تكتب برؤية نقدية في مجموعة الشعر السردي.

جماليات ما بعد الحداثة

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم و الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير خلقه محمد وآله الطيبين الطاهرين

الجانب الادبي للروح الإنسانية امر لا يمكن انكاره، ومن اهم الأبحاث في هذا الشأن هو البحث الجمالي فيها، هنا أكثر من عشرين مفهوما نقديا غير مسبوق مطلقا في نظرية الجمال وبالخصوص نظرية الأدب وبالأخص نظرية الشعر استخرجتها من كتب سابقة لي وجمعتها هنا لتكون منطلقا الى بحث أوسع، والله الموفق .

لقد بينا في مواضع سابقة ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه.

و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر ، و لقد نجح النقد التعبيري و بأدواته الواقعية من تحقيق نهج مدرسي يعتمد الرسوخ المعرفي و قابلية التجريب مما يفتح الباب امام علم نقدي ادبي مختص بالتعبير الادبي الأبداعي.

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري.

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و

المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.

بعد أن صار الكتاب يكتبون السرد الشعري و القطعة الواحدة ،و القصيدة التي تكون بشكل النثر و فقراته ، صار في قابل الشعر الصوري المعهود نظام الشعر السردي المعتمد على السرد التعبيري بالسرد الممانع للسرد ، والسرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و الرمز . و لقد تناولنا مظاهر العوامل و المعادلات التعبيرية في الشعر السردي في مناسبات سابقة وهنا سنتناول مظاهر المعادلات و العوامل التعبيرية في الشعر الصوري كأدوات تحليلية و اجرائية للنقد التعبيري.

الشعر الصوري يعتمد تقنيات خاصة و معروفة بمعادلات تعبيرية نصية و شكلية متداولة تتجلى بواسطتها عوامل تعبيرية عميقة ، أهم تلك التقنيات هي الصورة الشعرية و الايقاع اللفظي بالتشطير و التقسيم و نحو ذلك . وهنا سنتناول وفق منهج النقد الثيمي نماذج شعرية تعتمد الصورة الشعرية و الايقاعات اللفظية و تقنياتهما كمعادلات تعبيرية لأنظمة العوامل التعبيرية التي تتجلى بواسطتها.

يقول عادل قاسم

في بوح شفيف وصور شعرية عالية

)خِلسَةً....

نَتَسَللُ خارجَ السِربِ

نُرَددُ نَشيَدَ.....

خَرافَتَنا.......

نحنُ المولعونَ...

بالأقفالِ الحكيمةِ

وبالمفاتيحِ التي...

تَضحكُ من سباتِنا

كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ(

ان النص يحقق بوحا عاليا بواسطة عمق و نفوذ المعاني و بواسطة التوظيفات و الاستعارات التي توسع و تعظم طاقة اللغة بشكل واضح ، فما بين مجالات الدلالة للخلسة و الخروج و بين مجالات الخرافة و الوهم وقاموس السبات و الكهفية يتحقق مزاج ظاهر وقوي للنص يحضر القارئ اليه و يجعله يعيش اجواءه . ان النص يحقق غاياته الابداعية من جهة الفنية باستعارات و مجازات فذة و من جهة الجمالية بلغة صادمة و مثيرة و من جهة الرسالية بخطاب و بوح رفيع . و بهذا التكامل الابداعي يحقق نموذج النص الكامل و الشعر الرسالة و القضية و نموذج الأدب الرفيع.

نَتَسَللُ خارجَ السِربِ

نُرَددُ نَشيَدَ.....

خَرافَتَنا.......

نحنُ المولعونَ...

بالأقفالِ الحكيمةِ

وبالمفاتيحِ التي...

تَضحكُ من سباتِنا

كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ

يقول هاني النواف

بمعادل تعبيري يتمثل بالرمزية التعبيرية في نص (الشُّرفةُ الفارغة)

((

هَدهدةٌ على ماءِ الهَمسِ

تَمسحُ جنازةَ الكلامِ

تتلفَّعُ ضَراوةَ الهلعِ الممضِّ

لعرائشِ الشُّرفةِ الفارغة..

ان التعبيرية العميقة تتجلى في علو الانزياح و المجاز الذي تتصف بها الكلمات فهنا (ماء الهمس ، جنازة الكلام ، حمرة النواح ، حوائك النار) . ان هذه التعبيرية المفهومية تتجلى بالمجاز العالي المتجاوز لماهية الاشياء و فكرتها فهنا للهمس ماء و للكلام جنازة ، استعارات و مجاز يحتاج الى توسع في فهم الاشياء بفهم جديد للهمس و للكلام ، مع توسيع لطلقات اللغة و نقل فذ للعواطف و الاحاسيس ، فماء الهمس اكبر طاقة من الهمس و جنازة الكلام اكبر طاقة منه .

و تقول هالا الشعار

بنص دافق و معبأ بالعاطفة في قصيدتها (برهة عشق)

)يا أيها الربان المجهدُ

أنا الشجرة زفير الأرض

تتوضأ الريح تفاحاً على غصني

وسط قافلة سراب

يشهقُ الترابُ جذري

أتكحّلُ خضار شمس صبح

تمررُ أشعتها ضفائر ضفائر

على وجَنات الثمار

لتوقظ الدفء

وتؤجج اللهيب(

ان هذه الصور الشعرية ، استطاعت ببناء مبحر في مستويات خيال عالية ان تخلق عالما نصيا موازيا ، وهو اقصى ما يمكن ان تحققه الشعرية الصورية ، حيث انه في واقعه حالة مستمرة من الصورة الشعرية المتعددة و المتجاور مما ينقل القارئ الى ذلك العالم و يجعله يعيش ذلك الخيال كعالم مستقل وهذه الحالة يمكن ان نسميها العالم او الواقع الموازي المحقق بلغة الشعر الصوري المستقيمة في قبال وقعنة الخيال لغة الشعر السردي المتموجة . تكمن الطاقة التعبيرية في نظام الصورة الشعرية المستمرة و العالم او الواقع النصي الموازي في ان التعبير هنا يكون كتليا و ليس جزئيا فقط ، فتكون الرسالة النصية محمولة وسط ذلك النظام النصي و ليس فقط وسط الكلمات و الجمل كما هو معهود في التعابير الابداعبة.

و تقول حسنة اولهاشمي

بلغة تعبيرية في (مَرَاكِبُ الْغُرْبَةِ)

)حُفَاة فِي دُرُوبِ الرُّوحِ

يَلُوحُونَ بِأَعْلاَمِ الشَّقَاءِ وَ وِشَاح الْهَزِيمَة

لِمَرَاكِبِ الْغُرْبَة

وَآخِر مَسَاءٍ يَعْبُرُ شِفَاهَ الحَلْمِ..

سَقَطَتْ خَارِطَة الْجَسَدِ سَهْواً

تَعَطَّلَتْ لُغَة الأَعْضَاء

وَغَفَا سِرُّ الإِشَارَة

تَلَعْثَمَ نَبْضُ الْقُرُنْفُلَة عَلَى صَدْرِ

ذَاكَ الْجَبَل الرِّيفِي

مَالَ سَاقهَا جِهَةَ النَّهْرِ الْقَدِيم

لَمْ يَعُدْ لِلْمَكَانِ رَائِحَة(

من المعادلات التعبيرية المهمة و العالية هي القاموس اللفظي للنص و المزاج العام للقصيدة ، لقد نجحت الشاعرة هنا في خلق مزاج النص و فضائه الكئيب و المعبأ بالحرمان و الفقدان بقاموس الفاظ تحضر ذلك المجال المعني و الدلالي (حُفَاة الشقاء ، وِشَاح الْهَزِيمَة ..، سَقَطَتْ

خَارِطَة الجَْسَدِ ، تَعَطَّلَتْ لُغَة الأَعْضَاء ، وَغَفَا سِرُّ الإِشَارَة ، تَلَعْثَمَ نَبْضُ الْقُرُنْفُلَة ، مَالَ سَاقهَا ، لمَْ يَعُدْ لِلْمَكَانِ رَائِحَة) . كما ان من العناصر الاسلوبية الاخرى التي تحقق نفوذا في النفس بكل هذه العاطفة و الاحساس هو استخدام الفاظ حميمية و مقربة (دُرُوبِ الرُّوحِ ، شِفَاهَ الحلُْمِ.. ، خَارِطَة الجَْسَدِ ، لُغَة الأَعْضَاء ، صَدْرِ ذَاكَ الجَْبَل الرِّيفِي ، النَّهْرِ الْقَدِيم) بصور شعرية كاشفة و مبرزة لعامل تعبيري وجداني و عاطفي وهذا ما يمكن ان نسميه العامل التعبيري الوجداني.

و يقول اسماعيل عزيز

في ((أتساءل...كيف؟) بنص بوح رفيع يشتمل على الايقاع العميق

أيُّها البحر..

أيُّها....

أتساءل.....

أ لأننا ينابيع طافحة بالأخطاء

تحاصرنا الرياح

محملة بغموض الصحارى..

فماذا لو..

غادر عن معجم الأرض

....تقويم الفصول؟

وأستوطن الخريف بأزلية المكان

فكيف ستكون..

لعبة الأنشاء؟

والشهداء؟(

يبتدأ الشاعر كتابته بعنوان (أتساءل... كيف) بعنصر نصي مقرب وهو السؤال وهو من مجال الطلب ، ثم يبدأ النص بعنصر حميمي و مقرب وهو النداء ، و يوجه بوصلة النص نحو البوح و العاطفة ، و بالتساؤل و البيان و الكشف الكامل يكون الاعتماد كبيرا على عمق الفكرة و لمعانها و على علو الصورة الشعرية و توهجها ، بتساؤلات و بوح رفيع يحقق معادلا تعبيريا صوريا لعمق و نظام عوامل تعبيري انساني و انتمائي و وجودي ، وهذا ما يمكن ان نسميه العامل التعبيري الفكري.

و يقول صلاح حسنية

في (سجادة نور)

تلاعبني الكلمات

تفرش لي سجاجيد الحروف

ثرثرة فم قواميس في أقاليم الورق

وعلى مداخل القلب

ستائر صوت تبعثرها غابات الندى(.

بنص تعبيري عميق يرتكز على الصورة الشعرية و البوح ، بنص من فن (الميتاشعر) يسطر المشاعر و الانفعالات الذاتية تجاه الكتابة و الشعر ، و يكشف عن المعاني الشخصية للالفاظ و الحروف و الكتابة . لقد حمّل الشاعر كلماته طاقات تعبيرية تفوق المعاني العادية لها ، فان الاستعارات هنا جاء بنظم مجازية تعبيرية واضحة فعبارة (تلاعبني الكلمات) كشف قوي و معبر عن الحالة التي يريد الشاعر الحديث عنها و عبارة (تفرش لي سجاجيد الحروف) بيان راق لحالة الكتابة و عملية ولادة النص . و من خلال تعبير (أقاليم الورق) و قواميس ينقل الشاعر و بكفاءة عالية القارئ الى مجال معنوي و فكري حول الكتابة و الابداع , بهذه الصورة الشعرية الفذة يتجلى عامل تعبيري عميق فكري و شعوري و خاص جدا يتعلق بالابداع و الكتابة.

و تقول غيداء الحاج حسين

في تجربة شعرية عميقة في نص (اختلاس)

)تختلسين

بحة الصوت البعيد

لتقلقي هذا الفراغ الراكد

كحلكة ليل شتائي طويل

يتمترس في كل ركن

يعشش في الزوايا

و يستتب في التفاصيل الدقيقة

حياتك التي تمضي كعادتها

رتيبة(

لقد نجحت الشاعرة في تحقيق نظام (البوح الاقصى) ، اذ انها لم تترك عنصرا لفظيا و لغويا الا و وظفته في كشف و اظهار الشعور العميق ، بصور شعرية عالية (تختلسين \ بحة الصوت البعيد \ لتقلقي هذا الفراغ الراكد \ كحلكة ليل شتائي طويل) لقد استطاعت الشاعرة من خلال تعابيرها و الوان كلماتها ان تحقق مزاجا للنص يخيم عليه الركود (تختلسين بحة الصوت البعيد \ لتقلقي هذا الفراغ الراكد \ حياتك التي تمضي كعادتها) ، فتحققت صورة الرتابة التعبيرية ، ليأتي التصريح بها بتعاونية و اخلاص كتابي . بهذه الادب القريب تتجلى عوامل تعبيرية عميقة من تجربة فردية و حياتية و اجتماعية يومية.

المعادل الجمالي في مجموعة (وحيدا دون العصور) للشاعر عباس باني المالكي

لقد بينا في مواضع عدة ان الظاهرة الجمالية معقدة و ليست بسيطة ، اذ ان لكل تعبير ادبي مستويات ابهار و ادهاش عدة ، تتكشف و تتجلى جميعها في آن واحد اثناء القراءة على مدى ذهني عريض يشمل الوعي و اللاوعي . اهم تلك المستويات مستوى المعادل الجمالي الظاهري و مستوى العامل الجمالي العميق و مستوى الاستجابة الجمالية في نفس القارئ ، و في كل جهة من تلك الجهات يمكن بلوغ درجات عالية من المعيارية و الضبط و الانتزاع الكلي حسب ادوات النقد التعبيري و الاسلوبية التعبيرية.

(وحيدا دون العصور) مجموعة شعرية للشاعر و الناقد العراقي عباس باني المالكي صاحب المؤلفات التي تجاوزت خمسة عشر مطبوعا في شتى الصنوف الادبية . تشتمل المجموعة على ما

يقارب (300) نصا قصيرا مع نصين متوسطين ، بلغة هادئة عميقة تعتمد عمق التعبير و المعنى ، محققة مستويات عالية من التجلي للمعادلات و العوامل الجمالية.

ان المعادل الجمالي هو العنصر الاسلوبي التعبيري في العمل الفني الذي يحقق الاثارة و الابهار بما له من تفرد و تميز يميز العمل الفني عن العادي ، وفي الادب هو المميز الاسلوبي الظاهري الذي يميز العمل الادبي عن غيره من عمل غير ادبي و يعطيه الفرادة و التميز عن عمل ادبي اخر.

في مستويي المعادل الجمالي تجليات لأركان الكتابة المتمثلة بالمؤلف و اللغة و القارئ و النص ،تظهر في ملامح واضحة من عناصر المعادل الجمالي . من هنا و فيما يخص المعادل الجمالي فلدينا اربعة اشكال من المعادلات الجمالية-:

المعادل الجمالي التأليفي الرؤيوي

المعادل الجمالي اللغوي الانثيالي

المعادل الجمالي النصي الفني

المعادل الجمالي القراءاتي التداولي

المعادل الجمالي التأليفي

يعكس هذا المعادل تأثير و حضور المؤلف في النص ككيان واع له ارادة فردية و جماعية ، بالفردية تبرز التعبيرية و الرؤية الخاصة و بالجماعية يبرز ادب القضية و الاندماج النوعي و الرؤية العامة.

في نص (4)

))هجر البلاد ...

دفن رأسه في الغياب

ترملت أشجاره...

سافر إلى الصحراء بحقيبة العطش((

يتجلى هنا وعي المؤلف و الخلفية الجماعية في عصر الخيبات و الضياع ، حيث ظاهرة الهجرة من البلاد و الرغبة فيها ، و الميل نحو الغياب حتى من دون ارادته ، حيث الترمل المستشري ، و اللاجدوى في كل خطوة .ونجد الرسالية ايضا و تبني معاناة المجتمع و الجماعة في النص(7)

))الخليفة لم يعد إنسانا

يعتقل الهواء في المدن

الأحلام غادرت شهيق الذاكرة((

انه صوت الامم المظلومة تحت وطأة الدكتاتوريات المتسترة باسم الدين ، و التي تتلهم المكان و لا تدع شيئا حتى الهواء ، فتخلو النفوس من الآمال و الاحلام.

و في النص(10)

)قد تكون أنت القادم

قد أكون أنا..

قد تكونون أنتم

دون الانتباه إلى صمت البحر(

يتمثل هنا المؤلف صوت الانسانية و حكمة العقل البشري ، بان السماح لحصول شيء للغير يعني بلا ريب حصول يوما ما على غيره و على من سمح . انها دعوة ثورية لعدم السماح للظلم و لو على الغير لانه سيدور على الكل.

وهكذا في نصوص اخرى تتحدث عن الوطن و الحرب و الاحزان.

المعادل الجمالي اللغوي

يعكس هذا المعادل تأثير نظام اللغة العام و تجليه في النص ،من حيث الانسيابية و الترابط الانثيالي و التناغم . ومن هنا لدينا عناصر انثيالية و انسيابية و تناغمية.

في نص(5)

))أنتظر أن أتي الى أنا

روحي غادرت أجفان الدروب

الطرق مزدحمة بالسؤال

((

نجد هنا تجليا تناغميا للغة بحقول دلالية متقاربة (فانتظر ، غادرت ، دروب ، الطرق ،مزدحمة)) فانها تنقل القارئ الى عالم دلالي موغل في الرحيل و المغادرة . و هذا النص يحاكي غيره من النصوص كالنص السابق نص(4) الموغل في الرحيل ايضا . وهذا كله يدور في فلك الغربة و الوحدة الذي عنونة به المجموعة.

و في النص(9)

))أتدثر بالصمت

المدن تثرثر على جثة الوقت

الساعات ذابلة بظلال المكان

أراقب حتفي قبل قدوم الفصول((

نجد اللغة بانثيالاتها تتجلى بتناسق حقلي معنوي دلالي بتعابير خاصة بها ((اندثر ، جثة ، ذابلة ، حتفي)) الفاظ من حقل الموت و النهاية و هي ايضا تحاكي و تقاب حقول المغادرة و الرحيل و الوحدة.

و كذلك يحضر الغياب في النص(22)

تضيع الشموع في المساءات العمياء

حين يولد القمر وحيدا

في لجة الصمت...

الليل خيمة الأحزان

فالفاظ (تضيع ، العمياء ، وحيدا ، الصمت ، الاحزان) تصنع مزاجا و جوا نصيا خاصا و تنقل القارئ الى حقل دلالي خاص ، يخيم عليه الحزن و الوحدة و الضياع ، وهو يحاكي و يتناغم مع غيره من النصوص.

المعادل الجمالي النصي

وهذا المعادل هو الذي تتجلى فيه مظاهر الفنية و الجمالية بشكل مجرد وحر ،و فيه يكون الفضاء الرحب للمهارة و الفرادة الفنية ، فكل الأسلوبيات الفنية و الجمالية الابداعية الخاصة

بالنص و غير الموجودة في غيره و التي لا تعكس الا نفسها هي من هذا المستوى ، لذا فهذا المستوى اكثر المستويات تجردا و حرية و التصاقا بالنص و فرادته.

والمعادلات الجمالية هنا هي في جهة الفنية او الجمالية ، فمن المعادلات الجمالية النصية الخاصة بالفنية نجد المعادل الجمال الشرطي وهو الحد الأدنى المطلوب للحكم بالفنية و المعادل الجمالي التجنيسي وهو العنصر الفني المطلوب لتجنيس العمل الادبي ومن اي جنس ادبي هو . و نجد المعادلات الجمالية الخاصة بالجمالية ومنها المعادلات الجمالية التقليدية و التي يبنى فيها النص وفق ما هو متعارف من تقنيات ابداعية كالمجاز مثلا

و منها المعادلات الجمالية الابتكارية وهي التقنيات الخاصة بالمؤلف او النص التي تعتبر تفردا و اضافة و تجديدا و غير مقلدة او محاكية لخارجه ، و منها ايضا الكتابة القصدية في اسلوب خاص معين بحيث يكون المؤلف او النص تجليا قويا و متفردا لذلك الاسلوب.

في نصوص المجموعة تبرز الرمزية التعبيرية ، التي تطغى فيها رؤية المتكلم و تقدم العالم بالصورة الباطنية للمؤلف ، منها نصي (16 و17)

((

(16)

قالوا : لماذا تعشق

قلت :ولماذا الروح

تركتهم بلا جاذبية التفاح

(17)

دائما يتكلمون عن العشق

إلا يعرفون أنه بلا سمع

سوى شريان يحمل دم العاصفة((

فالمؤلف يقدم نظرته و رؤيته في قبال الرؤية الخارجية ، و يبين بتعابير معبأة بالعاطفة و العمق نظرته تجاه امور ، ناقلا معه الاحساس العميق بتلك الاشياء.

و يتجلى المجاز العالي و الانزياحية الكبيرة في النص (23)

))حين تخرس أجنحة الفراشات

يضيع صوت الأزهار

تحت ظلال تكره المرايا((

فهنا تجاورات و اسنادات و تراكيب انزياحية عالية ، و تعابير مفتوحة الدلالة ، و رمزية تعبيرية عالية ، تبوح و تنقل الاحساس العميق ، و تحقق الابهار الجمالي.

و في فنية اخر تتقابل فيها التراكيب في نسيج تركيبي يقترب من انغام الهايكو في النص(26)

)قلت : أحبك إلى الأبد

قالت : سأنتظرك كل عمري

ألتفتت إلى الوراء

لتحمل البحر بزنبيل المطر

الغيم في أول طفولته(!..

فان عبارة (الغيم في اول طفولته) هي مقابل تركيبي مبين و مختزل لمضمون التراكيب السابقة عليه ، و كذلك في نص(32)

)الجنود الذين عسكروا في الغبار

تاريخهم من حجر...

الحروب شهوة الطغاة(!...

فان التفسيرية و البيانية في المقطع الاخير ، و الربط بينه و بين ما فوقه لم يكن بالشكل التركيبي البسيط ، بل كان بشكل الدمج البياني.

و في لوحة انزياحية باهرة تتجسد قوة المجاز و عمقه و علوه التعبيري في النص(39)

)الذين تدلوا بأخر عناقيد وجعهم

بقوا يحرسون تساقط المطر

النهارات تجف من الغيم

أركض الى النهر...

أسابق ظل الماء!...

(

حيث ان المجاز و الانزياح هنا على اكثر من مستوى تركيبي ، في صور سعرية عالية المستوى ، و توظيفات فنية رقيقة و موصلة لغاياتها . كما ان تعدد الوسائط الدلالية في عملية الفهم تحدث استجابة جمالية عميقة لدى القارئ حيث ان حالة التنقل الوسائطي و التجوال الفكري بين الدلالات يولد اللذة و الامتناع.

المعادل الجمالي القراءاتي

وهو يعكس حضور القارئ في عمليتي الكتابة و القراءة . يكون في الكتابة من خلال الوعي بالقارئ و ترسب المفاهيم التداولية ،و في القراءة بأنظمة طلب الافادة و الفهم و التأثر.

ان التداولية و اللغة القريبة ظاهرة في اسلوبيات عباس باني المالكي ، فهو دوما يسعى بامانة ان يوصل فكرته العميقة بالشعر العميق ، دون غموض او انغلاق رغم المجاز العالي و الانزباحات الشديدة

في نص(18)

))تركت قلبي على حافة الموج

يوم رأيتها...

تغسل ذاكرتها بماء المطر((.

مع ان النص مفتوح دلاليا و مع انه يتميز بانزياحات عالية و على مستويات متعددة من الاسناد الى الجملة الى الفقرة ، فان الشاعر وضع نقاط دلالة دلالية و توصيل تشير الى حضور وعي القارئ في الكتابة.

و قد رأيت في النص (39) المتقدم ، حيث الاستجابة الجمالية العميقة المتحقق بنص يشتمل على نظام دلالي معقد متعدد الوسائط يحقق حالة التجوال و التنقل الفكري بين حقول الدلالة و المعنى و الافادة و الفهم مما يولد شكلا مزخرفا و ملونا من الانظمة الدلالية محققا المتعة و الابهار.

وهذا النسيج الدلالي الملون و التجوال الفكري في حقول المعنى نجده ايضا في نص(55)

)الدليل الذي فقد خوذة الضوء

صار سجانا عند أبواب الفصول

أبحث عن مناقير العصافير

لأصل الى قمح النهار(!...

هكذا تشكلت في نصوص مجموعة (وحيدا دون العصور) المعادلات الجمالية الفذة و العالية في نسيج مبهر و حالم و هادئ و رسالي بأنامل شاعر يتكلم بلغة مخملية ناعمة هادفة.

مظاهر التعبير الأدبي في القصة السريالية ، مجموعة (رواية حمزة الأصفهاني) للدكتور غالب المسعودي نموذجا

تمهيد

الدكتور غالب المسعودي ، طبيب و قاص و شاعر و فنان تشكلي عراقي له مجموعة من المعارض الفنية الشخصية و الاصدارات الادبية ، و له تنظيرات فنية ، يكتب القصة السريالية ، بين ايدينا و محل الدراسة مجموعة من قصصه السريالية عنوانها (رواية حمزة الاصفهاني) .

سنعتمد هنا آليات النقد التعبيري في التناول و القراءة. و (التعبيري) هنا مشتق من التعبير الادبي اي من المعنى اللغوي للكلمة و لا علاقة له بالمدرسة التعبيرية كما قد يتوهم .

يقدم النقد التعبيري اطروحة معرفية اساسها ان التميّز و التفرد التأليفي هو جوهر الظاهرة الادبية ، و ان وظيفة النقد تفسير الظاهرة الادبية و عملية الانبهار، و ان ملامح تلك الظاهرة اوسع من فكرة الانحراف عن المعياري كما عن الاسلوبية ، كما لا يمكن اختزالها بمناهج وصفية لطرق الدلالة اللغوية كما عن علم اللغة . و بالقدر الذي يجد النقد التعبيري فكرته العامة الانتزاعية واضحة فانه ايضا لا يقصدها الا في العمل الادبي و من خلاله فقط ، بمعنى ان الوجود النظري لنظرية النقد التعبيري متأخرة عما هو فعلا موجود و متحقق في العمل الادبي من انظمة و عناصر ابداعية ، لذلك فان النقد التعبيري انساني و واقعي بخلاف الجفاء و التجريد الذي عانت منه مناهج اخرى.

مستويات الظاهرة الأبداعية

لقد بينا في مواضع مختلفة تصورات تفصيلية عن الاطار النظري للنقد التعبيري منها ما في مقدمة النقد التعبيري (الموسوي 2015) ، و سنعمد هنا الى تطبيق ادوات النقد التعبيري الاجرائية على النصوص.

في كل مستوى انساني متعلق بالادب و في كل موضع و نظام متعلق بتركيبة العمل الابداعي هناك مظاهر ادبية ، وظيفة النقد الادبي البحث عنها و ابرازها و تبيينها ، كخصائص اسلوبية

فريدة ، تحاول الاجابة على السؤال المهم عن سبب تميز العمل الادبي و سرّ تأثيره على المتلقي . في النقد التعبيري محاولة حقيقية لتجاوز الاشكالات التي عانت منها المناهج السيميائية و تعاني منها مناهج النقد الاسلوبي كما سيتضح بجلاء . فبينما تكون مادة السيمائيين واسعة تتمثل بالنص و ما ابعد منها ، فان اداتهم ضيقة تتمثل بالدلالة و المداليل المعنوية ، و بينما تكون اداة الاسلوبيين واسعة تتمثل بالاسلوب و التفرد اللامحدود فان مادتهم محدودة تمثلها تركيبة النص و ابعاده الظاهرية . اما النقد التعبيري فانه يشتمل على اداة واسعة و مادة واسعة ، فانه يتسع في مادته سعة التجربة الانسانية مشتملا على النص و المؤلف و القارئ واللغة و ما هو خارج ذلك فكل ذلك ميادين للنقد التعبيري ، و اداته واسعة سعة التفرد و التنوع و الاشتراك و الاجتماع.

ان وظيفة النقد التعبيري رصد العناصر الفنية و الجمالية و الرسالية التي بحثنها في قانون الابداع و ما يتعلق به (الموسوي 2014) . و سيأتي التطرق الى ما هو متجسد منها في هذه المجموعة القصصية ، في كل نظام تركيبي كلامي من المفردة الى الاسناد اللفظي الى الجملة الى الفقرة ثم الى النص كله ، و تلمّس و تتبع تجليات المستويات الانسانية في العمل الابداعي من حيث تجلّي المؤلف و القارئ و نظام اللغة و النص نفسه.

المظاهر الفنية في العمل الأدبي

المظاهر الابداعية التي يبحث عنها النقد التعبيري في العمل الادبي تتمييز بميزتين الاولى الاستقرار و الثانية الحركة اما الاستقرار فمن حيث الانطلاق من المظاهر الابداعية الاكثر رسوخا و استقرارا ، وهي ما يمكن ان نسميها (المعايير الابداعية) و تمثل الاصالة ، و اما الحركية فتتمثل بملاحقة و متابعة النص و التفرد الذي خلِق به و ما وجد فيه من مظاهر ابداع وهو ما يمكن ان نسميه (الاضافات الابداعية) و تمثل التجديد . و المظاهر الابداعية اما فنية او جمالية ،

فيبحث الابداع المعياري و الاضافي في الجهتين الفنية و الجمالية ، وهذا ايضا من تفردات النقد التعبيري حيث يميز ما بين الفني و الجمالي.

المطلب الفني هو بحث توفّر الحد الادنى من الشرط للحكم بأدبية العمل و تجنيسه ، و لا يعتقد ان ذلك يعني اشتماله فقط على امور معيارية راسخة ، بل النقد التعبيري ينفتح على كل ما يمكن ان يؤسس لمعايير فنية جديدة وهذه صفة تمنع الجمود و التخلف في النقد التعبيري و تعطيه القدرة ليس فقط على مواكبة تطور الابداع و انما ايضا المساعدة على اكتشافه و بيان ملامحه.

مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) مجموعة قصص سريالية ، و القصصية متقومة في السرد الحكائي و ،السريالية متقومة في تجاوز المنطق و الزمن الفقراتي . لذلك عد البعض النص السريالي من السردية التعبيرية التي هي قوام قصيدة النثر (دانييل ميتشل 2014).

مظاهر السردية واضحة في النصوص بحيث ان جميع النصوص شواهد عليها ، اذ ان تعدد الشخوص و الاحداث و تعدد الرؤى و نقاط التبئير و الحواريات طاغ في النصوص ، و في تجل قوي للسردية في قصة (هذيان):

))كان كعادته عندما يجلس أمام لوحة الحاسوب, يتابع ما أشتهى أن يتابع, في الخلفية التلفزيون, على احدى القنوات الاخبارية , عقله الاول منشغل بالحاسوب, عقله الثاني يتابع التلفاز بشكل مستقل, هو يتابع مقطوعة جاز ل ب.ب. كنج,على اليو تيوب, أخذته إغفاءة , إذا به يحلم مرة اخرى.......! شرب كأساً من عصير الليمون ناجى حبيبته ... النص((

تتجلى السريالية في نصوص المجموعة بوضوح كاسرة المنطقية ، و من اقوى تجل لها في قصة (الأفاعي لا تبتسم) :

))كان الحد الفاصل لنهاية الجدل, هو إصرارها على إستخدام قالب الشمع وتقدمه كحلوى لغريمي, إني أعرف جيداً إنه لا يفرق بين البوظة والشمع, لكن هذا رأيها , إحترمته , لم أطلب منها الرحيل , إلا أنها آثرت أن تقف في بداية الزقاق ,في بيوتنا الشرقية غرفة صغيرة تستخدم لحفظ المؤونة, يوجد بداخلها موقد وأحينا تنور, إتكأت على كيس الفحم بجوار كيس الحطب, مددت رجلي على الارض ,لم أكن أنتعل شيئا , تعباً من حدة النقاش, أسلمت نفسي إلى نوم عميق كأنه الموت, بين الحلم و اللاحلم ,وجدتها فاغرةً فاها, أفعى كوبرا الملك كما يسموها, تبتسم لي, تمد لسانها المشقوق تلاعبه في الهواء تمسح جبهتي بلعابها الناعم, كنت متعباً جداً من النقاش, أصابع الفحم وشوك سعف الحطب مستمرة في لعبتها الموجعة كانها مسامير حادة ,يحركها سجان إختص بالتعذيب قبل أن يطلق القاضي حكمه بألأعدام ... النص((

و في تجل قوي اخر للسريالية في قصة((الضفادع تتبختر في الماء(

)) إفتتح مسؤولٌ رسمي كل الدوائر , وجدها خالية إلا من أشباح, تركض بين ألأزقة, تصطاد ألجرذان , تسير بكل الأتجاهات ,بعضهم يركز فوهة بندقيته على ذيل جرذ, أصابه بدقة متناهية, لكن الجرذ إستمرّ في الركض, يبدو أن ذيله لا يهم , منظمات إنسانية تدخل على الخط ,قالوا لنا إنهم مرسلون من منظمة رعاية الحيوان, الضفادع تتقافز, تمارس حيلتها المعروفة, العيش خارج وداخل الماء, تصور تدريب الضفادع ,يكفي لك أن تعيش مزدوجاً وتصبح ضفدعاً ممتازاً, تحقق إنتصاراً... النص((

و هكذا جميع نصوص المجموعة فانها شواهد على السردية و السريالية المتكاملة فتكون المجموعة محققة للشرط الفني للوصف ، اضافة الى تكاملها في الابعاد و الشرط الكتابية الاخرى المقومة للكتابة الفنية عموما.

الرسالية الأدبية اي الهدف و القضية عامل جوهري في أدبية الادب ، و الرسالية قد تكون اجتماعية اخلاقية و قد تكون فنية ادبية .أما الرسالية الفنية فظاهرة في المجموع من حيث التصدي لهذا الشكل الحداثوي و المعقد من الكتابة مما يحقق اضافة في العملية الفنية النوعية . و اما الرسالية الاجتماعية فان نصوص المجموعة مشحونة بالرسائل الاجتماعية و الانسانية و الاخلاقية . و كما ان هناك الرسالة التصريحية فهناك الرسالة الضمنية الايحائية.و الرسالية هي مظهر من مظهر تجليات المؤلف في النص.

من الرسائل الاجتماعية التصريحية في المجموعة ما في قصة (الضفادع تتبختر في الماء الأسن) (هناك مصطلحات شبعنا من أكلها حتى التخمة, لكن الوطن لازال يتلاشى,) و في قصة ((المعاريض)) (لابد من النوم بعد متابعة حلقة ممتعة على تلفزيون الحياة عن الكذب مشرعناً, نحن نعيش الآن في وهم الصدق) و في قصة (القمر يرتفع عاليا في السماء))(في ملاحمنا الحالية لا توجد بطولات , أحلامنا لا تتجاوز تحليق حمام, نعرف ألآن ,أن حضارة ألعالم تحلق في الفضاء وبين المجرات ,و الصحراوي لحد هذه ألثانية , غير قادر أن يتسلق شجرةً أو ربوة) بل ان الرسالية حتى تطغى بتصريحية في العناوين كقصة (عندما تمطي الاعراب ذيل السلطة) و قصة (الافاعي لا تبتسم حين تعض. (

و اما الرسالية الاجتماعية الايحائية فنجدها ايضا مبثوثة في النصوص ففي قصة (أشباح) ((إنها تعوي في جسدي , كأنغام كَيتار حزين يعزف على المنفرد, له إيقاع خاص, يجترّ خاصرتي, أشكو لمن , وحدتي)) ان قاموس الالفاظ (تعوي ، حزين ، يجتر ، اشكو) كما ان مفاد التعابير و دلالتها يشير الى شكل عميق من الأسى و الغربة و الحزن ، و اعتراض و طلب للتغيير و الخلاص . وفي قصة (متاهة التماسيح) بوح على مستوى الفكرة ، و على مستوى السرد ، و على مستوى الصور و الايحاءات .فاما الفكرة فمن الظاهر ان المؤلف قد عبأ نصه بافكار و هواجس و رؤى كثيرة ، نقلها النص بلغة واضحة و صريحة و احيانا ايحائية .فبين التيه العريض و على مستويات مختلفة و التي تذهب فيه الارواح و السنين ، فالحيرة و الوهم و

اللامعنى ، و الوحوش البشرية و من يعتاش على دماء الناس و حياتهم ، كلها نجدها حاضرة في مراجعة و طلب مراجعة للفكرة و الفكر . و اما البوح على مستوى السرد فمن الواضح ان سريالية النص تمثل طبقة للبوح و شكلا تعبيريا اخر عن التيه و الضباب و الوهم و حياة كالحلم في عدم منطقيتها و التباس امورها ، فينتقل السرد بشكل عشوائي لا منطقي بين المقاطع و الاحداث بشبكة ترابطات بعيدة تحقق سريالية واضحة في النص .و اما على مستوى الصور ففي النص مقاطع و عبارات اعتراضية و جزئية تتسم بايحائية و توظيفات بوحية عالية كما في قوله :(وأراد مينوس أن يجعل منها سجنًا للوحش الذي يسمى الميناتور, إذ كان يضحَّى بسبعة من شباب أثينا، وسبع عذارى لهذا الوحش كل سنة(ملاحظة نحن نضحي أكثر). فبعد مقدمة تعريف المتاهة بين سبب وجودها الاسطوري ، و يبين انها لاجل الحماية من الوحش و باسلوب ارتدادي ينقدح استفهام مبطن بانه ما السبب الحالي لهذه المتاهة ؟ و تغير عنوانها و معناها فصارت و سيلة الوحش البشري لصيد الضعفاء في عالم الغاب الجديد . و يقول : (لكنه لم يعرف أن التماسيح تبني تحت الماء متاهة, تصور أنها تبنيها لأجل أن تسحب فريستها وتأكلها بهدوء, دون تطفل الأخرين وخصوصاً الحيوانات ألقمامة, إلا أن الباحثين أثبتوا أنها لاتستعملها لهذا الغرض(التماسيح لاترى في الظلمة وهي تحت الماء), هنا شعور و اشعار بامور خفية و ان الامور في عالم المتاهات ليست كما تبدو ، و ان الظاهر ليس كل شيء ، كما ان هنا يظهر سلطة العلم في عصر العولمة و عدم كفاية الافكار الموروثة و الاسطورية . كما فصلناه في مستويات البوح في القصة السريالية (الموسوي 2015)

المظاهر الجمالية في العمل الابداعي

الجمالية هي المكان الرحب الواسع للنقد التعبيري و الذي يكشف فيه و بحيوية فذة عن مواطن الابداع و الجمال في النص مستعينا بالواقعية و الوجدانية من دون ادعاء او تزييف ، انه

رصد لمظاهر الجمال و التي تسبب الاثارة الجمالية و تحدث الاستجابة الجمالية لدى المتلقي ، و بهذا يظهر البحث الجمالي التعبيري اكثر واقعية و موضوعية و علمية من كثير من الاطروحات التي تدّعي الكشف عن الجمال ، و لقد اثبتت المقالات و القراءات المتعددة التي قدمناها بنقد تعبيري لأعمال ابداعية (الموسوي 2015) صدق و واقعية و حرفية و جوهرية العناصر الجمالية التي يتلمّسها النقد التعبيري.

ان أهم ما يشير اليه النقد التعبيري في البحث الجمالي هو (المعادل الجمالي) حيث ان الاستجابة الجمالية تحدث بسبب (عامل جمالي) عميق . من وظيفة النقد بيان ذلك العامل ، وهذا العامل هو سرّ ابداع و اكتشاف المبدع ، الا ان ذلك العامل الجمالي يحتاج الى شكل و صورة لكي يظهر بها الى الخارجي ، المبدع يعمل على ايجاد ذلك الشكل بمظهر ادبي نصي وهو (المعادل الجمالي) .و هذا ايضا من تفردات النقد التعبيري فان المبدع ليس فقط مبدعا في ايجاد المعادل الجمالي وهو المظهر و العنصر الادبي النصي الذي يعرفه و يدركه المتلقي و الذي يشير اليه النقد التقليدي ، و انما و قبل ذلك فان المبدع يكتشف العامل الجمالي ،و الذي يحكيه و يصوغ الدال عليه بشكل مظهر خارجي نصي هو المعادل الجمالي في نظام الدلالة الجمالية.

المعادلات و العوامل الجمالية

لأجل تصور متقدم و مضيف للفكر الجمالي الادبي لا بد من بيان المعادلات الجمالية المتحققة في النصوص سواء كانت معهودة او غير معهودة ، و بيان العوامل الجمالية التي تقابلها ولو اجمالا . واهم المعادلات الجمالية هي التوظيفات و اللاألفة او الانحراف و التناغم ، و قد

بينا سابقا بعض النماذج و سنبين فيما يأتي صور أخر لذلك ، يقابلها عوامل جمالية مهمة عامة مثل الأنس و الاكتشاف و الصدمة و العجز و الابتكار .

البحث الذي يمكن ان يستوفي وجودات المعادلات الجمالية و تجليات العوامل الجمالية هو البحث التدريجي و نقصد به الابتداء من المفرد ثم الاسناد الفظي ثم الجملة ثم الفقرة ثم النص ، و مع ان هذا البحث في حقيقته استقرائي مطول حتى في النص الواحد الا انه يمكن بعملية انتخاب النماذج التمثيلية معالجة ذلك ، كما انه بنفس الطريقة يمكن بحث نصوص متعددة في مقام واحد . و مع ان عوامل جمالية مهمة هي الغالبة كمؤثر في الاستجابة الجمالية مثال الأنس و الاكتشاف كمقابل للتناغم و الصدمة العجز و الأبتكار كمقابل للاألفة ، الا انها تكون اكثر وظيفية في بعض الوحدات و الانظمة الكلامية من غيرها كما سنبين . كما انه في كل موضع و وحدة كلامية يمكن تلمس تجليات المؤلف و القارئ و اللغة و النص . من هنا سيكون البحث التعبيري مقسّم على الانظمة الخمسة المتقدمة.

1- نظام المفردة

أهم الابحاث التعبيرية على مستوى نظام المفردة هو القاموس المفرداتي و قدرته في خلق مزاج النص و الذي من وسطه تحصل التوظيفات الابداعية الاخرى ، اذ انه لا بد من خلق مزاج للنص عام يكون كالسماء للنص ، لاجل ان تبرز و تظهر التكتلات الداخلية كنجوم و كوكب فيه . العامل الجمالي المقابل لهذا المعادل يكون بشكلين الاول عاطفي انفعالي اتجاه القاموس ، فالحقل المعنوي الذي يحقق القاموس و المزاج العام له مقابل عاطفي ، فقاموس و مزاج الحزن له مقابل يختلف عن قاموس و مزاج الفرح ،وهكذا . الشكل الثاني انه بتحقق المزاج و القاموس و المقابل العميق ، فان الكتل و التعابير المنبثقة في النص تحقق تجاورية تحليلية تشبه في تأثيرها التجاورية الشكلية التي سياتي الحديث عنها و لها نفس مقابلاتها العميقة.

وقد تقدم بيان كيف ان القاموس المفرداتي خلق تعبيرا وبوحا بالاسى و الحزن في مقطع من قصة (أشباح) و في قصة (سفر) نجد قاموسا مفرداتيا في مقطع منها ينقل القارئ الى الحقول المعنوية في السفر و يخلق مزاجا عاما بالاكتشاف (أتذكر غاندي ومسيرة الملح ,المقاومة بلا عنف, أرى شوارع مدينتي, فيها الناس يقتلون أنفسهم ويقتلوننا, حتى أصبحنا نعيش في مدن الأشباح, إنه نموذج لخداع البصر والبصيرة ,تمتعت بإجازة من عملي, قال البعض زارَ جزيرة كيش , البعض الآخر قال زارَ مدينة الالعاب في أعلى ناطحة سحاب في العالم, والذين يتمنون لي الهداية, يقولون ذهب للعمرة ,لكني في الحقيقة لم أنقل جسدي من مشغلي, لدي مفهوم فيه بعض الشذوذ, أفلسفه كما يلي.....!, أحيانا اللذة ألروحية و الجسدية لا يستوعبها المكان, إن كنت تريد أن تسافر, سافر إلى روحك, دغدغ ضفائرها ستجيبك) فألفاظ (مسيرة ، شوارع ،مدينتي ، اجازة ،زار ، جزيرة ، العمرة ، سافر) هذا القاموس ينقل القارئ الى حقول المعنى الخاصة بالسفر و الانتقال ، و هناك الفاظ تخلق جو العلو و مزاج التعالي و الاشراق (غاندي ،مقاومة ،جزيرة كيش ،اعلى ، ناطحة سحاب ،اللذة ، الروحية ، روحك) . قاموس المفردات و ما يخلق من مزاج وجو للنص هو نموذج للتناغم الفني وهذه المعادلات الجمالية يقابلها عوامل جمالية اهمها الانس و الاكتشاف كما انه يمثل تجليا للغة و انثيالاتها.

2- نظام الاسناد

اهم الابحاث التعبيرية في نظام الاسناد هو التوجيه المعنوي ، بان يضيف المؤلف صفة او نعت او اسناد معين يخصص اتجاه المفردة المعنوي و الالفة و اللاألفة الاسنادية اي المنطقية الكلامية حيث ان لكل مفردة مجال توقع تجاوري ، باللاألفة يحصل كسر له . و بألفة التجاور او لاألفته تتحدد سرع الكلمات ، اذ كلما زادت الالفة بين الكلمات المسندة قلت سرعة المفردات و كلما قلت زادت سرعتها ، و ادراك هذه العلاقة او النظام التجاوري هو جزء من نظام التجاورية

الشكلية الذي يشمل ايضا الجمل الماجورة و الفقرات المتجاورة . اللاألفة و الانحراف و السرع الكلامية معادلات جمالية توظيفية ، يقابلها عوامل جمالية ابهارية اهمها الصدمة و الابتكار و العجز العملي بان يحصل لدى المتلقي شعور بالعجز تجاه المنجز.

في المقطع المتقدم من قصة (سفر) نجد توجيها معنويا اسناديا ظاهرا في اسنادات مثل (مسيرة الملح , المقاومة بلا عنف, شوارع مدينتي, الناس يقتلون أنفسهم ، مدن الأشباح ، خداع البصر والبصيرة , مدينة الالعاب في أعلى ناطحة سحاب في العالم, مفهوم فيه بعض الشذوذ) من الواضح ان المفردات المركزية في تلك التعابير قد اقتص المؤلف منها حصص خاصة فالمسيرة هي مسيرة الملح و المقاومة هي مقاومة اللاعنف و مدينة الالعاب في اعلى ناطحة سحاب في العالم و هكذا . (

اما اللاألفة الاسنادية فهو الانحراف و الانزياح و المجاز و الشعرية وهي طاغية في المجموعة حتى انها تصل الى العناوين مثل (الضفادع تتبختر في الماء الآسن) و (زمان الصفر) (عندما تصحو التنانين) (حلم سريالي) (عندما يمتطي الاعراب ذيل السلطة) . و انظمة التجاور و الاسناد تتأثر كثير بغايات النص و تجلياته كما لا يخفى.

3- نظام الجملة

اهم الابحاث التعبيرية في نظام الجملة هي الافادة ،و التوظيف فالافادة قد تكون قريبة او بعيدة مباشرة او غير مباشرة ، توصيلية او ايحائية ، وهذا انعكاس التوظيف فيها ، و من المعلوم ان الجملة تحتل مكانة مهمة في القراءة الادبية اذ انها في الشعر الصوري تحقق الصورة الشعرية و في السرد القصصي تحقق الحكاية ، و اما في السرد التعبيري المقوم لشعر النثر و قصيدة النثر فانها تحقق التعبير.

و نصوص المجموعة كلها شاهدة على حكائية الجمل بسردية حكائية ،كما ان السردية الحكائية بوصفيتها و تشخيصيتها مهمة هنا لاجل خلق العمل السريالي ، لانه يعتمد على التجاور اللامنطقي بين المنطقيات . و لذلك يكون من المستبعد امكانية النص السريالي في الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية نعم الرسالية ممكنة في السردية التعبيرية لقصيدة النثر .

4- نظام الفقرة

ربما يغفل احيانا عن اهمية نظام الفقرة في النص ، الا انه في الواقع هو من اهم ما يحدد الطبيعة التجنيسية للنص ، اذ ان المنطقية المطلوبة بين الجمل ايضا تؤثر بل هي اساسية في مظهر النص ، و كما ان التجاور الفقراتي يميز بين السرد و التصوير ، فانه ايضا يميز بين السرد المنطقي و السرد اللامنطقي المتمثل بالسرد السريالي ، و السرد التعبيري ، و من هذه الجهة اي اشتراك السرد السريالي مع السرد التعبيري في كسر المنطقية الفقراتية وان كانت هي أشد و اعنف في السريالية ، فانه يعد احيانا من قصيدة النثر كما اشرنا.

من الواضح ان العلاقات الفقراتية بين الجمل مهمة في قصص مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) ، اذ باللامنطقية التجاورية بين الجمل تتحقق السريالية ، و من الواضح ان جميع فقرات قصص المجموعة شواهد على ذلك.

5- نظام النص

اضافة الي البحث الفني في رسالية النص الجمالية و الاجتماعية فان البحث التعبيري الجمالي في النص يبحث في تكامله الجمالي ،اي في قيمته و ثراءه و هو مجموع ما فيه من تنوعات ابداعية ، و لا يعتقد ان ذلك يتناسب مع طول النص ، لان القيمة الجمالية للنص ليس مجموعية و انما نسبية اي بمعنى انها تساوي مقدار ما يحققه النص على مستوى الوحدة الكلامية ، و من

المعلوم ان هذا الفهم اصافة الى انه يفسر التقليل الجمالي من الزيادات الضارة في النص فانه من تفردات النقد التعبيري.

ان عملية تتبع قيمة النص و ثراءه هي عملية احصائية ، احصاء فني و جمالي ، كما ان النسبية و توزيع الوحدات الابداعية على الوحدات الكتابية ايضا من وظيفة البحث في قيمة النص ، و من نتائج البحث النصي هي الاضافة التي يحققها العمل.

في القصة السريالية و بما تشتمل عليه من مستويات تعبيرية و عناصر ادهاش و ابهار و تكثيف و لاألفة و لا منطقية كلامية فانها تحقق مقادير عالية من الثراء النصي و البوحي و الاضافة الفنية.

ما وراء الظاهرة الجمالية

ان الظاهرة الجمالية بمعادلاتها وعواملها هي عناصر فاعلة و خالقة للتأثير في نفس المتلقي ما يحصل لدى المتلقي الاستجابة الجمالية اضافة الى امور اخرى خارج لتناول النقدي الادبي كالاضافات المعرفية لغوية و فكرية . و العالم الذي يحص فيه التأثر ممكن ان نسميه بنظام الاستجابة الجمالية ، و الذي يمكن النظر اليه من جهة النظرية و التطبيق ، تشتمل الجهة الاولى على بحث حقيقة الاستجابة الجمالية و البعد الجمالية و الجهة الثانية القراءة الابداعية و التي هي مظهر من مظاهر تجلي القارئ في النص ، هذا الفهم لظاهرة التعبير الأدبي هو من تفردات النقد التعبيري وغناه.

1- الاستجابة الظاهرية و العميقة

في الطرف الآخر من عملية التمتع بالقراءة نظام الاستجابة الجمالية ، و بالقدر الذي تكون كثير من مظاهر الاستجابة الظاهرية معقدة ، فانه ايضا هناك وضوح في مديات و اشكال

الاستجابة الجمالية . ان تأثير العمل الابداعي على المتلقي اما ان يكون بحركة شعورية ظاهرية وهذا هو الابهار الظاهري و الذي يتصل كثيرا بالتناغم الحسي المادي للعمل سواء على مستوى الشكل ام المضمون ، اذ كما ان للشكل تناغما فان للفكر و تعامله مع المضمون متطلبات تناغم ، و يمكن ان نسمي هذا الشكل من الاثارة بالاثارة التناغمية . و هناك استجابة و اثارة عميقة تتجاوز التناغم الشكلي و المضموني تكون اساسا في الصدمة و المفارقة و كسر التوقع ، وهذه الاثارة الشعورية تكون عميقة ، و لها ايضا عناصر شكلية و مضمونية ،و يمكن ان نسميها الاثارة الصادمة . ان هذا الفهم يتجاوز و بلا ريب اشكاليات الفهم السيمائية للاثارة المرتكز كثيرا على التوافق و الاشتراك و الابهار التناغمي ، و يتجاوز ايضا اشكاليات الفهم الاسلوبي للاثارة القائم بشكل شبه كامل على الانحراف و التفرد و الابهار الصادم ، كما انه يعطي تصورا متقدما عن المادة المثيرة و انها ليست امرا مستقرا في العمل بل انها مترامية الاطراف و تدخل القراءة كعامل جوهري فيها.

لكل من الاستجابة الظاهرية و العميقة محدثات و منتجات خاصة ملحوظة من المعادلات الجمالية و المظاهر و العناصر النصة ، او بمعنى ادق ان لكل عنصر نصي جمالي تأثير متميز خاص في جهة معين منهما ، فعناصر التناغم كالموسيقى الشكلية مثلا تحقق الاستجابة و الاثارة الظاهرية ، بينما الانحراف و اللاألفة و الصدمة تحقق الاستجابة و الاثارة العميقة .

في قصة (حلم سريالي) عناصر تناغمية و لاتناغمية.

))اليوم أنهيت كتابة الرواية, لي بعض الملاحظات التعبيرية, كونها لاتمثل كل ما في وجداني, لكني بكيت, عندما إنتهيت من تنضيد الأوراق كانت دموعي غزيرة , تناولت قطعة من الورق الصحي , مسحت عيني , كان الورق نظيفاً, تمنيت لو أن الكل تمسح دموعها به حتى لو كانت دموع تماسيح, حزنت على مصير جورية , خلقتها في خيالي ,لكن الكثير يعتقدون إن كل ما أكتبه هو من وحي الواقع, أعترف إن كلّ ما أكتبه هو من وحي أحلامي , عندما أنظر

الى الجدار أحلم, عندما أنظر الى البحر أحلم, ما المشكلة إنني أحلم دائما, الحلم مملكتي الخاصة, يوما ما حلمت بإلآهة سومرية, أسميتها رغم أنها لا تحمل المستمسكات الأربع, النص))

عناصر التناغم تتجلى في النص في مراعاة التداولية و الموسيقى الشكلية وفي القصص يكون الاول غالبا ، فمن صور التناغم الاسلوب السردي اذ انه تداولي و قريب للنفس من التصوير الشعري فيحثث الفة ، و الصورة الاخرى الالفظ الاليفة (اليوم ، وجداني ، بكيت ، دموع ، ورق صحي وغيرها) ، و ايضا الوصفية و الحكائية الواضحة ، كما ان الخطابية في (الكثير يعتقدون إن كل ما أكتبه هو من وحي الواقع, أعترف إن كلّ ما أكتبه هو من وحي أحلامي , عندما أنظر الى الجدار أحلم, عندما أنظر الى البحر أحلم, ما المشكلة إنني أحلم دائما) هذه كلها من حيث الالفة و القرب التي تحقق انظمة تناغم فكرية و أنس و تلذذ ظاهري . اما انظمة اللاتناغم فالسريالية و القفز اللامنطقي ، و التراكيب الانزيحاية ، و كذلك الرسالة الصادمة كما في (تمنيت لو أن الكل تمسح دموعها به حتى لو كانت دموع تماسيح) اضافة الى الخيالية التصويرية الصادمة وهي شيء اخر غير الرسالية مثل (لكني بكيت, عندما إنتهيت من تنضيد الأوراق) و كذلك عبارة (كانت دموعي غزيرة , تناولت قطعة من الورق الصحي , مسحت عيني) .اذ ان السريالية تتجلى في العلاقة التجاورية بين الجمل ، اما داخل الجمال فالانياح الخيالي التصويري وكلها تحقق الاثارة العميقة.

2- البعد الجمالي

نظام الاستجابة الجمالي و الاثارة دوما مركب من الشكلين الظاهري و العميق وان كانت الغالبية لأحدهما لانهما شبه ضدين ، بمعنى آخر ان التركيبية في الاستجابة و الابهار الجمالي لازم ، بحيث ان هناك دوما مقدار من الابهارالتناغمي الظاهري و مقدار من الابهار اللاتناغمي

العميق . و نظام المتعة و الاثارة و الانبهار يتحدد كمحصلة نهائية لمجموع مقداري هذين الشكلين .

ان مقدار الانبهار مع حقيقته الكمية فانه ايضا كيفي ، يعتمد في كمه و كيفه على النقاط الشعورية التي يحفزها ، فلدينا كم من مناطق الشعور المحفزة و كيف و نوعية منها ، مساحة المناطق المحفزة يحقق البعد الكمي ، و توزع و تنوع المناطق يحقق البعد الكيفي ، و كما ان المقدار الكمي يتجسد بكتلة المنطقة و المساحة فان البعد الكيفي يتجسد بشكل اشكال من مستقيم و مستوي و مجسم . وكما ان هناك فرقا في المقادير الكمية فان هناك فرقا في التجسيدات الشكلية من حيث كون الاستجابة مستقيمة ام مستوية ام مجسمة . وكما ان لكل من شكلي الاستجابة الظاهري و العميق عناصر نصية غالبة فان في اشكال الابعاد الجمالية ايضا عناصر مناسبة تحدثها.

القراءة الابداعية وحركة النص.

ان للنص الادبي بابعاده المتقدمة – اضافة الى بعده النصي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة – بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و له ايضا بعد دلالي تجلياتي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف . بينما يكون قاصرا تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي فقط او تتبع عناصر البعد الكتابي الدلالي فقط ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية الجمالية يكون بالقراءة التعبيرية الابداعية ، و التي تتجاوز جميع اشكاليات الشكلين المتقدمين من قراءة النص . هذه القراءة بهذه الابعاد هي ما يحصل لكل قارئ و نتاجها وان كان اجماليا و عميقا و ضبابيا الا انه يحدث دوما وحسب استعداد القارئ ، وما القراءة الاحترافية الا جلاء و بيان لتلك الحالة الموجودة ، فالنقد ليس خلقا للقراءة و انما كشفا عنها .

ما يحدث في عملية القراءة انها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله ، و اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع ، يحقق العمل الابداع في ذلك الموضع او النظام النصي المعين نقطة تعبيرية جمالية تحصل في الفكر و النفس ، يمكن ان تفهم كمقابل كم للعملية الابداعية ، و من هنا و بالنقطة التعبيرية يقدم النقد التعبيري فهما كميا للجمال وهو من تفرداته في هذا الشأن . يقابل تلك النقطة في كل وحدة كتابية بعد خاص بالقراءة هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية وهي خلق خاص بالقارئ للنص يختلف فيه عن غيره . بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ساكنا لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له بعده الحركي هو البعد القراءاتي الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون ، كما ان لاستعداد القارئ و تصوراته تأثير على سرعة تلك الحركة ، وكلما كان النص ذا حركة سريعة بثراءه و ثراء القارئ كان أكثر ابهارا .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في 1- عوالم النص و الكتابة ، و 2- عوالم الفكر و اللغة ، و 3- عوالم الخيال و الابداع ، و 4- عوالم الشعور و المتعة . بينما العوالم الثلاثة تخلق الشكل المجسم للنص ، فان العالم الرابع اي القراءة هو البعد الحركي الذي يكتسبه النص روحا و حركة تخرجه عن السكون . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . وان القصص السريالية في مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) كانت موطنا لتجليات فذة و عالية للمؤلف و القارئ و اللغة و النص ، انها نصوص تبلغ اهدافها و تحقق الاضافة الادبية و الرسالة المرجوة . و النقد التعبيري هو الاداة الصادق و المجال الفسيح الذي يدرك و يرى تلك الانظمة و تلك الابعاد بواقعية و صدق و وضوح.

الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي في سردية (عنز و قِدر و إبريق) لفريد قاسم غانم

الرمزية و الشعرية ، من الملامح الواضحة لكتابات القاص الفلسطيني الفذّ فريد قاسم غانم ، و من المعلوم انّ هذا النهج هو من ملامح السرد الحديث . و لا يخفى عظم الامتاع الذي يحقّقه السرد المتصف بالشاعرية ، و الرمزية ، لكن في بعض من سرديات فريد قاسم نجد الرمزية البسيطة ، و في الحقيقة هذه لغة متفردة لم نعهدها ، و نجد قصّة (عنز و قدر و ابريق) مثّلت نموذجا لهذه الرمزية ، كما انّها بجنب ذلك أبدعت في تحقيق التأريخ النصي ، و الذي نعني به خلق الرمز النصي في قبال الرمز الخارجي الموظّف . و سنلاحظ و بيسر كيف أنّ شخوص قصّة فريد قاسم مع الوقت و تطوّر القصة تتحول الى رموز ، و انّ العنز لم يكن بالأساس عنزا ، او لم يعد كذلك و هكذا الابريق و القِدر ، و غير ذلك . و من الافضل ان نقرأ القصّة اولا ثم نعمد الى تتبع الرمزية البسيطة و التأريخ النصي و خلق الرمز فيها.

)عنزٌ وقِدْرٌ وإبريقٌ(

بقلم: فريد قاسم غانم

اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّاي. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريِّ والرّماديِّ العاديِّ والفضّيِّ الباهت، دلالةً على أنّهُ كان في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فوّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.

في هامشِ الرُّقعةِ المرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.

حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظِلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنّها عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً.

حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالمُ الآن في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجترٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيِّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً.

انتقلَتِ المجموعةُ من الرّملِ إلى الرّمل، سعيًا وراء الظلِّ الهاربِ من أشعّة الشَّمس الحارِقة. استلقى الشابُّ صاحبُ الجينس قبالةَ العباءةِ المحشوَّةِ برجُلِ الصَّحراء، في الموقعِ الجديد، فيما أخذت العنزُ تدورُ وراءَ صاحبتِها.

لم يمضِ وقتٌ طويلٌ، في مكانٍ لا يتحرّكُ فيه الوقتُ، حتى اقترحَت العجوزُ الانتقال مرةً أخرى بحثاً عن الظلِّ الهارب. كانت تتحدَّثُ من وراءِ قناعٍ من حبّاتِ الوَشم. تهيَّأ لصاحبِ البنطال أنَّ لوحةَ الوشمِ هي الأصلُ، ثمَّ رُسِمت عليها فيما بعدُ ملامحُ الوجهِ؛ العينيْن والأنفِ المنحني والفمِ الخالي من الأسنان وشبكةٍ من التّجاعيد التي نمتْ مثلما تنمو خيوطُ العنكبوت من تلقاءِ نفسِها.

حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت.

ألقى الشّابُّ ذو البنطالِ نظرةً دائريةً في الاتّجاهات التي لا تُعدُّ ولا تحصى. اختلطَ عليه الشّمالُ بالجُنوب بالغرب بالشَّرق. رملٌ على امتدادِ النّظر، ما عدا شبحًا من الجبالِ البعيدة في جهةٍ لم يستطعْ تحديدَها. رفعَ رأسَهُ إلى السّماءِ المشتعلة، فاكتشفَ أنّ رفقاءَهُ ينتقلون على امتدادِ النّهار، على امتدادِ صخرةٍ في حجمِ بنايةٍ ضخمة. إذن، لم يكنْ ذلك جبلًا. كيفَ لم ينتبهْ مِن البداية؟!

استلقى الشّابُ ذو بنطالِ الجينس على مقربةٍ من العباءةِ المقرفِصة. أشعلَ سيجارةً وراحَ يراقبُ حركاتِ الدّخانِ على الرّمل.

وكأنّهُ سألَ: إذن هذا هو بيتُكم؟

وكأنَّ الرجلَ أجابَ من داخلِ العباءة: نعيشُ على امتدادِ الصَّخرة. نتنقّلُ من طرفِها الشرقيّ صباحًا، فنصلُ إلى طرفِها الغربيّ ظُهرًا. ونعودُ من الغربِ إلى الشّرق، بين الظُّهرِ والزّوال.

خلالَ النّقلةِ الرابعة، في ظرفِ وقتٍ غيرِ قابلٍ للقياس، بدا لِدَقيقي الملاحظةِ لو تابعوا المشهدَ من بَعيد، أنَّ حركاتِ الشّابِّ وانطلاقاتِ اليدَيْن من داخلِ العباءةِ المتكئةِ على كوعٍ، تدلُّ على

أنّهما يتبادلان الحديث. وقد علِمَ الشّابُّ ذو البنطالِ من الرّجلِ الساكنِ في عباءتِه، أو هكذا هُيّئَ لهُ، أنَّ للعائلةِ بيتًا قربَ المركز السّياحيّ على الشّاطئ. وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.

اقتربَتِ العنزُ من صاحبِ بنطالِ الجينس، فعرضَ عليها الكأسَ المملوءةَ حتى منتصفِها. أخذتْها بأسنانِها، بلا تردُّدٍ. مدَّت لِسانَها من فجوةٍ بين صفّي الأسنان، ولعقتْ الشّايَ الداكنَ والمحَلّى بمهارةٍ وبراعةٍ يعجزُ عنها أبطالُ السّيرك. عرضَ عليها سيجارةً، فيما كانت قهقهتُهُ تتردَّدُ في الأنحاء وترتدُّ بصدىً مُضاعف، فأخذَتْها وقضمَتْها قضمةً واحدة. أخرجَ من حقيبتِهِ دفتراً، نتَفَ منه ورقةً، وعرَضَها على العنز. أخذتها بأسنانِها، منفرجةَ الأسارير، وراحت تلوكُها على مَهَلٍ، بلذّةٍ تساقطَت على صدرِها.

هنا تأكلُ العنزُ كلَّ ما يؤكلُ، وتشربُ كلَّ ما يُشرب. هنا تأخذُ السّلعُ وظائفَ أخرى. كلُّ العالمِ وخطوطُ العرض والطول والمحيطاتُ والحدودُ والتكنولوجيا

في بطنِ عنزٍ نحيفة. لكن، صار عليهم الآن الانتقالُ شرقاً، خلفَ الظلِّ العائدِ إلى بدايتِهِ. تمتمَ الشّابُّ وأعادَ الدّفترَ والقلمَ إلى الحقيبة، فيما اكتسى وجهُ العنزِ التي كانت تراقبُ عن كثبٍ، ببعض الإحباط.

كانت القِدرُ والإبريقُ قد سبقاهما إلى المحطّة القادمة. وعلى الموقدِ الذي أشعلَتْهُ العجوزُ، جلستِ القِدرُ، فيما استلقى الإبريقُ على ظهرِهِ وغابَ في قيلولةٍ.

كان الوقتُ نائمًا، فتمدّدت العباءةُ على الرّمل ونامَ الرّجلُ المحشوُّ فيها. أَسنَدَت العجوزُ ظهرَها إلى الجبلِ الصّغير وأغمضَت، فيما اختبأت العنزُ تحت ملاءتِها. هاجرَ الصّوتُ من الصّحراء، ما عدا هسهسةَ الأخشابِ المشتعلةِ، وضجيجَ البركان الذي بدأ ينفجرُ داخلَ القِدْر.

حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.

حين أفاقَ، مرةً أخرى، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى الشّابُّ ذو البنطالِ المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، عنزًا في مساحةِ المحيطِ، تبتلعُ مدينتَهُ ثمَّ تجترُّها. ورأى عجوزًا تحلبُ العنزَ، وتملأُ الأنهارَ بحليبٍ داكنٍ يشبهُ الحِبرَ الأَسْوَد. ورأى العنزَ تختلي برهةً، خلفَ الجبالِ العالية، وتُدحرِجُ على حدودِ الغيمِ بَعَراتٍ إهليليجيَّةٍ رُسمتْ عليهِ حدودُ الإمبراطوريّات.

ثمَّ أفاقَ للمرّةِ الثالثة، أو ظنَّ أنّهُ أفاق، فرأى العباءةَ المحشوَّةَ برجُلٍ، مقرفِصةً وتأخذُ من القِدْرِ طعامًا بلا ملحٍ. ألقى الشّابُّ ساعةَ يدِه ودملَها تحت الرّمل. ثمَّ أخذَ قطعةً من الطَّعامِ المبهَمِ، تبادلَ النّظراتِ مع الإبريقِ السّاخر، ابتسمَ للعنزِ التي أطلّت بعينٍ واحدةٍ من تحتِ الملاءة، وراح يقهقهُ وينتظرُ عودة الصّدى.

في ساعاتِ المساء، كانوا يستمعون إلى وقعِ أقدامٍ قادمةٍ من بلادٍ قديمة، وإلى نداءاتِ الحيتان في البحرِ البعيد، وتثاؤبات النجومِ التي استيقظت للتوّ.

كان الشّابُّ ينتظرُ رجْعَ الصّدى.

لكنَّ الصّدى، هذه المرّة،

ظلَّ مسافرًا .

لم تكتف سردية فريد قاسم بالرمزية ، بل عمدت الى رمزية مميّزة و ربما متفرّدة تفوق تجارب الشعر لشعراء كثيرين، انّها الرمزية البسيطة.

يحكي لنا فريد قاسم في بداية القصّة (اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّاي. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريِّ والرّماديِّ العاديِّ والفضّيِّ الباهت، دلالةً على أنّهُ كان في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فوّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.

في هامشِ الرُّقعةِ المرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.

حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنّها عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً(.

و من الواضح جدا المميزات السردية و الجماليات الجمة التي انطوى عليها هذا المقطع من جوانب كثيرة ، لكننا هنا سنعمد على التركيز على موضوعنا في الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي .

نجد منذ البداية تموضع الشخوص و بشاعرية تنطِق الجمادات و تشخصنها و تجعل لها افكارا و عواطف و مواقف ، و لو التفتنا الى تلك الاشياء انّها قدر و ابريق و عنز ، اضافة الى عباءة و بنطلون جنس ، ثم الشاب البطل و الرجل الصحراوي و المرأة العجوز ذات الوشم.

بجانب التجربة الممتعة و السرد الأخّاذ ، الذي يشعرك كأنّك تشرب ماء زلالا باردا في صيف حار ، و ليس كأنك تقرأ قصة ، انّها البساطة بأبهى صورها . ثم نجد كيف ان تلك المميزات و التوسعات التي اعطيت لتلك الاشياء البسيطة قد حققت تأريخا نصيا لها ، حيث تتحوّل الشخوص ، او المسميّات عموما مع الوقت في النصّ الى مفاهيم ذات تأريخ و بحسب المركزية في النص يبزر لها تأريخ نصي ، و من خلال تراكم و تنامي النعوت و الاحوال و الظروف يتحقق لذلك الشيء صورة معنوية تكون حاضرة في كل توظيف او ذكر مستقبلي ، و هذا بالضبط ما نعنيه بالتاريخ النصي . و لا ريب انّ طبيعة السرد توفّر مجالا خصبا لتحقيق الرمزية

النصية ، وهذه صفة تتفوّق فيها على الشعر ، مع انّهما يشتركان في التوظيف للرمز الخارجي ، و هذا لا يمنع من تحقيق الرمز النصي في الشعر الا انه اكثر حضورا و يسرا في السرد.

نجد مع تطور النص ان عنزتنا و قدرنا و ابريقنا قد تطورت شخصياتهم ، طبعا القصة تحفل بالبوح و الايحاء ، الا ان هذا امر جمالي اخر ، و من اسلوبنا النقدي هو التركيز الموضوعي ، و الا فان الكلام سيطول و يحتاج الى فصول.

بعد فترة سردية حدثية تطورية تتصاعد الاحداث و المواقف و تتطور الشخصيات حيث:

)حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالمُ الآن في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجترٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيِّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً..... الى ان يقول القاص : (حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت(.

نلاحظ بعد فصل طويل من محورية العنزة التي صار العالم في بطنها ، كيف انّ تلك الاشياء الجمادات ايضا تبرز كشخوص ، كما ان الغرائبية التي بدأت بها الحكاية تعود في هذا المقطع لكن بتقبل اكبر منّا ، و هذا ناتج عن التطويع و التقبّل الذي حصل عندنا من الوصف الاول ، بحيث اننا الآن لا نشعر بالغرابة الكبيرة من ان (الإبريقَ استظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى

تجاوزت بطنَه) لأّننا قد تعلمنا من النص ان هذا الابريق ليس مجرد ابريق بل هو شخص و ذات لها افكارها و تطلعاتها و برغباتها.

و في لمحة قصير تبرز رؤية الشاعر في درجة تبئيرية بيّنة وهو الميل الى البساطة حيث يقول (وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيٍّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.) و لو راجعنا القصة وفق هذه النظرة لوجدنا البساطة رمز و القصة كلها كانت رمزا للميل و التبنّي و الرؤية و فكرة و اعتراض.

و في مقطع جميل يعطي محورية للظّل كذات لها كيانها و ارادتها و رغباتها:

ف(حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.)

و في نهاية او نهايات متعددة مفتوحة نجد الشخوص في امواج من الاحوال و الظروف تتولى ، العنز و الابريق و القدر و الرجل و الشاب ، ثم المكان وصداه الذي يختصر الكون و حقيقته و جوهره ، الذي يبقى مسافرا.

لقد كانت رحلة ممتعة مع لغة ساحرة ، اذ حينما يحضر المجاز ويكون الرمز بسيطا ، لا تعرف حينها هل انّك تقرأ سردا ام شعرا ؟ عالم مفتوح غير مجنّس ، الا انّ هناك شيئا أكيدا ، هو انّك قرأت شيئا ساحرا.

خلق الرمز و التاريخ النصي ، تبتل في محراب القلب   نموذجا

ما يميز الشاعر عن غيره هو امتلاكه رؤية متميز عن الحياة و اشيائها ، ان يستطيع ان يرى ما لا يراه غيره ، ان يعبر عما لا يمكن التعبير عنه ، ان يكون صانعا للفكرة الجميلة بلغة جميلة . ان الشاعر بذلك يكون صانع الكيانات و صانع التواريخ الكتابية ، اذ ان الرؤية الخاصة و التعبير الخاص و التفاعل الخاص يعطي للفظ المعين او للمعنى المعين وجودا مستقلا و متميزا و تشكلا في الوعي خاصا به وفق ما قدمه الكاتب ، و كذا حال جميع التعبيرات او المعاني او الفكر التي يوظفها او يخترعها الفنان او الاديب شاعرا كان ام قاصا امر غير ذلك.

الكتابة الابداعية تعتمد في جزء منها على التوظيف ، لأجل اعطاء الكلمات او التعابير اكبر طاقة تعبيرية ، وهذا احد اسرار الجمال في اللغة الابداعية . لذلك كانت اللغة الرمزية ، وكما انه يعتمد فيها توظيف ما كان له تاريخ و ابعاد معلومة في الخارج فيعطي بتوظيفه كما تعبيريا يطور الطاقة التعبيرية ، فان الكاتب ايضا يعمد الى ان يخلق رموزه الخاصة و يوظفها في كتابته . فيكون لذلك الرمز الموظف تاريخ غير الذي في الخارج وهذا ما نسميه التاريخ الكتابي و لو اقتصر التتبع على النص يكون لدينا تاريخ نصي.

ان عملية خلق الرمز هذه ادب متفرد يحقق درجات عالية من الجمالية و قوة التعبير و عمق الامتاع .و لخلق الرمز و اعطاءه تاريخا كتابيا شكلان ، اما ان يكون بسيطا و ساندا او ان

يكون معقد و محوريا . الرمز الكتابي المحوري هو ما يعمد الكاتب و يتقصد تعبأته بالرؤى و الافكار فيكون مرآة تعبيرية يستحضر بها الكاتب رؤاه و افكاره عند التوظيف ، اما الرمز البسيط الساند فهو نتاج طبيعي لتعبيرية الشاعر ، فيكون لكثير من الالفاظ و المعاني التي يوردها الكاتب و يستعين بها تاريخ و لا يقتصر ذلك على الشخوص بل يشمل المفاهيم حتى اسماء الزمان و المكان . بل حتى الافعال.

نص (تبتل في محراب القلب) للشاعر العراقي المبدع يحيى السماوي كان نموذجا متقدما في عملية خلق الرمز و التاريخ النصي .سواء للرمز المحوري ام المساند.

الرموز النصية المحورية

في النص ثلاثة شخصيات رئيسية لها تاريخ نصي متطور مغاير للخارج تعمد و تقصد الشارع ان يكون لها هذا التاريخ في نصه ، المتكلم و المخاطب و الوسط وهو مجموعة من الاشياء جعل لها الشاعر تاريخا مغايرا لخارج.

1- تاريخ المتكلم في النص

كتب الشاعر بصيغة المتكلم في النص فقال:

مُذنِباً جئتُكِ \ في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ \فأنا المفضوحُ\ خذلتني لغتي\ وأسَمّيني : جريحاً \ وأسَمّيني : المَغيبْ ..\ وأسَمِّيني المُصلّي بين محرابينِ \ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ ..\ فسيرويني الذي في بئر جرحي من صُراخٍ

وبقلبي من لهيبْ

من الواضح ان قاموس الالفاظ المتعلق بهذه الشخصية قاموس كئيب ونادم و احتياجي و توسلي ، وبهذا فان الشاعر قد برع في ان يجعل هذه الشخصية تتجلى حسب رؤيته من الندم و الرجاء انه تجلي بديع للندم و الرجاء .

نحن اوردنا المقاطع حسب التسلسل الزمني للعبارات في النص ، و لو لاحظنا لوجدنا حكائية تطورية عن شخصية المتكلم في النص ، فدلينا في البدء مجيء مع وضوح الغاية و الهدف من المجيء ثم تلعثم و عدم قدرة على المواجهة ، ثم الجهر بالقضية و المراد ، ثم الخاتمة التي يرسمها الشاعر و التي تبين نهاية الحكاية و رايه في رد من ذهب اليه.

2 -تأريخ المخاطب في النص

خاطب الشاعر شخصية بصيغة المؤنث في النص قائلا:

مُذنِباً جئتُكِ أسْتجديكِ صفحا ..\ \ وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ\ وأسميكِ : شروقي ..\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا\ وأسمِّيكِ : التي تختزِلُ الأسماءَ والأشذاءَ ..\ والفوزَ الذي يجعلُ خِسرانيَ ربحا ..\ وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ\ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي\..

وأسَمّيكِ : الصّليبْ\ والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ فابعدي حيثُ تشائينَ..

اركبي الموجةَ والرّيحَ ..\احجبي الأمطارَ والأنهارَ عن بُستان صدري ..

من الوهلة الاولى يبين لنا الشاعر ان من ذهب اليها هي مصدر العطاء و الخير و الكرم وهذا تمجيد و رسم قيمي و اخلاقي ، و مع هذه البداية العالية فان الشاعر لم يتوقف عندها بل ذهب منطلقا في تمجيد اكبر حتى يصل الذروة في قوله (اسميك (التي تختزل الاسماء)) ، ثم لا يكتفي الشاعر بالمعنى الفردي بل ذهب نحو المعنى الجماعي بالتقديس و المعرفة فيصف المخاطب بالمقدس و المعرفة القبلة و اليقين . ثم يعلن ان المخاطب هو المصير المحتوم له (انه الصليب للمسيح) و عناق الشفع و الوتر . و يختمها بالخاتمة التي اشرنا اليها من رأيه في ابتعاد المخاطب و فرض عدم استجابتها له.

ان تاريخ شخصية المتكلم هنا لا يمكن الا القول انه تاريخ صناعي فذ خلاق ، تجاوز الحدود في التصور و الامكان ، حتى تخلل مناطق العمق في الشعور الانساني ، وهو انعكاس الى صدق شفيف باح به الشاعر في صوره التخيلية الرفيعة.

3 -تاريخ الوسطيات

اورد الشاعر مجموعة من الاسماء جعلها وسطا تعبيريا لأجل ايصال افكاره الا انه اعطها معنى قصديا مخالف للخارج ، بمعنى انه لم يأت بها استعارة و مجازا فقط و انما قصد ان يهبها معنى و اسما غير اسمها و معناها الخارجي فقال:

سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا ..\ وأسَمِّي زهرةَ التفّاحِ في خصركِ : صُبحا\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا.

لقد اختزل الشاعر اشارات و دلالات في عبارات ومضية ايحائية ولغة متوهجة اعطت للغة طاقة تعبيرية كبيرة جعلت لتلك الاشياء التي سماها باسماء مغايرة و نعتها بنعوت مختلفة عن واقعها تشكلا متميزا في الذهن ، صانعا بذلك تاريخا لها نصي مغاير للخارج.

الرموز النصية الساندة

من الاشياء التي صار لها تاريخ متميز في النص ، عند الاستعانة بها و تكررها في النص هي فعل التسمية بصيغة (اسمي) و من خلال علاقات التجاور و التوصيل يمكن ملاحظة التقابل بين المسميات و التسميات و التي عكف الشاعر عليها قائلا

وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ \وأسَمّيني : جريحاً \ وأسميكِ : شروقي ..\وأسَمّيني : المَغيبْ \ وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ \ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي ..\وأسَمِّيكِ : الصّليبْ

وهو اسلوب بلاغي موسيقي من حيث المعنى ، فيكون لفعل التسمية تاريخ تكراري بالصور التي يظهر فيها ، و هناك خط تطوري اخر للتسمية هو الفصل بين تسمية المتكلم و تسميات المخاطب و تسميات الوسط و تأخذ معانيها و دلالتها مما ذكرها في تلك الجهات.

من الامور الساندة التي صار لها تاريخ في النص اعضاء الجسد حينما يقول

حامِلاً جثمان أمسي .. \في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ العفوَ وقلبٌ يتشظّى\!

ويساري : تشتكي ثِقْلَ كتابي المُستريبْ.

لقد صار للجثمان و لليد اليمنى و للقلب و لليد اليسرى ، تاريخ مغاير للواقع انها كيانات تعبيرية للرجاء و الاستعطاف ما عادت و سائل للحياة فقط .لقد ابدع الشاعر في صوره و توظيفاته فعلا .

النص الاصلي

تبتُّل في محراب القلب

****

شعر / يحيى السماوي / العراق

****

مُذنِباً جئتُكِ أسْتجديكِ صفحا..

*

حامِلاً جثمان أمسي..

في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ العفوَ وقلبٌ يتشظّى!

ويساري : تشتكي ثِقْلَ كتابي المُستريبْ

*

فضحَ الجَّهْرُ عذاباتي..

وزادَ السِّرُّ والتأويلُ فضْحا

*

فأنا المفضوحُ في الحالينِ : إنْ صَمْتاً وبَوحَا..

*

يتسلّى بحُطامي ندمٌ أشرسُ من نابِ اللهيبْ

*

خذلتني لغتي فالتمِسي ليْ في كتابِ العشقِ نُصْحا..

*

سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا..

*

وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ

*

وأسَمّيني : جريحاً

نزْفُهُ الآهاتُ والدّمعُ الصّبيبْ

*

وأسَمّي زهرةَ التفّاحِ في خصركِ : صُبحا..

*

وأسميكِ : شروقي..

وأسَمّيني : المَغيبْ..

*

وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا

*

لهضابِ الفُلِّ والريحانِ والآسِ البتوليّ الرّطيبْ

*

وأسَمّيني المُصلّي بين محرابينِ

يستنشقُ نعناعاً من الجيدِ

ومن مئذنَتَيْ صدرِكِ طيبْ

*

وأسمّيكِ : التي تختزِلُ الأسماءَ والأشذاءَ..

والفوزَ الذي يجعلُ خِسرانيَ ربحا..

*

ويُحيلُ السّوطَ غُصناً..

و جدارَ الكهفِ نهراً

موجُهُ الشهدُ وشدوُ العندليبْ

*

وأسمّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ

*

وأسَمّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي..

وأسَمّيكِ : الصّليبْ

*

والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ*

الذي يدرأ أحزان المنافي

وعذاباتِ الفتى / الكهلِ / الغريبْ

*

فابعدي حيثُ تشائينَ..

اركبي الموجةَ والرّيحَ..

احجبي الأمطارَ والأنهارَ عن بُستان صدري..

فسيروني الذي في بئر جرحي من صُراخٍ

وبقلبي من لهيبْ

**

*الشفع والوتر : عددان أقسم بهما الله تعالى في سورة الفجر في قوله : (والشفع والوتر) .. والوتر في المصطلح الفقهي هي الصلاة التي تختم بها صلاة الليل وسميت بذلك لأنها تصلى وتراً أي ركعة واحدة أو ثلاثاً أو نحو ذلك .. أما صلاة الشفع فيراد بها الركعتان اللتان تسبقان الوتر .

الرمزية التعبيرية عند هاني النواف

تمهيد

منذ اطلاعنا على التعبيرية الالمانية و اهمها نصوص جورج تركل الذي كنت قد ترجمت له قصيدة (صيف) ، لم نجد هذا المستوى الرمزي و التعبيري الا في نصوص لشعراء من المغرب العربي كنصوص الشاعرة و الروائية التونسية عفاف السمعلي و الشاعر التونسي لطفي العبيدي . و لا بد من القول بان الرمزية التعبيرية اكثر تطورا في المغرب العربي منها في مشرقه ، و لقد تناولنا هذا الامر مع الشاعر و الناقد الدكتور علاء الاديب فعزى السبب الى الاحتكاك الكبير لادباء المغرب العربي بالادب الغربي و هو تام كما يبدو . و لم نجد في كتابات ادباء المشرق العربي رمزية تقترب من تلك الرمزية الا في متفرقات ، لكن لدينا شاعر عراقي فذ يكتب برمزية تعبيرية عالية تقترب من مستويات التعبيرية الالمانية ألا و هو الشاعر هاني النواف . سنبين هنا ملامح و مستويات و عمق تلك التعبيرية كظاهرة متفردة واضافة ادبية.

أهمية التفرد الاسلوبي و واجب النقد تجاهه

ليست المهمة الكبرى للنقد في متابعة تحقق المعايير في نصوص معينة ، و انما النقد المهم هو ما يشير و يدلل على الاضافات المهمة للنصوص . ان الظاهرة الادبية لها مستويات و درجات تجلّ تختلف فيها النصوص ، و لا تكون الاشارة النقدية مقنعة ما لم يصدقها تجل عال للثيمة في العمل الادبي المعين . من هنا يكون للتفرد الاسلوبي باعتباره تجل عال للتجربة اهمية من جهة احداث الاضافة ، يكون لزاما على النقد متابعتها لأجل تكامل الادب و تطوره و الاحتذاء بالتجليات العالية .

الرمزية التعبيرية

التعبيرية مدرسة معروفة في الفن و الادب ، و لقد توجّها و ابدع فيها الالمان ، حتى انها صارت احيانا تنسب اليهم فيقال (التعبيرية الالمانية) . و التعبيرية وان كانت حركة مضادة للتأثيرية و الانطباعية ، الا انها حملت الحقيقة و الاخلاص للأدب و الانسان . و مع ان التعبيرية تُحصر عادة في فترة زمنية معينة ، الا ان المتتبع يجد ان اسلوب التعبيرية بمعاييرها الريادية لا زال مستمرا ،كم ان معظم الكتابات الشعرية العربية و غيرها تشتمل على درجات من الرمزية التعبيرية ، وان اختلفت درجات تجليها .

لقد ابدعت التعبيرية في جعل الانسان هو المحور ، و احترمت الفردية . ان التعبيرية بهذا الفهم يمكن ان تكون منطلقا لفلسفة واسعة عن الحياة تحترم الانسان و حرياته و حقوقه . و فيما يخص الادب فان التعبيرية قد وسعت من قدرة الكتابة و مناهلها ، و لقد بينا في مواضع سابقة ان من التعبيرية ما يكون فيه توسعة في علاقات التجاور اللفظي و الاسنادي (التعبيرية التركيبية) ، اذ ان الرمزية تستوجب مجازات و انزياحات لأجل تأديتها ، مما يؤدي الى خلق علاقات جديدة بين الوحدات الكلامية غير مسبوقة ، و منها ما يكون فيه توسعة مفهومية عميقة تنفذ في جوهر المعنى و اسميناها (التعبيرية المفهومية) و التي تحدث توسعا مفهوميا عميقا في المعنى و الفكرة.

الفنية التعبيرية و جمالياتها وفق ادوات النقد التعبيري

النقد التعبيري بادوات بحثه و تتبعه في جهات الابداع بالاسلوبية التعبيرية يتناول النص منهجيا من ثلاث جهات : 1- فنيته و 2- جماليته و 3- رساليته .

بخصوص الفنية التعبيرية فانها تتجلى في ركنين : الاول الرمزية العالية و الثانية الانفعالية الفردية تجاه الحياة و امورها ، و لا يمكن عد الكتابة محققة للتعبيرية ان لم تشتمل على هذين الشرطين اعني (الرمزية) و (الانفعالية الفردية) . و الجمالية اضافة الى التوظيفات و الانزيحات فانها تحقق توسعة علاقاتية على مستوى التركيب (التعبيرية التركيبية) بفرادة اسلوبية تركيبية و

علاقاتية بين المفردات و على مستوى الفهم (التعبيرية المفهومية) بطرح فهم و تعريف خاص و فردي للاشياء كما اسلفنا . و اما الرسالية فانها تتمثل في مركزية الانسان في التعبيرية و محوريته و تحريره و احترام رؤاه و افكاره و البحث عن الخلاص و العالم الاصدق و الاكثر جوهرية.

تجليات التعبيرية في نصوص هاني النواف

هاني النواف شاعر عراقي يتميز شعره بتجل عال للتعبيرية قل نظيره ، من حيث عمق الفكرة و عمق العلاقة الانزياحية بين الوحدات الكلامية . ان شعر هاني النواف يحقق مستويات عالية من التعبيرية بالفنية المتكاملة من حيث الرمزية و الفردية و الجمالية المتكاملة من حيث التعبيرية التركيبية و المفهومية ، و الرسالية المتكاملة من حيث الانسانية و الكونية في أدبه . وهنا نورد نماذجا لتلك التجليات في قصيدته (حين أستدار النعاة) وهي قصيدة نثر حرة مكتوبة بلغة سردية التعبيرية اي بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و السرد.

1 -الرمزية

الرمزية في هذه القصيدة تكون باشكال مختلفة و واسعة :

يقول الشاعر:

)الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطِّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المجهَدِ، بكوابيسِ الرِّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيم(.....

نجد هنا رمزية متجلية وقوية و بصور اسلوبية مختلفة . فنجد الرمزية الخارجية التوظيفية و التي تكون بتوظيفات الرمزيات العرفية و الخارجية ككلمات (المآذن و الازقة و الشوارع)

الرمزية التكاملية و تكون باعطاء رمزية اضافية لما له رمزية خارجية ككلمات (الرعشة و الوجد و الظلال)

الرمزية النصية الداخلية و تكون باعطاء رمزية خاصة و نصية للاشياء ككلمات (الطين و اليباس و الطحلب).

2 –الانفعالية الفردية

اللغة التعبيرية دوما تحاول نقل الاحساس بالشيء و الانفعال به قبل نقله و محاكاته . انها ترسم الاشياء و تصورها كما نحسّ بها و بما تعني لنا لا بما هي في الخارج . انها تقدم العالم بنظرة خاصة و بفكرة فردية و تضفي على الاشياء معان خاصة ، و تحاول نقل الاحساس بالشيء اكثر من نقل معناه الى المتلقي.

يقول هاني النواف :

)كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداء،.. يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيِّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المهادنِ للصبّارِ، وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المَنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ(...

نجد نقاط انفعال حادة في (كان ابي يقرفص بالتعب الاشيب) ان هذه العبارة تبلغ اقصى مدى ممكن للتعبير و الانفعال ، انها تنجح و بقوة بنقل احساس الشاعر لنا . و مثل ذلك في عبارة (يغتسل بجوع القمح المهادن للصبار) . و يقدم لنا النص التصور الخاص عن الاشياء المغاير للتصورات العامة و الخارجية مع عمق تعبيري واضح (حمامات الفجر السوداء ، الصحو العفوي ، النقاء المنقوع بخطايا النهر).

3 -التعبيرية التركيبية

تتجلى التعبيرية التركيبية بالاضافات العلاقاتية التركيبية واهمها صور الانزياح الفذ و العالي . ويكون ذلك على مستوى التركيب الاسنادي بين المفردات و على مستوى التركيب الجملي بين اجزاء الجملة و على مستوى التركيب الفقراتي بين الجمل و على مستوى التركيب النصي بين فقراته.

نجد تجليات التعبيرية في نص هاني النواف على مستوى التركيب الاسنادي (فَارِغةُ السّقوطِ ، اعصابُ الطَّيْنِ ، نخاعَ العَتمةِ ، صدغَ اللحظةِ ، جُوعِ القَمْحِ) وهكذا كثير. و نجدها في التركيب الجملي (الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ. ، هادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ. ، عُبوسِ دِثَارِ يَقِينِ مُرتَعِشِ اليَباسِ ، الحَبَلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المعتمِ) و هكذا غيرها.

ان النص يعتمد السرد التعبيري ، و من خلال الرمزية التعبيرية ، يتحقق مزج و ثنائية تعبيرية ، تتميز بالعذوبة و العلو ، ظاهرة و جلية . ان اهم ما تقدمه السردية التعبيرية للنص هو اضفاء عذوبة و حلاوة لدى المتلقي ، و عذوبة الرمزية بالسرد التعبيرية واضحة في هذ النص و جميع فقراته شاهدة على ذلك.

اما التركيب النصي ، فمع ما تقدّم من المزاج و الجو العام العذب للسردية في النص ، فاننا يمكن ان نلاحظ التقابل التعبيري بين الفقرات و انها تدور حول فكرة عميقة مركزية ، و كأن النص وهو بشكل قصيدة نثر حرة مقسم الى فقرات متناصة ، كل هذه الفقرات تحاول ان توصل الى المتلقي فكرة مركزية ، هذه الحركة الدورانية و التعابير المتقابلة و المترادفة في فكرتها و التي نسميها (التناص الداخلي) تحقق اسلوب لغة المرايا و (النص الفسيفسائي) و ان لم يكن في تجل عال كما في نصوص شعراء اخرين كالشاعر كريم عبد الله و د انور غني الموسوي .

4 -التعبيرية المفهومية

بينما يكون الابداع في التعبيرية التركيبية على مستوى التركيب و العلاقات البنائية بين الوحدات الكلامية ، فان التعبيرية المفهومية تنفذ عميقا في المعنى و الفهم للاشياء ، فتعطي فهما جديدا لها و خاصا.

نجد في هذا النص الفهم الخاص و الفردي في اشياء منها (رعشة حبلى ، سقوط فارغ ، طين له اعصاب ، يقين مرتعش اليباس ،العتمة التي لها نخاع ، اللحظة التي لها صدغ ، القمح الجائع ، النقاء المنقوع بالخطايا ، الضباب المنبوذ ، صيحات الانوار ، ضوضاء صافية الخاطر) وهكذا غيرها . ان هذه الاسنادات اضافة الى توسيعها لفاهيم تلك الاشياء و النظرة الخاصة و الفردية تجاهها ، فانها ايضا تعمل على تغيير تجنيسي لها بوصف السمعي بصفة بصرية و وصف المكاني بصفة زمانية و وصف الزماني بصفة مكانية ، و الباس الضد صفات ضده ، وهكذا ، و هذا اعمق اشكال التعبيرية كما هو واضح.

5 -التعبيرية الرسالية

من اولى و واضح اشكال الرسالية في التعبيرية هو لغة الاعتراض و الخروج على واقع الاشياء بالاسلوب التعبيرية و الرمزية العميقة وهذه تحقق الرسالية الادبية و الاجتماعية . كما انها تتجلى في طلب الخلاص و نشدان واقع افضل ، اضافة الى ان حقيقة صدور النص التعبيري كمآة و صورة لعمق المؤلف و انفعالاته و عواطفه و آلامه فانه دوما ينطوي على رسالة و خطاب . بمعنى آخر ان الرسالية متأصلة في النص التعبيرية . و النص هنا معبأ بالهم و الحزن و لا يترك أية مناسبة الا و بثّ فيها ما تحمله النفس و تراكم داخلها تجاه واقع محزن بماض تعِب و حاضر مرّ و مستقبل ضبابي . هذه الرسالة تأسر جميع فقرات النص و تتجلى واضحة في قول الشاعر (بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المثِقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك.... يَا صَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...)

النص

)حين استدار النعاة (

هاني النواف

\7\201526

الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارِعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيم.....

كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداءِ،..يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المهادنِ للصبّارِ،وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ ...

يَصرخُ بي : اغلقْ علينا الباب!...قبلَ أن يَبْتَلَّ الصَّيفُ بأَنْقَاضِ الظّنونِ، وحَرائقِ السَّحابِ... يلوِّحُ حَاسِرَ الرَّأسِ، بكلِّ اتجاهات الكبتِ ، وصَوتِ الشَّغفِ المحجوبِ العِتقِ...

فالغرفةُ مازالتْ تلبسُ ثَوبَ الضَّبابِ المنبوذِ، وَرائحةَ أخشابِ الخَوْفِ المتَناثِرِ، تُراوِغُ تَضاريسَ الوُقُوفِ وصَيحاتِ الأنوارِ المراقةِ ، تَجتاحُ عُمْقَ الوجوهِ، بضَوضاءٍ صَافية الخَاطِر، كمِلحِ الموجةِ الشهيّةِ، وابتهاجِ الصَّدى المخمورِ في سَقفِ الرّيح...

بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المثقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك....

يَاصَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...

والحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشّتاءِ المعتمِ ، وما تَبَقَّى من السّؤالِ الكَليلِ، لابتسامِ الدَّليلِ، حينَ استدارَ النُّعاةُ...

مظاهر التوظيفات التعبيرية في (نوافل السبي في قصور الحضارة) لبارقة أبو الشون

التوظيف التعبيري من التقنيات الفذّة في الشعر ، و رغم انّ له صوره في فترات زمنية طويلة من تأريخ الشعر ، الا آنه اصبح يأخذ مساحة واسعة في الشعر المعاصر ، و هو من ملامح التطوّر في الشعر ، كما انّه من عناصر الفنية و الجمالية ، بل و الرسالية ايضا ، و من النادر انّ نجد عنصرا اسلوبيا يحقق اركان الابداع الثلاثة دفعة واحدة ، اقصد الفنية و الجمالية و الرسالية.

التوظيفات المتحققة في الكتابات الشعرية كثيرة ، الا انّ اهمها التوظيفات التعبيرية ، لأجل اعطاء اللغة طاقة تعبيرية اكبر ، و بالقدر الذي يحصل فيه اضافة بالتوظيف للنص فانّه ايضا يحصل اضافة للمعنى الموظف بالنظام التركيبي الجديد . , قصيدة (نوافل السبي في قصور الحضارة \ جبل سنجار) للشاعرة العراقية بارقة أبو الشون ، تشتمل على توظيفات توسّع طاقات اللغة بشكل ظاهر.

العنوان مليء بالتوظيفات بحيث انّ كل مفردة فيه تلقي بظلالها الرمزية على المعنى ، (نوافل \ سبي \ قصور \ الحضارة \ جبل سنجار) كلّ من هذه المفردات لها بعد اجتماعي و انساني

يوسّع التعبير في العنوان ، و لربّما يمكن القول اضافة الى كاشفية العنوان عن مضامين النص و مقاصده ، وهو من نوع الوفاء العنواني ، فانه ايضا يحقق نصا قصيرا و قصيدة قصيرة.

تقول الشاعرة في مطلع القصيدة:

)في محفل الشمس \ تنزل صاعدة الأرواح(

الترميز ظاهر في محفل الشمس ، بان ما يحصل هو في مرأى من عيون الناظرين ، و في (تنزل صاعدة) توظيف للتناغم التضادي المجازي سلس لا يعاني من الاقحام ، ثم تأتي كلمة (الأرواح) وهو جوهر و حقيقة الوجود ، وهنا تعبير عن عمق الألم و المأساة ، و باضافة الصعود نعلم انّ الشاعرة ترسم عالما متعاليا لمن وقع عليه ظلم الزمن ، وهذا من التعبيرية الداخلية البحتة.

)تئن السبايا ... \يترمل الجبل تسقط حضارتكم(...

هنا توظيف للرمز الخارجي(السبايا و الحضارة) بلغة مكثفة ، و تقابل بين ألم الضحية و خسارة الجاني في (تئن و تترمل) الضحية و بين (يسقط) وجود الجاني)، و هذه صورة عالية و هي من اشكال الانتصار ،و هذه سنة المظلوم و الظالم التاريخية ، يذكرنا بشهادة المظلومين ، حيث يكون الموت و الشهادة طريق خلود الشهيد المظلوم و رمزيته ، و طريق الذم التاريخي للظالم و ذهابه الى مزبلة التاريخ ، و الخطاب للمجموع اي العالم ينبئ عن فكرة تعبيرية بتحميل العالم الأعمى المسؤولية في هذه المأساة و الظلم ، و هو من مظاهر التعبيرية البحتة ايضا .

ويأتي بيان تفصيلي تعبيري تصويري يشتمل على ابداعات فنية في فصل طويل:

)المدن اللقيطة مهجورة ....\ الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام \ حرائق تُطلِّقَ الفاجعة \في أحضان الموت.. \تبتهل الملوك \يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..\ باطلة أوراق البنادق..\ السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ(...

انّ هذه اللغة التي تنطلق الصور فيها من قصد و بؤرة تعبيرية واحدة يمكن ان نسميها (لغة المرايا) ، حيث يتم عرض الفكرة في أكثر من صورة لأجل تأكيد الحالة التعبيرية و الشعورية ، كما انه من الميل نحو التجريد برؤية العنصر العميق للاشياء و المعارف ، و محاكاته بصور تعبيرية متعددة ، فتتحقق الوحدة في التعدد ، وهو من التناغم الداخلي التضادي المميز لقصيدة النثر .

بعدها تقول الشاعرة:

)باطلة \ الدروب \ أسئلة الجنود ...\ غائمة ترتل صلاة الحفاة(...

هنا توظيف لمفهوم ديني وهو البطلان ، وبخلاف الاستعمالات الشاعرية لتائهة او ضائعة ونحوهما في هكذا تركيب ، فان الشاعرة اختارت هذه المفردة لصلتها بالتبريرات الكاذبة للمأساة بأسم الدين ، و كذا مفردة (صلاة) ، و سط جو من دروب الحرب و تساؤلاتها الكبيرة . محدثة صدمة تعبيرية واضحة

بعد عرض الاعتراض الشعرية و الواقع المأساوي المرفوض تشرع الشاعرة بعرض فكرة الخلاص ، و تقدم الشهادة كطريق اول للخلاص في هذا الواقع الخطير الذي يمسّ وجود الانسان و حياته القريبة حيث تقول:

)الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ ....\ اخلع \ قلبك انه الوادي المقدس \في كربلاء..\ كل الطرقات الى العراق تسبى(...

و تستحضر الشاعرة هنا السبي الكربلائي للأسرة النبوية المقدسة ، و تقرّر عميقا ان هذا التأريخ قد اجتاح وجود العراق منذ ذلك الحين ، و هنا نجاح للشاعرة في خلق الجو المقدّس العام للنص وسط جو المأساة ، و الحميمية وسط الجفاء ، بسلاسة و دون قفز، وهذه المقابلة بقدر ما تعكس مظلومة و براءة المسبيّ الحاضر كما الماضي ، فانّها ايضا تعكس وحشية و همجية من قام بالسبي الحاضر كما الماضي ، كما انها تعطي قدسية للشهادة الحاضرة كما في الشهادة الكربلائية ، و انك لتجد نجاحا للشاعر في اختراق حاجز الزمن ، و عوالم الدلالة بتراكيبها المتميزة.

و تنهي الشاعرة قصيدتها في توسعة عالم المأساة بتوسعة معاني المظلومين في مفهوم النساء بخلق تاريخ نصي لها ، و مفهوم الظلم ليشمل القهر و المشانق ، ثم تورد في الخاتمة تساؤلات عميقة عن تبريرات الحروب و الظلم الذي اتشح به وجه هذا الوطن ، و تلمح بايحاءات خفية الى اسباب تلك المآسي و الحروب و انها عملية بيع و شراء على حساب الدماء و الاعراض :

) النساء وجه الحضارة \ و قداس العويل..\ مازال عندهم قلق المخاض \مازالت \جباه المشانقِ تحصد الرؤوس بكفوفهم ... \ آما آن للحضارة ان تستفيق ...\ من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟(

ان استعمال مفردة الحضارة و بما لها من بعد اشراقي و ازدهاري في فكر الانسانية ، استعمالها في وضع انحطاطي وهو الغفلة و النوم ، و مطالبتها بالافاقة تحدث صدمة فكرية ،و تضادا تناغماي ، وهو من التقنيات الفنية للشعر النثري.

النص

نوافل السبي في قصور الحضارة

جبل سنجار

بارقة أبو الشون

في محفل الشمس

تنزل صاعدة الأرواح..

تئن السبايا...

يترمل الجبل تسقط حضارتكم...

المدن اللقيطة مهجورة....

الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام

حرائق تُطلِّقَ الفاجعة

في أحضان الموت ..

تبتهل الملوك

يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..

باطلة أوراق البنادق..

السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ...

سيدتي

عباءة الحزن

والدفاتر لازالت تخبيء السبي...

باطلة

الدروب

أسئلة الجنود...

غائمة ترتل صلاة الحفاة...

الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ....

اخلع

قلبك انه الوادي المقدس

في كربلاء..

كل الطرقات الى العراق تسبى...

النساء وجه الحضارة

و قداس العويل..

مازال عندهم قلق المخاض

مازالت

جباه المشانقِ تحصد الرؤوس بكفوفهم...

آما آن للحضارة ان تستفيق...

من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟

آذار 3\2015 بارقة ابو الشون

التوظيف الفني في الشعر السوري المعاصر

)بينما راح الغروب \يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء (

رشا السيد احمد

التوظيف اللفظي و المعنوي مهارة عالية تعطي للصورة الفنية ابعادا جديدة ، بل يمكن القول ان التوظيف الفني في اللغة يحقّق البعد الثالث للصورة الفنية ، فيمتدّ بروحها و شكلها الى عوالم اخرى تبحر فيها النفس ويضاء فيها الفكر و يتّسع معها الفهم.

التوظيف الفني سواء اللفظي او المعنوي ليس جديدا بل هو قديم قدم الشعر و اللغة الفنية ، و يمكن عدّ ما موجود الآن امتداد طبيعي للبلاغة العربية و علمي البديع و البيان ، الا انّ للتوظيف

الفني في لغة الشعر الحديث مظاهر فذّة و متقدّمة ، يكون من المهم متابعتها و رصدها و تبييّن ملامحهما الظاهرة . و انّ الثراء الطبيعي و الانساني و الفكري للأدب السوري المعاصر يقدّم لنا نموذجا رائعا في التوظيف الفني مع تنوع منقطع النظير يعكس ذلك الثراء المعهود . وهنا في هذه المقال سنعمد الى مظاهر التوظيف الفني في الشعر السوري المعاصر في نماذج ظاهرة و جليّة تتجلى فيها التوظيفات الفنية التي تهب الصور بعدا ثالثا و تنقل الفهم و التصور الى عوالم من المعنى و فضاءات رحبة من الدلالة و البوح .

اولا : توظيف صوت الطبيعة

صوت الطبيعة و اشياؤها العذبة و الجلية تحضر بقوة في الشعر السوري الملون بالونها الزاهية يقول محمد الدمشقي:

)رماد آهاتنا \ ذكريات الريح \ نغمات الأرق \ ليتنا كنا .. غبارا \ يحمل البشرى إلى زهرة \ يرددنا الندى \ يبعثرنا الضياء\ يشربنا السحاب \نسمة نسمة \ ليتنا ما اشترينا بالعبير دخاناً\ و بصفاء لهفتنا ضباب لقاء(

ليس غريبا ان يكون كل سطر من كلمتين او ثلاث ، احدها مفردة من مفردات الطبيعة ، و ليس غريبا ان تكون لها معان غير معانيها ، و ليس غريبا ان تكون هذه اللوحة الرقيقة تأوّه و حسرة على فقدان روعة الحياة و حلول الدخان و الضباب.

و في لوحة فنية فذة و مجازات عالية ببوح رقيق تقول رشا السيد احمد:

)على صدر البحر \ المزحوم ببوح أمواجه \ هذب الليل بتأمله الكون \ نبضي المتسارع \ بأجنحة الحلم \ خلف ريش الفضاء البعيد(

فنجد هنا التوظيف الانسيابي اللطيف لمفردات الطبيعة ، تتجلى بدفق و بوح شفيف ، المحلق في فضاءات و عوالم من المعاني لما تحمله تلك المفردات من دلالات و وقع و تأريخ في نفس

الانسان ، انّ هذا الارتباط العميق بين النفس و العوالم الشاسعة لأشياء الطبيعة و دلالاتها الرحبة و المطلقة يحقّق و كما نرى دلالات اكثر قوة و اكثر توصيلا من باقي التوظيفات المتعلقة بالمدنية و ما لها من انقباض و تكتل . يمكننا الان و بسهولة تبيّن سرّ الميل الى توظيف مفردات الطبيعة في الشعر السوري ، وذلك لأنّه و ببساطة يحاكي الروح المطلقة و الرحبة و الرقيقة و التي لا يمكن ان توفرها مفردات المدنية و معانيها الضيقة و المغلقة . و يتجلى هذا البعد بل يتجسد بشكل صريح في مقطوعة بوح و محاكاة رفيعة لرشا السيد احمد حينما تقول:

)قطفت من حدائق الأصيل ألف أغنية \ لكِ وما أغناك أيتها الروح عن البحث \ ترسمين لي

\في الأفق فراشة مرصعة \ بالرؤى الفريدة \تناوش أغنية الكون بهدبها(

انّ هذه المقطوعة الجميلة بتكثيفها العالي و بوحها الشفيف تختصر كثيرا من المعاني و الملامح و المظاهر الفنية للغة و صاحبتها و روحها الكونية الرقيقة.

و صوت الطبيعة يحضر ايضا في توظيف عال للبوح بالالم و الحزن ففي لوحة رائعة لرشا السيد احمد تقول فيها مخاطبة دمشق:

)كيف تترك حمائمك أعشاشها \ مذعورة من فتك شواهين \ استساغت كأس \ الدم نبيذا تعتق به صباحات الغدر ؟!\ لا فرق دمك دمي . \ دم الياسمين(

ان المفردات المستقاة من الطبيعة و مما هو متأصل في الشام من ياسيمن و حمائم ، ادّت هنا وظيفتها العالية التعبيرية في توصيل عال المستوى و فذ.

و في توظيفات توصيلية بوحية لاشياء الطبيعة و مفرداتها تقول فيروز مخول:

)عيونك \ تمزق قميص الليل لترسم \ خارطتي الى بلاد الندى \ابتسامتك\

ترش عبقا \على خد البنفسج(

اضافة الى المجازات العالية فانّ المفردات هنا ادّت وظيفتها العالية . و في لوحة فذة يقول ماهر قطريب:

)هو والشام توءمان \هكذا أخبر العصافير يوماً \ وذات ألمٍ أخبرني\ الشام تشبه نبضه

(تصارع الأورام (\ وعيون الغرباء\ .. وغداً ستنهض كزهرةٍ \وسينهض كبرعمٍ \ بربيع قادم .. أراده لها \ وأرادته له \ هكذا أخبرني \وأخبر الطير والسحاب(..

من الواضح القدرة التعبيرية للالفاظ المستقاة من الطبيعة الموظفة هنا ، و بشكل احترافي عال ادت وظيفتها بجدارة.

و في لوحة تعبيرية بتوظيف عال لاشياء الطبيعة يقول احمد امين زمام

)فجر هجره عطر البنفسج \ دامية أمطار السماء \ لا صهيل... \لا وقع حوافر...\ هي طعنة..

هي غصة (..

ثانيا : توظيف صوت الطفولة

في توظيف لاشياء الطفولة و البراءة تحضر الطائرة الورقية عند محمد الدمشقي اذ يقول:

)لمَ نلتقي ؟ \ و هل تحرق الشمس ظلي \ لو ناجيتك نبضا \ و القيد يرسمني \ طائرة ورق

خيطها سراب \يمسك بي ضياع \يشدني نحو التراب(

انّ تكامل الصورة في هذا المقطع البوح ما كان يبلغ تلك الدرجة من العمق و البوح لولا التوظيف العالي للطائرة الورقية ودلالتها الواسعة و ما رافقها من شرح بخيط السراب و الضياع.

و في لوحة تعبيرية بوحية توظّف لفظة الطفولة تقول رشا السيد احمد:

)بعد تراتيل غياب \ أشتاقت طفلة اللؤلؤ \أن تشرب صوت الشروق الأول(

من الواضح الحجم الدلالي الذي حققت لفظة طفلة اللؤلؤ و الذي يحمل دلالاته الخاصة المختصرة لمساحة واسعة من التعبير . و في توظيف فذ لمفردات الطفولة بلغة تعبيرية بالغة تقول رشا السيد احمد:

)دون أن أرغب بعودة \ منذ تاهت تلك الطفلة حباً \ في غابات اللون القاتل بسحر \

وعدت إلى قطتي الصغيرة \ التي انتظرتني فوق السطور \ لتدفىء أحلامها في صدري \

وحدها الضفائر الذهبية لتلك الطفلة \ كانت ترمي بسمة \للحلم وتنهيدة قاتلة في الوتين \ بينما راح الغروب \يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء(

من البين الطاقات الدلالية لتلك المفردات التي ادت وظيفتها في هذا النص بقدرة كبيرة.

ثالثا : توظيف صوت العاطفة

ليس خفيا الرقة العالية التي يتميز بها الادب الشامي بلد الياسمين ، و التي تعكس جمال طبيعة و رقة تلك الاجواء ، و لذلك نجد الادب السوري يتربع قمة الادب الرقيق و العاطفة السيّالة الواسعة التي تتسع الكون في لوحة وجدانية عذبة يقول محمد الدمشقي:

)أين يكتبنا اللقاء ؟\ نظراتك المكان \و قلبي صفحة محترقة(

و في مقطع اخر يلهج بالامل و التطلع للحياة الاجمل تحضر التعابير العاطفية في لوحة بوح راقية يقول فيها محمد الدمشقي:

)لو كمَّموا فمَ النَّشيدْ \ سيفرِضُ صوتُ العاشقين كلمتَهُ .. \ سيستعيدُ صداه \و يضخُّ في عروقِ الموتِ لحنَ حياة(

لا ريب ان التوظيف العالي لمفردات عاطفية كالنشيد و العاشقين ادت دورها بشكل تام في تحقيق مظهر عميق و متوهج للصورة كرمز للرغبة بالحياة و الانتصار على الموت .

و في لوحة تغني بالمدينة الحبيبة مع نداء رفيع تقول رشا السيد احمد في دمشق:

)نور في عينيها للعلا يندهني \كلما لاحت لي بيدها \نبتت لي ألف يد بحبها تلوح \و ألف فرح \من عينيها ينبثق غمائم حب تظللني(

نلاحظ كيف وظّفت كلمة الحب لتؤدي دورها التعبيري الكامل المختصر لكثير من الشروحات ، و اختصرت مديات واسعة من المعاني و الدلالات .و في لوحة تعبيرية توظف فيها مفردات العاطفة و العشق بشكل عال تقول رشا السيد احمد:

)دمشق \ نيران عشق زهت بأماني عاشقيها مع كل \رقصة صباح ومع كل سمر(

نلاحظ كيف قد ادت تلك الكلمات وظيفتها بكفاءة عالية و توصيلية فذة ، مختصرة مساحة تعبيرية واسعة باحجام دلالية كبيرة.

رابعا : توظيف الصوت الديني

للمناجاة و التعلق بالمعاني العالية انعكاسة رفيعة في الادب السوري فنجد المفردات السماوية و العالية تتجسد في اشعار السوريين فبتعابير دينية و سماوية تتجلى لوحة بوح عالية و صادحة لرشا السيد احمد تقول فيها:

)الله يا دمشق \ صاغتك يد الإله في العلا آية \فكيف حدث أنك في سدرة المنتهى ما بقيت

سيدة البنفسج والمرايا الخضر ؟(

ان فن التوظيف من الفنون الباذخة ، و التي تحقق تكثيفا رشيقا للغة ، و تختصر تراكيب تعبيرية ذات دلالات واسعة ، فيتحقق ربح تعبيري هو احد غايات الكلام ، حيث ان الاختزال و العبارات الجزلة كانت و ما زلات غاية تخاطبية انسانية رفيعة . و في لوحة مفعمة بالمفردات الدينية و الصوفية ترسم رسا السيد احمد عالما رفيعا اذ تقول:

)أنا بكَ فراديسً حالمة \ وقناديل سماويةً تزهو عاشقة \ يغيبُ ضياؤها حين يرهِقُها الغِياب\
أنا بِكَ كلُّ تسابيحِ الزَّنابق \كلُّ استغفاراتِ الصَّباح \كلُّ تهجُّدٍ للشَّوقِ المعتقِ في راحتيكَ(

كان جميلا جدا هذا التوظيف لتلك المصطلحات و مفردات الشعائر الدينية و لقد ادّت وظيفتها الفنية ببراعة فائقة.

و في توظيف نادر لمفردات الطقوس تقول فيروز مخول:

)تعال نقتسم \ سحابات الاشتياق \ نحتل سماء الوله \نمارس طقوس العناق \ نشعل مبخرة القبل(

خامسا : توظيف صوت الفكر

العمق الفكري بما له من مساحة معنوية ، يجعل لتوظفيه و الاشارة الى مناطقه المعنوية سحرا دلاليا و جمالية متفردة ، حيث انه بتلك التوظيفات يحقق سرع كلامية كبيرة لا تقل عن المجازات العالية ، مع الحفاظ على التوصيلية . في لوحة تعكس عمق الفكر و سعة البحث و السؤال تقول رشا السيد احمد:

)هاوديِني \ مرة لنعبر خلف الحجب معاً \ هاوديِني مرة \لنكون نشوة الكون في المرايا معاً

وأجعليِني \أطوق الكون ذات يوم لوحة سُكنى(

انه نفوذ الى عمق الحقيقة المتجاوز للحجب و المتسع للكون ، انه طلب اللانهاية المنبثق من فكر عميق و فلسفة بيّنة . و في لوحة اخرى اكثر اتساعا و عمقا تقول رشا السيد احمد:

)ايتها الروح العميقة الحلم \ عودي هنا من أطراف الأبدية .. حلمك وراء الوجود ...\ لاتحاولي رتق شيء ستتسع المنافي أكثر وأكثر(..

ان كل كلمة في هذا المقطع قد جيء بها في مكانها ، و قد وظّفت بالشكل الذي لا يمكن لغيرها ان تؤدي ما ادّته ، و من الجليّ كيف ان هذه المفردات العميقة و الفلسفية قد وظّفت لتؤدي دلالاتها الفنية ، فكان صورة بابعاد متعددة تتجاوز الزمان و المكان.

و في لغة كونية عميقة تقول رشا السيد أحمد:

)لا عجب أن تكون أنت الطوفان الأول \ وأكون أنا الجودي \فكلينا شعلة الكون(

انه الاتجاه الفائق السرعة نحو العمق الكوني نحو الحقيقة ، بعيدا عن كل مالا يمت للحقيقة بصلة نحو النور ، انها روح لا ترضى الا بالعوالي و الاعماق.

الابحاث الابداعية في رواية (حنين)

للاديبة التونسية عفاف السمعلي

تمهيد

اولا : الشاعرة الروائية

كلنا صار يعلم ان الرواية , وهي الفن الجميل الانيق فعلا , ازاح الشعر عن الصدارة كديوان للعرب ، طبعا مع احتفاظ الشعر بسحره السرمدي و فوقيته الخالدة . و كلنا يعلم ان الكاتب حينما يعمد للكتابة فانه يريد ان يقول شيئا ، و السؤال ما الفرق بين الشعر و السرد من هذه الجهة ؟ اي من جهة ان الكتابة وسيلة لقول شيء ، ربما يكون الجواب الواضح ان في الشعر يذوب الكاتب في الكتابة لتسلط الكتابة الشعرية على زمن الكاتبة ، اما في السرد فان الكتابة تذوب في الكاتب لتسلطه على زمنها . بمعنى اخر ان ما يحصل في الشعر هو توظيف الكتابة للكاتب ، بينما ما يحصل في السرد هو توظيف الكاتب للكتابة .لذلك لا يكون من السهل على من يكتب شعرا ان يكتب سردا ، لان الفرق بينهما ليس فقط من حيث الفنية و انما من حيث الوجود و عملية التكون .لذلك يمكن القول ان الشعر اقرب الى الرسم منه الى السرد ، و ان السرد اقرب الى الدراما منه الى الشعر .

اول ما يواجهنا من امور ادهاشية في رواية (حنين) هو ان الراوية (مؤنث راو حسب قاموس المعاني 2014) هي شاعرة ، اذن لا بد ان نتبين معنى ذلك .و لقد عمدنا الى لفظ الراوية لانها تدل على القيام بالفعل و الانتاج و هذا ما نحتاج الاشارة اليها هنا في بحث فعل الكتابة و الرواية ، اما لفظة الروائية فتدل على الملكة و الاختصاص . ان الفرق الذي اشرنا اليه بين الشعر و السرد من حيث عملية الانجاز و التكوين و الذي يجعل الاعمال الفنية الانسانية في مجالين ، مجال ما يتسلط على الزمن و المؤلف اثناء عملية الانتاج كالشعر و الرسم و مجال ما يتسلط عليه الزمن و المؤلف كالسرد و الدراما ، هذا الفرق يولد منظومة من الفوارق التاليفية و التناولية فضلا عن الفوارق التلقياتية ، يجعل من تحقيق انجاز ابداعي روائي متميز مع ابداع شعري متميز تجلي شخصية كاتبة و تجربة كتابية استثنائية ، و لقد اشار الاستاذ علاء الاديب الى هذا الامر اجمالا في دراسته للرواية (علاء الاديب 2014)

ثانيا : العقد التخاطبي و عملية القراءة

من الواضح ان بين المتكلم و المتلقي ، و بين المؤلف و القارئ عقدا تخطابيا ، يعتبر فيه شروط لا يصح لاي من الطرفين الخروج عليها الا بتواضع نوعي ، وهذا كله يرجع لحقيقة التخاطبية في هكذا امور . و في الحقيقة لا بد لنا ان نشكر النقد الادبي على انجازه الكبير في انه حرر المؤلف من صرامة متطلبات مباشرية التوصيل و اعطاة حرية مقبولة في اختيار وسائلة التعبيرية و شكلها المناسب اعترافا منه بفوقية عملية الابداع ، و طالب المتلقي بالارتقاء الى مستوى النص ، و هذا تطور كبير في التخطابية البشرية ، و تغير دستوري في العقد التخاطبي ، ثم جاء النقد بانجاز اخر كبير جدا حيث انه ابرز اهمية عملية التلقي في تكامل العمل الفني ، و في الحقيقة كلنا يعرف ان هذا ليس مجرد ادعاء ، فيمكن للمتتبع ان يتلمس اثر القراءة في اشد النصوص ظهورا و اوضحها دلالة ، من هنا يمكن القول ان للقراءة تبئيرا ايضا ، و ان فضاءات المعاني و الدلالة و المعارف و الجماليات كلها تتاثر بزاوية الرؤية و طريقة و منهج

القراءة و ربما اوضح دليل على ذلك اختلاف القراءات باختلاف المعارف الثقافية عند المتلقين .

ما يهمنا في الموضوع ان فضاء الابداع قد اتسع و صارت هناك حرية اكبر في عملية التخاطب ، من حيث التوصيل و الفهم .و ما يهمنا ايضا كقراء اننا لم نعد مطالبين بالبحث الحثيث عن مراد الكاتب و مقصوداته ، بل ان القراءة عملية فكرية انجازية امتاعية ، غايتها التعامل مع النص او العمل الفني كظاهرة على القارئ ان يتعامل معها بما لديه من قدرات و كمناسبة لتطوير ذات القارئ و توسيع رؤاه و فهمه للحياة ، ان هكذا فهم يرفع عن القارئ مطالبته بالفهم وادراك مراد الكاتب و ما اراد ايصاله على الواقع ، فتجلت ظاهرة تعدد القراءات من القارئ الواحد ، طبعا هذا يجري وفق السلوك النوعي و الاقناع ، و ليس مجرد اسقاطات فردية و تخيلات ، لان هذه الامور تؤدي الى الوهم المعرفي و الذوقي ، بمعنى ان التبيئر القراءاتي لا يتخلى و لا يتعارض مع حقيقة ان القراءة عمل نوعي بمعايير نوعية ، و مهما كانت القراءة و رؤية القراءة فردية فان لا يجوز ان تكون مجرد تخيلات و ادعاءات ، بل لا بد من عملية علمية عقلائية تخضع لمعايير نوعية تواضعية لاجل تحصيل الاطمئنان بان ما استفيد من معارف فكرية و جمالية لها وجودها الواقعي .

ثالثا : الابداع الروائي

بينما يكون البوح في الشعر وليد اللغة الطاغية المتمردة و الصورة الحاضرة ، فان البوح في السرد يكون وليد اللغة الطيعة و الصورة المصوغة ، بمعنى تميز السرد بعملية توظيف و صياغة للغة ، وهذه العملية يقابلها في الشعر عالم التصوير العالي كما هو معلوم ، لذلك عادة ما ينسب الوعي البشري الشعر الى عالم فوقي مغاير للروح البشرية ، و اما من حيث التناول فان الابداعية السردية تختلف في جوانب عدة عما عمليه في الشعر . وربما يكون من غير المنطقي ادعاء وجود عمل روائي لا يحتوي الا على السردية الموضوعية ، و لا يلتزم الا بالنثر السردي

، ان هكذا كلام لا واقع له ، فنجد ان مواطن للسرد الذاتي ، و النثر الشعري ، و الشعرية النثرية ، بل و تضمين الرواية شعرا صريحا كلها امور واضحة في الاعمال الروائية ، طبعا وجود هذه الاشكال يحقق تموجا كتابيا لذلك لا بد للكاتب ان يكون على قدرة عالية في ان يجعل لتجاور هذه الاشكال في الزمان و المكان انسيابية اقناعية ، و هذا ما سنبحثه في التفصيل في مبحثي الاتقان و الجمالية السردية ، لان رواية حنين مفعمة بالنثر الشعري و تتضمن سردا ذاتيا و شعرا صريحا .

في خضم ازمة المصطلح النقدي و الرؤية ، يكون من المهم في النقد ان يكون الحديث عن الموجود في العمل الفني و ليس عن شيء متخيل ، و يكون الامر اروع لو كنت مطمئنا ان الذي تراه هو الحقيقة التي يراها او سيراها غيرك ، و ليس من وسيلة متاحة لبلوغ هكذا غاية الا بالنقد الاستقرائي ، و حسب فهمنا الاستقرائي لعملية الابداع و عناصره و تناسبه مع مقدار ما يحققه العمل في جهات الفنية و الجمالية و الرسالية ، فان قراءتنا لروية (حنين) و فهمنا لعناصر الابداع المتجلي سيكون في هذه الجهات الثلاث الثابتة ، حسب متطلبات و عناصر الفنية السردية و الجمالية السردية و الرسالية في هذا العمل   .

الجزء الاول : الابحاث الفنية.

الجزء الثانية : الابحاث الجمالية.

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية.

الجزء الاول : الابحاث الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الشروط الفنية و الاتقان في نظام اصالة العمل ، او الى الابتكار و الاقناع في نظام التجديد.

العنصر الاول : الشروط الروائية

الرواية بحسب تعريفها الشائع ،(ويكيبيديا 2014) اضافة الى بداهة اعتبار السرد و التشخيص ، و الحجم ، يشترط فيها تنوع الاحداث و تسلسلها و الوصف و الحوار و الصراع . اذن لدينا ستة شروط تبحث في رواية حنين ، طبعا بحث الشرط ليس فقط في توفره و انما في تكامله .، حيث ان تكامله يعني تكامل الفنية ، و ادراك عميق بالانجاز و مجال العمل ، و ان تكامل عوامل الفنية لدى المؤلف هو المنطلق الحقيقي نحو الابتكار و الشخصية الكتابية المتفردة.

1- السرد

قصد الحكاية في رواية حنين ظاهر ، و هو الجو العام لها و ينحو الى سردية موضوعية كما في فصل طيف الياسمين (وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .شموعا من الأمل تتهاوى نظراتها المفعمة حنانا على روح كل طفل في فصلها. يا الله ما أجمل الورود ،حين يتسابق التلاميذ وينثرونها على مكتبك.) و في الرواية سرد ذاتي كما في التمهيد و فصل ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟ أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) و ايضا ادراجات شعرية ، فرغم ان المجازية طاغية في لغة الرواية و السبب معروف طبعا ، فان الراوية تصرح بشعر قصدي مجنس مدرج في الرواية في فصل بغداد و العراقي

الاسمر (عراقيٌّ أنا أسمرْ)ومنذ ولادة التأريخِ ..لم أُقهَرْ..ولم أُكسرْ دمائي بحرُ أطيابٍ.. وأنفاسي شذا عنبرْ..) . لا بد من القول ان الشعرية مستشرية و طاغية في الرواية ، الا انها لم تفقد السرد ملامحه الظاهرة ، فما لدنا نص نثر شعري في كثير من اجزاءه ، ، فتكون هذه الرواية نموذجا للنثر الشعري ، و الى ذلك كان قد اشار الاستاذ علاء الاديب (علاء الادبب 2014 (

2- التشخيص

اضافة الى البطلة (شمس) و البطل الاخر (قمر) فهناك اشخاص اخرون و ايضا هناك الاماكن و الازمان ، كما ان التطور في الشخصيات كان ملحوظا حتى في المكانيات و الزمانيات ، و ارجع هذا الى شاعرية الراوية التي تستطيع تجاوز سلطة الزمان و المكان و تتعامل مع جميع الاشياء كاشياء حية متطورة و لا اقل دليل ان اسمي بطليها شمس و قمر ، و مثال على تطور المسمى المكاني ، مسمى (بغداد) فانا نجدها تتطور في الرواية ، فنجدها عنوانا : بغداد والعراقيّ الأسمر ، و طبعا العنوان يعني الانتزاعية و الدلالات العريضة لكن هذا لا يعطيها المجانية ان فهمنا انها حكاية استباقية . في فصل بغداد في وسطه عبارة (فجأة خرج من غرفته شغّل سيارته وانطلق لا يعرف إلى أين... يخيط شوارع بغداد) الحيرة في بغداد و الموازاة ، بينما في فصل بغداد في نهايته نجد (رمّم صوره وأشعل أفق بغداد قناديلا) ننتقل الى التفاعل و التناغم و اللحمة ، و في فصل (و أمطرت السماء ورودا) نجد (نسائم الفجر تداعب طرقات بغداد) بغداد هي التي تبتهج و تشترك وهذا تطور . واما في نهايته (و.. دمروا بغداد وبابل وأشور وسومر..) فانها حكاية استرجاعية لا تتداخل مع التطور الحاصل للشخصية المكانية كما هو حال العنوان الذي كان في علو تطوره حكاية استباقية .

ان التطور الحضوري لشخصية بغداد امر لا يمكن تجاوزه ، و من المؤكد من الجهة الروائية ان ذلك كان انعكاسا و تزامنا للتطور الحاصل للشخصية البغدادية قمر ، فيمكن القول ان التوظيف الحاصل للمكان لبيان حالة البطل المرتبط بذلك المكان لم يكن على حساب المكان بل كان

في حالة تكامل معه وهو من توظيف التاريخ الروائي المصنوع في الرواية ، و في الحقيقة هذا شيء مثير للاعجاب و ابداعي متقدم .

3- الحجم

عدد كلمات الرواية مع التمهيد (11،209) و من دونه (10،534) ، فهي تكون من حجم الرواية القصيرة ، لكن الحجم ليس فقط العامل الحاسم بل لا بد من توفر شروط اخرى في الرواية لتكون رواية قصيرة (novelette) فهي شكل روائي و ليس مجرد حجم من هذه الشروط حسب الويكيبيديا (ويكيبيديا 2014) :

1- هي الرواية التي يترواح عدد كلماتها ما بين 10.000 كلمة و20.000 كلمة، فهو حجم متوسط لا يمكن النظر إليه على أنه حجم لقصة قصيرة ، ولا يمكن النظر إليه على أنه حجم لرواية طويلة ،

2- استهلال ذو طبيعة خاصة :فتميل الروايات القصيرة للاستهلالات المركزة المكثفة ؛

3- يتميز بشيوع الحس الكوميدي ، أو التراجيدي ، والتأريخ للبطل والمكان

4- . لغة مكثفة تقترب بالسرد من الشعر. و ازدواجية الدلالة ، فالكاتب لا يصرح بل يلمح ، ويترك الكثير لعقلية المتلقى الاستشفافية ، ودائما لسرده أكثر من دلالة.

5- بطل محوري واحد: تقوم الرواية القصيرة على اكتاف بطل محوري واحد ، وبقية الشخصيات فيها ملحقة بالمركز.

6- حدث مركزي واحد : تقوم الرواية القصيرة على حدث مركزي واحد يستقطب كل مكونات العمل.

7- وجهة نظر خاصة للواقع : تميل الروايات القصيرة إلى تحويل مدركات الواقع البسيطة إلى فعل مرئي محسوس ، وتغلب المألوف واليومي والنادر والثانوي على الأساسي والمباشر.

8- وصف موجز :تعتمد الرواية القصيرة على الوصف الموجز الفعال.

9- ملمح السخرية: من العلامات المميزة للرواية القصيرة ملمح السخرية ، ويكون أحيانا بأسلوب الاستفزاز ، وأحيانا بالرسم الكاريكاتيري، وبالمواقف الكوميدية ، والتعليقات المضحكة .

10- فضاء خاص يتسم بالمحدودية، يستمد رحابته المكانية والزمانية من القفزات والوثبات الناتجة عن توارد الخواطر.

11- إثارة الأسئلة : النص الروائي القصير يثير كما من الأسئلة دون الاهتمام بطرح أية إجابات.

لو نظرنا الى هذه الشروط و التي هي مقبولة كصفات للرواية القصيرة بمعيار الشيوع الثقافي الذي نعتمده ، فان رواية حنين تتصف بكثير منها و على درجة عالية من التمثيل و التكامل ، و بالنسبة للسادسة ، فانا اذا فهمنا رجوع الاحداث الى نظام اعلى جامع هو الحب و الحنين يكون لدينا ما يقترب لمثل ذلك الحدث المركزي ، و فيما يخص النقطة التاسعة فانا اذا فهمنا ان المراد منه هو النقد ، فهو متحقق هنا فان رواية حنين تتضمن نقدا واسعا و عريضا بل يمكن فهم الرواية على انها موقف .و اما العاشر فانا لا يمكن ان نسلم به في ما يسمى بالرواية نعم لو كان قصة قصيرة مع فنية عالية معتدية على السرد ، فهذا ممكن اما في ما يسمى رواية فانه يخالف جوهر مفهومه . و في رواية حنين التسلسلية ظاهرة ، و ليس من قفزات مخلة بالسردية حتى ان بعض الدراسات التي كتبت عن رواية حنين عنون بالتواصل التسلسلي (حسن البحار 2014) . من هنا يمكن القول انا ما بين ايدينا هي رواية قصيرة.

4- تنوع الاحداث

تنوع الاحداث ظاهر في النص ، والتنوع ليس حسب المتطلبات المعهودة من تغير في الزمان و المكان و الشخوص فحسب، و انما لدينا تنوع اخر وهو من حيث الطبيعة فلدينا حدث خارجي و لدينا حدث خيالي و لدينا حدث ذهني و لدينا حدث الكتروني.

ففي فصل (طيف الياسمين)) فوق أرصفة الزمن العابر، تعزف سيمفونيتها الصباحية 'تشق الشارع الطويل ،لا تدري كيف ترتقها خطاها وتفتقها. اعتادها الطريق النائم في حضن الزّحام وفوهة الضّياع التي تتعسر على وجوه الناس الكالحة. وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .) هذا حدث خارجي محاك للخارج.

و فيه ايضا (ما أجمل الشعر وما اشدّ قسوته حين احتاجه يهرب مني ، ينفلت من بين أصابع زمني وزمني أنا..هو أن اكتب.....أن اكتب أن ألفّ جسدي بزهريات من قصائد وروايات انثرها كالياسمين.) فهذا حدث ذهني ، يكون الحوار فيه مع النفس.

بل يظهر و يتجلى صريحا في (خاطبت ذاتها ,قلمها ,حبرها ,أريد أن أكتب فالقلم لا يراوغ أحرفي لا يكتبني زيفا بل يترجمني...)

و فيه ايضا (في هذه اللحظات وهي تجادل الشرود لمحت طيفا بهيا!! بين بتلات الياسمين.أغمضت عينيها وفتحتهما وأغمضتهما وفتحتهما...؟؟؟؟ لكنه على خدود الورد قد رُسم) وهذا حدث خيالي.

و فيه ايضا (همس بصوته الدافئ :شمس أنا هنا ..أين ذهبت ؟ واحتقنت وجنتاها. لقبّها بالشمس دون أن يعرف شكلها ولا ملامحها. وارت حياء الأنثى وراء ضحكات متتاليات

تتجاوز بها هذا الغزل الأنيق. هاي.. يا قمر ...لقبته بالقمر..) وهذا حدث الالكتروني فان فيها علامات تشير الى ان المحادثة كانت عبر الانترنت.

5- الوصف

الوصف ظاهر في النص ، و يمكن استفادة اشكال مختلفة من الوصف فهناك اضافة الى الوصف الواقعي و الخيالي و التوصيلي و المجازي فان لدينا وصفا حكائيا و وصفا تعبيريا ، فالحكائي يرغب برسم ملامح شخصية او شيء او مكان و موضعه من النص ، وهو وان كان موظفا ايضا الا ان الحكائية هي الغالبة و التوظيف ثانوي ، ففي فصل افوف الورد (فاجأها بحبه ،وتهلّلت أسارير وجهها وأحسّت بتدفق الدم في شرايينها . شعرت برغبة شديدة في النطق بلمى اسمه..و زرع اسمه بساتين ورد في ذاكرتها .شعرت أنّها تحتاج إليه بزهر البرتقال فيه يطوق أحاسيسها.) فانا امام وصف لمشاعر شمس ، وهذا الوصف و ان كانت فيه دلالات على امر اخرى غير المشاعر و الارادة و الرغبة الا انها ثانوية .

وهناك في هذا النص ايضا الوصف التعبيري وهو وصف متطور يشير الى ثراء اللغة ، بان يكون الغالب فيه هو التوظيف وان احتوى عنصر الحكاية ، ففي ذات الفصل (هاهي تهرول ضد تكلّس الزمن فتختزل جميع الرّجال فيه، وتبني في وجه الريح حصونها . قررت أن تنسى ..أنوثتها إلى حين مجيئه. غيرت نمط لباسها ،عطورها ،إلى أن ترحمهما السماء باللقاء.) هذا الوصف لسلوك شمس يتضمن معاني اجتماعية و فردية ، لا احد يفكر بعد الان الا بان شمس على مستوى عال من النضج و الوفاء و الحكمة و الجدية و الرقي ،و الصبر و ان ذلك هو مثال الانسان و مثال المجتمع الذي تريده الكاتبة ، فلم تكن هذه العبارة مجرد قرار و موقف اتخذته شمس لاجل حبيبها.

من هنا يكون واضحا في نظام الوصف ان الحكائية تتناسب مع مقدار الرسم ، اي رسم الملامح ، و التعبيرية تتناسب مع مقدار التوظيف ، اي توظيف الوصف لاجل التوصيل و الرمز و الايحاء ، و من الواضح ان التوصيل و الرمز و الايحاء هي من وظائف الصورة الشعرية في الاساس ، و بذلك يقترب الوصف السردي في التوظيف و التعبير من الصورة الشعرية ، بمعنى اخر يمكننا تمييز ثلاث درجات من الوصف التوظيفي التعبيري ، البسيط و المتوسط و الضعيف .

ففي مثل حب و حرب (صعب فراقك يا قمر....ومرّ كالحنظل...فما عساك تقول؟ بالأمس حين كانت المعاني سقيمة حين كانت الحياة تظلمني أعود إليك كطفلة صغيرة أندسّ بين ثنايا وجهك أحلم وأتخيل كلّ أشيائك الجميلة فيغرق فيك تفكيري وتشرق أمنياتي كشمس الصباح كزهرة ياسمين ندية،وأنسى جرحي.) فان الوصف موظف لتوجيه خطابات متعددة ، بتجلي الفراق و اثره على الانسان ، و تجلي قسوة الحياة و الاغتراب و اللافهم الذي قد يحيط بالانسان ، و تجلي الانتماء بالعثور على الوطن و الفضاء ، و تجلي الازدهار و الابداع و النماء في عالم الفهم و الاعتزاز و الحب ، فلم يعد هذه الفقرة مجرد وصف للحزن بالفراق و ابتعاد العزيز الغالي.

و فيه ايضا (.. أبحث عنك حبيبي بين خبايا ابتسامات النّهار،في جرح الشعوب،في انتفاضات الصّغار،في براكين الغضب اللذيذة. \تنتحر حبيبي كلّ يوم من اجل الكرامة.\ماذا أقول اليوم لأرصفة الطريق التي شهدت دموعنا على القضية!!!!\ماذا أقول للمذابح البشرية..؟؟للجنائز اليومية؟؟؟.\أحبك يا قمر بكلّ ما فيك من عزة ونخوة وكرامة.) فان هذا النص كما يصف دوافع الحب ، الا انه يعبر عن فكرة الرجولة الذي تريد ان تراها المراة في الرجل و تجلي فكرة البحث الانساني نحو الكمال و التكامل ، و فكرة الاستقلالية و ارادة المتناغم و الموافق ، و فكرة الحرية و التحرر ، و فكرة الشعوب الجريحة و الشعوب الحية و فكرة الطفولة المسلوبة ، و فكرة الموقف الانساني و الاخلاق و المبادئ و القيم ، و فكرة انحطاط الحضارة و تدهور

وضع البشرية ، هذه العبارة هي من التوظيف العالي و ما قدمنا اولا هو من التوظيف المتوسط ، و هناك توظيف بسيط في النص كما في بدية الفصل (خاطبت السفن أشرعتها متى الرّحيل؟ متى اللّقاء؟ نطقت دموعها بكل شيء .زلزلها حبه الجامح حرّك فيها رغبة الجنون.وفاض كأس انتظارها.) و الذي يقترب من الوصف الحكائي.

ان الملفت للنظر فعلا انك من الصعب ان تجد وصفا حكائيا او تعبيريا بسيطا ، فان لغة الرواية تميل و بقوة الى التوظيف المتوسط و الشديد ، و الذي يجعل من السرد الوصفي هنا سردا مكثفا و ربما يرجع ذلك الى شاعرية الكاتبة ، حتى انا نجدها تصرح باشعاعية روحها و كلماتها ففي ذات الفصل (.شمس ليست مجرد امرأة جميلة تبحث عن الحبّ والسّكون...!!!شمس خنجر في قلوب أسياد القبيلة الخائنة،جرح ينزف منذ عصور.\هاتف صداه يأتي من أنين أجدادي ,وأجدادك) اذن هذه هي شمس او لغة النص او كتابة الكاتبة لغة اشعاعية معبأة الى اقصى حد ممكن ، لذلك لا نجد اسم ذات يمر الا واردفته الكاتبة بصفة فيه مجازية تزيحه عن كونه مجرد جزء وصفي لتعطيه ثقلا تعبيريا ففي فصل حب وحرب (بالأمس (أي امس) حين كانت المعاني (أي معاني) سقيمة (أي سقم) حين كانت الحياة (أي حياة) تظلمني أعود إليك كطفلة (أي طفلة) صغيرة (أي صغيرة) أندسّ بين ثنايا وجهك (أي اندساس) أحلم وأتخيل كلّ أشيائك (أي اشياء) الجميلة (أي جمال) فيغرق فيك تفكيري (أي غرق) وتشرق أمنياتي (أي شروق) كشمس (أي شمس) الصباح كزهرة ياسمين (أي زهرة) ندية .) ان هذا السرد التصويري كان يمكن ان يكتب بلغة سردية معهودة هكذا (بالامس حين كانت الحياة تظلمني الجا اليك) الا ان الكاتبة ابت الا ان تعطي وصفا تعبيريا لكل كلمة من هذه العبارة ، و ان تعطي للمبين معنى اخر ، و ان تعطي للمعنى الاخر ثقلا اخر ، انها سعت نحو سرد وصفي توهجي ، من خلال التصوير التعبيري ، فانه ليس مجرد تاكيد و بيان الوطأة و شكل المعنى ، و انما خلق للمعنى و تثقيل و توسيع بل و تغيير احيانا ، اذ كيف يمكننا ان

نتصور الخلاص من عالم بلا معنى و سقيم بمجرد تخيل و حلم ، الا اذ فهمنا ان ذلك التخيل و الحلم كان عالما اقوى من العالم السقيم فادى الى الاشراق و الحياة الجديدة.

6- الحوار

الحوار منتشر في النص ، و يتخذ اشكال مختلفة ، حتى انه قد يكون شاملا لجميع اشكال الخطاب ، الذي يستنطق غير الناطق واقعا ، فالكاتبة بخيالها تستطيع ان ترى ان كل شيء يسمع و كل شيء يتكلم ببساطة ودون تكلف . حتى اننا نجد خطابا موجها الى اللامعين و الى الفراغ الذي يستطيع ان يحل مكانه من يريد القارئ ، الحبيب ، المجتمع ، الانسانية ، الاشياء ، الكون .وهذه عادة هي لغة الموقف و اللغة المجانية من حيث المخاطب ، و لولا التزامنا بفهم الرواية كنص سردي ، لامكننا القول بحالات تداخل الضمائر ، و حلول المتكلم محل المخاطب و بالعكس كما في لغة الشعر ، فنجد الشاعر يذم نفسه بضمير المتكلم و المراد المجتمع او الانسانية التي تمثلها.

في ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟) المتكلم ، الغامض بين الشخصية و الكاتبة يتحدث الى الرياح و الاعاصير ، و هذا ما لا يكون الا بمجانية الخطاب ، الذي ساحته الاصلية الشعر ، فهنا نحن امام اعلى مستويات النثر الشعري ، و لولا التعاونية و العقدية بالسردية و التعبيرية ، لامكن القول بشعرية هذا المقطع . لكن في الحقيقة لا ينتهي الامر الى هنا فان بعد ذلك تقول الكاتبة او الشخصية (أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة.\أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) من الظاهر ان هذه التصويرية و المجازية لا يمكن ان توصف

بموضوعية الا انها شعر ، و ربما يمكننا تاكيد ذلك بانثيال تجاوري مفهوم جدا حينما تقرر الكاتبة انها امام حالة شعرية فتقول بعد ذلك (ترتجف بحور الشعر حين تتبعثر كل الغرائز الكونية ...وتنتحر القصائد بين تلال الزحام العطشى...متى تنتهي أيّها الليل .)

7- الصراع

طبعا من العلوم ان مصطلح الصراع حاضر و بقوة في فكرة الرواية . إن الصراع يعد بمثابة العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث. (عبد العزيز حمودة 1998) ، و للصراع مفهوم حضوري قوي جدا مكبل و خطير لا يترك حرية للكتابة ، فوجوده يتطلب نسقا من الانظمة و العلاقات لا يمكن تجاوزها الا بكسر المنطقية السردية ، لذلك و لما سنبين يجوز لنا التشكيك في اشتراط هكذا مفهوم في الرواية و ان ما هو معتبر هو التوتر فان مركب الاحداث و المواقف حتما يؤدي الى توتر ، او ان يتوسع في مفهوم الصراع ليشمل التوتر .

في القاموس (صِراع : خصومة ومنافسة ، نزاع ، مشادّة . صِراع : تباين بين الشَّخصيَّات والقوى في عمل دراميّ أو خياليّ وخاصّة التبَّاين الذي يؤثِّر على العقدة) في علوم الاجتماع) تضارب الأهداف ممّا يؤدّي إلى الخلاف أو التصارع بين قوَّتين أو جماعتين) قاموس المعاني 2014) من الملاحظ و كما هو واضح للوجدان الصراع غير التباين و الاختلاف و التضارب ، و انما هو تباين خاص له اثر ، و هو تضارب يؤدي الى الخلاف و التصارع . تقول ايمان بومزير (يستخدم مصطلح الصراع عادة للإشارة إلى وضع تكون فيه مجموعة معينة من الأفراد سواء قبيلة أو مجموعة عرقية, ثقافية, لغوية, دينية, اجتماعية, اقتصادية... تنخرط في تعارض واعي مع مجموعات أخرى معينة لان كل من هذه المجموعات يسعى إلى تحقيق أهداف متناقضة. و

يعرفه لويس كوسر " بأنه تنافس على القيم و على القوة و على الموارد يكون الهدف فيه بين المتنافسين هو تحييد أو تصفية أو إيذاء خصومهم " و الصراع هو تفاعل بين البشر وهذا يعني انه يتضمن درجة أعلى من مجرد التنافس (ايمان بومزير 2013) و في الوكيبيديا : نظرية الصراع Conflict Theory في علم الاجتماع هو مصطلح يشير إلى أطروحات مفادها أن معظم الكيانات المجتمعية تشهد حالة من الصراع الدائم من قبل المنضوين فيها بهدف تعظيم منافعهم، هذه الحالة الصراعية تسهم بشكل أساسي في إحداث حالة حراك وتطور اجتماعي تصل إلى أقصى درجاتها مع قيام الثورات وما يصاحبها من تطورات سياسية.(وكيبيديا 2014) .هذا ما اردت ان اشير اليه ان الصراع يؤدي الى وضع قوي يفرض نفسه و في فضاء السرد يعني تسلط الكتابة على الكاتب وهو خلاف تقوم السرد بتسلط الكاتب على الكتابة . فلو حصل صراع فاما السير وفق منطقيته او ، التجاوز اللامنطقي عليه.

رواية حنين حكاية حب و موقف ، و لو ارجعنا الحب الى الموقف. صارت لدينا حكاية موقف نقية ، و يتجلى الموقف في رواية حنين باشكال مختلفة من الصراع ،و الذي في الغالب تكون الذات محورا و جزء ، فنجد صراعا مع الواقع الفردي الرتيب و صراع مع عالم العواطف الجديد و صراع مع واقع المجتمع المختلف ، و صراع مع الواقع العالمي الظالم و مظاهر ذلك واضحة للقارئ ، و لان الرواية قائمة عن عالم الانسجام و فكرة النضج و العقلانية فان مظاهر الصراع مع النفس و الحبيب لا تظهر الا نادرا وهذا واضح ايضا.

اضافة الى ما تقدم من اشكال الصراع الخارجية و الداخلية ، فان نجد في رواية حنين صراعا انتمائيا يماشي فيه الكاتب المجموعة و يحيل القاري الى صراع موازي للكتابة اما واقعي او خيالي ، و صراعا نقديا لاانتمائي تثور فيه الكاتبة على المجموعة و واقعها . فالاول اي الصراع الانتمائي يتمثل بالوطنية ففي فصل شهادة وطن (حبيبي يا أغلى من روحي لا تخف علي أنا مع الناس في الشوارع (يعني ترضى أظل في برجي العاجي أكتب شعر وقصص وأولاد بلدي بيموتو بالشوارع؟)يشتدّ جنون قمر ويزداد قلقه عليها هو يعرف شخصية شمس العنودة ..ولما

رأت الشوارع الهادرة رفعت يدها وصرخت بصوت محبوس من زمن بعيد (إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر)رأت نفسها تسير ضمن مجموعة كبيرة من الشباب والبنات اللذين رفعوا موقف الحياة إلى موقف الشّهادة للوطن . كانت حولها همهمات كثيرة تشير جميعها لفداء أرضنا وشعبنا . مدّت يدها والتقطت صورة الوطن الملقاة على أرضية الطريق ورفعتها لأعلى كان صوتها المخنوق بادئا في النّشيج.) و بالقومية ففي فصل اشياء للذاكرة (فترسم كلماتها على لافتات وتسلّمها صباحا لرفاقها في الوقت المحدد للمسيرة الطّلابية. التي تندّد برفض الظلم والبطش الصهيوني على بعض الدول العربية) و في فصل امطرت السماء وردا (و..سرقوا أمجادنا ونسبوها إليهم بل وساعدناهم في ذلك بالمفاسد التي تقترفها بعض القلوب العربية المريضة نفسيا ،التي تفرش الأرض وردا للمحتل ، وتقدّم له أمتنا على طبق من ذهب،...نحن نجوع ونشرّد ونكابد الأمرّين ، ليشبعوا هم من أرضنا الحبلى بنخيلها وكرومها وثرواتها وبترولها ....شيء مُقرف يا قمر... كلما حاولنا تناسي القضيّة وعمق الوجع إلا وصفعنا التاريخ والكرامة وجذورنا الأصيلة، فيَشّتد الغضب داخلنا ونرفض العيش البخس وتختار الموت بشرف على الحياة الرّخيصة....ولكن هل يشعر هؤلاء البيادقة الذين باعوا أمتنا ولو للحظة بالنّدم؟؟؟ \هل مازالوا سيقدمون دولا أخرى ككبش فداء؟؟ إذن لغة الدم لن تنتهي من أرضنا،نحن لهم بالمرصاد..) و يستمر الحديث عن معاناة الشعوب العرية فياخذ مساحة كبيرة نسبيا فيكون للقضية القومية حضوره المميز.

الثاني من الصراع هو الصراع اللاانتمائي بنقد مظاهر اجتماعية متخلفة ففي ذات الفصل (لكن أنانية هذا المجتمع الذي تجذرت فيه رواسب أخلاقية بغيضة .حيث يرى أغلبه المرأة جسدا ومتعة وكائنا خلق للإنجاب وتربية الأولاد "وإرضاء سي السيد" العربي ..هذا المجتمع المتخلّف، الذي يفكّر بنصفه الأسفل الذي يقتل الأحلام) و فيه ايضا (مالك حبيبتي؟؟ \. منزعجة من بعض الأفكار الرجعيّة ، حياتي أنا أعدّ مقالا حول اضطهاد المرأة في مجتمعاتنا \–شمس بطلي جنان وريحي حالك \وتدخل شمس في نقاش مطول مع قمر وتتضارب الأفكار. \فقمر يدافع

عن رأيه مدعما كلامه بشواهد دينية يفسّرها حسب اجتهاد بعض المذاهب الفقهية.\وأمام عناد قمر وإصراره على موقفه يتحول وجه شمس إلى إعصار.\ فتختنق الأحلام داخلها وتشعر بانهيار عرشها الشّيء الذي جعل أنفاسها تحبس للحظات فتزجّ في حوار مع الذات) و هكذا تجعل قضية المراة مركزية في جزء كبير من النص ثائرة بذلك على افكار المجموعة.

العنصر الثاني : الاتقان

و فق معيار الشيوع الاصطلاحي الذي نتبناه في تبين العناصر الابداعية لانه قريب من منهج الاستقراء العلمي ، فان الرواية المتقنة توصف غالبا بانها آسرة تشد القارئ و تحضره معها في الاحداث بالتسلسل و العقد . و ثانيا التشويق و غموض النتيجة ، و ثالثا الاقتصاد في الشخصيات و عدم الاسفاف في الشرح وانما يكتفى بالتلميح و رابعا حيادية الكاتب بحيث لا يظهر رايه او فكره المناوئ للشخصيات (بدر بن عبدالرحمن العيسى 2006) . و لا بد من الاشارة ان الاتقان الفني لا يعني الجمالية ، الا ان الاتقان الفني و تكامله يشير الى امتلاك المؤلف القدرة على الانجاز الجمالي ، اذن الاتقان الفني مؤشر على الجمالية لا انه هو الجمالية .

من الواضح بلوغ الرواية درجات متقدمة في هذه الجوانب. و التي سنشير الى كثير من تفاصيلها في الابحاث التالية ، و اما حيادية الكاتب فهو مؤكد في السرد الموضوعي و الوصف و التقرير ، اما في السرد الذاتي ، و رواية الموقف الذي يكون من المحكي الذاتي بحيث يكون المؤلف حاكيا ، و الرواية رواية خطاب موقف كما هو شكل رواية حنين ، فان للذات المؤلفة حضور مؤثر و تكون لنظرتها توجيه ظاهر للسرد و مكوناته.

العنصر الثالث : الابتكار

من الملاحظ اتصاف الرواية بصفات مميزة منها :

اولا : طغيان اللغة الشعرية و المجاز و جميع فقرات الرواية شاهدة على ذلك.

ثانيا : طغيان الخطاب و تجاوزه لحدود النص ففي فصل ورود الاشتهاء (كنت أبكي هموم الناس وأتعذب لمشهد المظالم وإراقة الدماء . كم تمنّيت لو تمنحني السّماء عصاها السّحرية فأجعل الأرض جنة أبدية ,اغسل القلوب الفاجرة والظّالمة فتصير الإنسانية أحلى وأجمل... كم تمنيت لو أجعل الناس إخوانا ,أمحو الطبقّية....قد تضحكك كلماتي ..قد تقول أنّي معتوهة..) و غيرها كثير.

ثالثا : تجلي الموقف و حضوره القوي ففي فصل ورود الاشتهاء (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ عشت عمري أحلم بين الكتب وأبني قصورا من المثل وشخصيات من نبع أخيلتي. شخصيات منزهة من كلّ الأدران الكونية.) حتى تقول (أني غارقة مع أفلاطون في مدينته ،لكنّي سعيدة بغرقي سعيدة بمُثلي ..حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي وسبحت بين أحلامي وحيدة ،فأكون قد التقطت نجوم السّماء وذبت كما الثّلج في التّلال البعيدة. حتى وان تورّمت قدماي فسأنهض من جديد سأعض على جرحي وأمضي نحو الشّمس شامخة ألثم السّماء. لا تقلق من أجلى أيها الشتّاء اذا حزنت فمن حزني أصنع دروع الكبرياء ومن وجعي أولد لأكون اقوى النّساء.)

رابعا : حضور المؤلف في الرويات بان يكون حاكيا و محكيا ففي تمهيد ظلال الشمس (في الليالي الحالكات فرشت لي رموشها .فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.هل سيفهم القارئ ما يجيش في أعماقي..أريد أن اكتب من الكلمات لؤلؤات

أودّع بها عتمة الخوف والتردد فتوقظ الأرض لتفك ضفائر الخير والقيم الخالدات ....هكذا سبحت شمس بين شلالات العبر تبحث في دهاليز الحياة عن ملامح وجهه أصابعها مجمدة جعل الحرف معوج والملامح غريبة .)

خامسا : استعمال اللغة الشعبية : ففي فصل حب و حرب (تصرخ شمس : اترك شعري يا قمر أنت هيك بتؤلمني – ما حتركك إلا لما تقولي بحبك يا قمر – والله بموت فيك يا قمر بس اترك شعراتي) و في فصل ورود الاشتهاء (اشتقتيلي يا شموسة مو هيك؟) و (انا بخير أشوفك بعد شوي")

اضافة الى ذلك هناك تميز اسلوبي في الحكي ، منها التوظيف و الاعتماد على التراكم التاريخي للكيانات الخارجية و الداخلية ، و كذلك الاهتمام بتطور الكيانات الروائية و صناعة تاريخ روائي لكياناته ، و التوسعة في مساحة العقد الكتابي ، و اللغة السردية الايحائية و سنتحدث عن ذلك مفصلا في مبحث الجمالية.

العنصر الرابع : الاقناع.

ان عدم الشعور بالقفز رغم تضمن الرواية مجموعة من التوظيفات و الابتكارات التي اشرنا اليها ، بحيث لا يجد القارئ خللا في التركيب رغم التباين الظاهر في شكل اللغة من شعبي و فصيح و موضوعي و ذاتي و نثري و شعري ، كل ذلك يدل على تحقيق الرواية مستوى متميزا من الاقناع.

الجزء الثاني : الابحاث الجمالية (الجمالية السردية)

اولا : التجليات

لا بد ان نكون ممتنين فعلا لما بلغه الوعي الادبي في مجال فكرة الكتابة و القراءة ، و تحقيق وعي عميق و حقيقي في مفهوم الانجاز و الجمالية ، يقول ابراهيم فتحي : أن الجمالية أساساً هي تطوير طاقات الإنسان الحسية والعاطفية والذهنية ، وليست مجرد زخرفة وتراكيب، ان جمال النص هو مجموع ما يبتعثه من أحاسيس ومشاعر ورؤى تعصف بالقارئ وتوسع نظرته للعالم ، تدرج الفرد في النوع البشري وترفعه إلى المستوى الإنساني.(ابراهيم فتحي 2014) . من الواضح جدا ان حضور البعد المعرفي في مشاهدات الانسان المعاصر و طغيان نظرية العلم و الادراك العميق بالحقائق التي تقف خلف الظواهر ،اسقط ظلاله على فكرة القراءة و المتعة بانها ابحار في جميع الانظمة و العلاقات و العوالم الممكنة في عنصر المشاهدة و العمل الابداعي ، ان انكشاف العوالم الخلفية من دلالات و تمثيلات كلها تحقق متعة جمالية صارت جزء حقيقيا من الوعي الجمالي الانساني المعاصر ، وهذا ما نسميه بمصطلحنا الخاص (التجلي) و الذي نعده احد ابرز ملامح الجمالية المعاصرة.

و يشير ايضا الى حقيقة روائية مهمة اذ يقول : تتعلق الجمالية أيضاً بتصوير الشخصيات تصويراً يبتعد عن التصوير الإخباري المباشر، بل تصوير اتساقها مع مسار الأحداث وتفاعلها مع الآخرين خلال مونولوجاتها الداخلية وحواراتها، فهي تكتسب الجمالية من خصوصيتها وليس من كونها شخصية جاهزة . (ابراهيم فتحي 2014) . و ايضا يمكن القول ان هناك شكلا اخر من التصوير هو التصوير التراكمي ، بمعنى ان ملامح الشخصية تتكامل من خلال جميع صفات و ملامح الكيانات و الانظمة التي يرتبط بها ، فمثلا حينما يكون (قمر) في رواية هو العراقي الاسمر ، فان بذلك تتشكل له ملامح غير منطوقة و انما معلومة بالتراكم المعرفي و الخلفي ، و هذا الشكل من الوصف التراكمي ، يعتمد وسيلتين ، الاولى هي الاحالة الى كيان تاريخي واقعي معلوم ، و الوسلية الثانية هي تكوين تاريخ خيالي للكيان ، و بربط الشخصية باي منهما تدخل المعارف التي يحملها ذلك الكيان التاريخي في صفات الشخصية

و ملامحها عند القارئ ، من هنا يكون واضحا ان تجلي التجارب و الذوات في النص يكون تراكميا مركبا انتزاعيا من عدة مناهل داخل النص و خارجه.

ان هذا التطور المهم في الكتابة الذي يبتعد عن الاخبار عن الملامح و يتجه الى تجسيدها مع ان له بعدا مثاليا بحلول العمل محل القول ، فانه يحقق جمالية عالية من متعة اكتشاف الملامح و تكميل الصورة بواسطة القارئ ، مما يؤدي الى فهم الاستجابات و المواقف و تبريرها ، ان حضور الملامح تجسيدا و ليس اخبارا هو التجلي ، و هذا الشكل من الابداع و الحضور نجد له صورا واضح في رواية حنين

فالحنين الذي هو عنوان الرواية نجده يتجسد قويا في النص ، بحيث ان النص يرسم لنا حنينا مميزا تريد الكاتبة ان يكون مثالا انسانيا ، و بالاسلوبين الاحالة على المعلوم التاريخي الواقعي و بصناعة تاريخ خيالي للحنين ذي خلفيات معرفية واضحة ففي فصل افوف الورد (شعرت أنّها تحتاج إليه بزهر البرتقال فيه يطوق أحاسيسها. لكنها تعاند نبضها ،تقاوم تدفقه إليها، رغيف اللهفة يشحذ شوقها أغنيات.) انه حنين احتياج ، ياسر الاحاسيس هنا يتشكل تاريخ خيالي لحنين شمس ، ثم توظيف لبيان هذا الحنين زهر الرتقال باعطاءه زخما معنويا ، و اكثر صراحة و شدة هو استعارة الرغيف الذي هو عصب الحياة ، و حنين يصنع الاغنيات التي نعرف كلنا انها لا تكون الا من الاعماق ، اذن تشكلت في هذا المقطع صورة ملامحية للحنين متجسد ، و هكذا من خلال بيانات و اشارات اخرى للمشاعر و الاستجابات و المواقف و التصريحات تتشكل صورة كاملة عن ذلك الحنين ، ليس بالوصف التقريري و انما بتجسيده عمليا و حضورا شخصيا.

ان عمل التجلي يجعل من جميع المعاني ذوات حاضرة في العمل ، لا شيء يقبل الاهمال و لا شيء هامشي ، كل معنى اضافة الى الشخصيات يكون له حضوره و تاريخه و تجسديه ، العمل التجلياتي ينطوي على مجموعة كبيرة من الابطال و الحاضرين و الفعلين ، الكل يتجسد و الكل

يحضر كل ما له اسم او معنى ، الكل يصبح له تاريخ تصنعه الرواية ، و بهذا التاريخ تتفتح عوالم امام القارئ ، و تتوسع مدراكاته و فهمه لذلك المعنى ، اضافة الى ما يصاحب ذلك من تمثيل لذلك المعنى لمعاني اخرى تريد ان تتجلى ، فالحنين هنا كما انه حالة شعورية لشمس فانه صورة تعبيرية عن شمس و عن قمر و عن الزمان و المكان ، و عن الرغيف و عن البرتقال و غير ذلك مما يدخل في ارتباط معه في النص و خارجه ، ان التجلي عالم كامل من الحاكي المحكي ، فلا يقتصر على ان يكون الكاتب حاكيا محكيا بل كل كيان او معنى في النص هو حاك او محكي ، فتصور مقدار الدهشة و الفضاءات التي ستكون في القراءة.

ثانيا : التوظيف

من الواضح ان التوظيفية ترجع في حقيقتها الى الفنية السردية ، و تنطلق التوظيفية من فكرة انه لا شيء في البناء الفني زائد ، بل الكل له مكانه و دوره و ما كان الا بقصدية عالية ، ان جمالية السرد في جزئها الاعظم و المتعة التي تتحقق بقراءة الرواية تكمن في حقيقة ان العمل الفني ليس انتاجا فحسب بل هو ساحة للانتاج ، و ربما لانتاج معاني لا تنتهي و ذلك يعتمد على المتلقي ايضا ، لكن في تعظيم الانتاج تظهر قدرة الكاتب و ابداعه الفني شعرا كان او سردا ، و بينما تتمظهر الانتاجية الشعرية في التصوير فان الانتاجية السردية تتمظهر بالتوظيف لعناصر السرد .

ان الحكاية قد تجنح الى السرد المفصل التقريري بتسكين القارئ و تغذيته بالمعلومة ، و قد تجنح الى اثارة القارئ و تفعيله و جعله مشاركا ، التوظيف الذي يحتاج دائما الى بناء و تركيب و مراجعة للمخزون المعرفي الخيالي و الواقعي ، يجعل من القارئ جزا من المؤلف ، وهذا امر مهم في تطور الكتابة المعاصرة و القراءة ايضا .

اشكال التوظيف و الامور الموظفة في رواية حنين كثيرة جدا و منتشرة في النص ، بحيث ان التوظيف هو السمة الغالبة على النص ، و لا نقصد فقط الاعتماد على ما له تاريخ في الوعي العام الخارجي ، و انما نقصد ايضا ما له تاريخ خيالي في النص ، فالتوظيف كما يمكن ان يكون للتاريخ الخارجي اي خارج النص فانه ايضا يكون للتاريخ الداخلي ، و يمكن ان نلحظ في النص تاريخا مميزا هو التاريخ الروائي.

التوظيف كما قلنا له اشكال متعددة و موظفات متعددة في الرواية لكن من الموظفات العناوين وهنا نقاط:

1- اولا الشكل العنواني : العنوان الرئيسي حنين اسم واضح المفهوم و الدلالة ، توصلي بذاته مستقل ، و اختياره عنوانا يجعل منه عنصر مناسبة لتجلي معنى الحتين و احضاره و حضوره بقوة امامنا جميعا ، فيكون النص عامدا و من الوهلة الاولى الى البوح العالي ، و لان حقل الحنين هو العطاء و الحب و الحاجة ، فاننا من الوهلة الاولى امام انسانية وعطاء و محبة متجلية في هذا العنون..

2- ثانيا علاقة العنوان بالمعنون

بقراءة الرواية نجد ان العلاقة بين العنوان و النص انتزاعية ، فهو يختصر المحور البوحي و القصدية للكاتبة و الكتابة، فنكون بذلك على ادراك واضح اننا اما تجل و حضور لمعاني الانسانية و العطاء و المحبة في هذا النص . واما عناوين الفصول العشرة ، فاغلبها مركبات مجازية و التعبير بها عن المضمون مجازي ايضا.

3- ثالثا : قاموس العناوين :

من الواضح رجوع مفردات العناوين الى حقول معنوية رقيقة من ورود و حب و اغنية ، و ايضا الى عوالم معنوية اكثر قوة و حضورا كالمطر و الاشتهاء ، و نجد ايضا لفظا عنيفا واحد

متمثلا بكلمة (حرب) جاءت مقرونة بالحب . و لو لاحظنا انتزاعية العناوين ، فان عالم العنوان المعنوي توسع كثيرا ، فلا نكون امام حقل و مزاج رقيق عاطفي ، و انما نحن امام فضاءات و عوالم من المواقف و المشاعر و الرقة و بمعونة البناء المجازي و الشاعري فانا امام عالم من اللغة الشعرية و الخيال ، و من خلال الحكي الذاتي فان تجليات الذات المريدة و المطالبة تاسر المكان.

ثالثا : التاريخ الروائي

في التاريخ الروائي تكون كيانات النص كيانات متطورة ، بغض النظر عن طبيعتها ، حية كانت ام غير حية عاقلة ام غير عاقلة خارجية كانت ام ذهنية ، الكل له تاريخه ، و الكل له اماله و سعيه و حركته ، و في الحقيقة هكذا سعة في النظر للاشياء يحتاج الى مخيلة ، لانه كسر صريح و قوي لمنطقية الوجود . قد مثلنا في ما سبق كيف تطورت (بغداد) في النص و صار لها تاريخ روائي ، و نذكر هنا مثلا اخر هو الزمن . فبعد شخصنة الزمن و جعله ذات (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي\ أمام عنجهية الزّمن. \ لم يأبه الزمن الأناني لصرخة هؤلاء ,) يتخذ الموقف منه مع التبرير فانه (الزمن العابر\ تكلّس الزمن\ الزمن الأناني \ صهيل الزّمن الموبوء.زمن الخسة) فيكون الموقف (نعم محبّ حطّم كل البقايا الفوضوية، وقع معاهدة التحدّي مع الزّمن.\ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي \

وأشرع صدرك لكدمات الزمن.) فنلاحظ ان الزمن في رواية حنين له صورة ليست هي صورة الزمن الظرف الذي نعرفه

.

رابعا : العقد التخاطبي و الوفاء

بين كل متكلم و قارئ عقد تخاطبي كما اشرنا سابقا . و هناك امور مقومة للتخاطب بديهية اهمها القصدية ، فانه لا يكون كلاما ما لا قصدية فيه ، كما ان الافادة مقومة للكلام ، و هذه الافادة لا تقتصر على المعنى . و حينما يكون تلميح او تصريح بتقديم شكل كتابي معين ، فان العقد يمكن الاخر من توقع صورة اجمالية للعمل ، ان هذه الصورة تكون راجعة الى مرجعيات نوعية ، احداث تغيير او اضافة عليها يحتاج الى عمل كبير و اقناع ، نجد انفسنا كقراء امام رواية لكن في وسط السردية نجد شعرا ، الا انه بظهور مقنع ، و نحن ايضا امام لغة فصحى ، و في وسطها لغة شعبية ، الا انها بظهور مقنع ايضا .

لو طرح سؤال ما الفائدة من دراسة الاعمال الابداعية ؟ لكان الجواب الواضح هو توسيع المدركات بالفن و الجمال . و هذه الصورة من التوسعة لعالم العمل و مكوناته احدث توسعة مفهومية و فنية و الجمالية عندنا ، وهذه احدى الغايات الجوهرية للقراءة التي قد تكون اهم من الامتاع حتى من جهة النظرة الجمالية .

رابعا : الرؤية

راوية حنين هي رواية الروائي بامتياز ، فان تدخله في التفاصيل واضح ، و كان الراوي يحجم عن الخيالية لاجل ان من الواضح ان الرواية رواية موقف و لغالبية للسرد الذاتي ، فان الكاتبة تكون في كثير من الاجزاء حاكية و محكية ، و انحصار السرد بنظرة و رؤية الكاتبة مما لا يخفى بل هو طاغ في النص ، و لقد بينا كثيرا من مظاهر الموقف و الصراع الرؤيوي و الثورية و الخطابية التي اشتمل عليها النص ، و كذلك ما اشرنا اليه من السعي و الحلم بوجود مثالي للحب و الانسان و الايثار ، بمعنى اخرى اننا امام نص يجسد رؤية الخير و العطاء.

خامسا : الطاقة الحكائية

ان مفاد السرد هو الحكاية ، و كلما كان هناك تعدد و ثراء بالحكاية و عدم اطناب في السرد يكون لدينا لغة سردية بطاقة حكائية اكبر ، و التوظيف واهمه الرمزي او التراكمي و التلميح من الوسائل المهمة جدا في تعظيم طاقة السرد الحكائية ، و بتجلي التجربة و الرؤية ، يكون امامنا عمل بطاقات حكائية كبيرة . في رواية حنين ، هناك توظيف لموظفات و توسيع في قيمة الحكي في المادة السردية ، و بمعونة الايحاء الشعري و المجازي ، فان النص مملوء بمواطن الطاقة الحكائية فمثلا في فصل وامطرت السماء وردا (قصّة حب شمس وقمر ضمير الوجود الذي يعانقهما بما فيه من بشر وشجر وروائعات الورود وطيور شادية تصرخ داخل صدر الحياة..\كأنّهما بحبّهما المجنون، وأشواقهما التي لا تحد،وطهرهما،أصبحا فوق البشر...\يصليان معا في محراب العذراء،في صومعة الأتقياء، في المساجد التي تفوح برائحة المسك والعنبر) ان استعمال كلمات لها تاريخ كبير في الوعي هو من التوظيف العالي فكلمة (ضمير ، بشر ، شجر ، طيور شادية ، الطهر ،فوق البشر ، الصلاة و المحراب ، العذراء ، الصومعة ، الاتقياء ، المساجد ، المسك و العنبر) هذه الكلمات اعطت للوحدة السردية طاقة حكائية عالية لانها مختصرات سردية ذات تاريخ واسع في الوعي الانساني ، انها لغة سردية ايحائية تختلف نوعا ما عن اللغة السردية الوصفية .

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية

عكس ما هو شائع من اعتقاد حصول فوضى عارمة في الفكر و المصطاحات و المفاهيم ، فان ما حصل فعلا هو ان عملية التلاقح و الترابط جعلت الثقافات المختلفة ترى المفاهيم عن قرب ، فتحاول استيعابها عن قرب ، و الا فان فكرة البشر عن الحياة في تقدم و نضج بفضل العلم المسيطر على كل شيء ، ان ما يحصل فعلا هو حالة تخلف عملي يرافق تطور معرفي ، فالخلل

الواضح في العمل الانساني ليس مصدره الفكر الضعيف بل سببه تخلف العمل عن الفكر الواضح . من اهم الانجازات في هذا المجال هو تغير النظرة الى العمل الادبي من النص الى الخطاب ، وهذا المعنى يجعل الخطابية و الرسالية جوهرية في ما هية العمل الفني و تعريفه ، و هذا امر مهم لانه يعني دخول الالتزام الاخلاقي الانساني في مهوم المنجز . رواية حنين و في كل فقرة منها مثلت فكرة ان العمل خطاب ، بل وهناك تاكيد على الرسالية فيه ، يصل حد التصريح بذلك .

اولا : الرسالية الجمالية:

1- الدافع الجمالي

قصد الكتابة الجمالية واضح في رواية حنين ، ففي ظلال الشمس (.أريد أن اكتب من الكلمات لؤلؤات) ، فلسنا هنا امام كتابة تعبيرية و بوح و انما تريد الكاتبة ان تكتب عملا جميلا ابداعيا.

2- المناهل الجمالية

لم ترد الكاتبة ان تكتب حتى تتيقن انها تمتلك الادوات الكاملة و انها انسان مبدع للجمال ، وهذا امر متأصل في الكتاب الخالدين ، و حينما احست من نفسها ذلك شرعت في البوح ، ففي تمهيد نور القمر (وتتنازل(شمس) عن عرشها في مجرة الجمال)

3- ادراك العظمة الجمالية

الكاتبة تدرك عظم المسؤولية و خطورتها بالنسبة اليها ، فيتجلى في نفسها الخوف من محاولة الكتابة ففي تمهيد ظلال الشمس (فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.) اضافة الى ان هناك اسبابا اخرى خارجية ففي تمهيد نور القمر (و(شمس) تأبى الإشراق وتتدلل وراء الغيم حينا ووراء دثار اسود أحيانا.)و اخرى داخلية ربما تتمحور

حول حقيقة ان الانجاز الادبي الذي حققته الكاتبة في مشوارها الفني الشعري يجعلها تردد في تجربة جديدة وهذا امر حكيم جدا ، لكنها تعلم انها تستطيع ان تحقق اضافة ففي تمهيد نور القمر (ما أحوج اللّيل لشمس فهل كانت تتلذّذ بالغياب وخلقت مجرتها هناك بعيدا بعيدا.) . لذلك فهي بحثت عن الاقناع و ادراك الانجاز الظاهري و اطمأنت لتحققه ففي التمهيد (أرسلت شمس عبير شعاعها .إهتز القمر من على العرش فشذاها اخترق فؤاده .) لقد ادركت الكاتبة انها كتبت شيئا جميلا و حققت انجازا فلم يعد للخوف ما يبرره.

ثانيا : الرسالية الانسانية

1- الدافع الانساني

تحدد الكاتبة موقفها من الغرض من الكاتبة و انها تريد بذلك ان تجسد القيم ومظاهر الخير في ظلال الشمس التمهيدي (فتوقظ الأرض لتفك ضفائر الخير والقيم الخالدات ...) ، اذن نحن امام عمل يحدد غرضه بانه عمل اخلاقي و معرفي ، لان ذلك هو الخالد و هو الخير.

2- المناهل الانسانية

لاجل غرضها الانساني الاخلاقي المعرفي فان الكاتبة تدرك ان اللبنات و المصادر لا بد ان تكون الحكمة و العبرة ففي ظلال الشمس التمهيدية (و تتحرك .هكذا سبحت شمس بين شلالات العبر تبحث في دهاليز الحياة عن ملامح وجهه أصابعها مجمدة جعل الحرف معوج والملامح غريبة) الا ان تراكمات الاخطاء البشرية اضعف مظاهر تلك المعارف و القيم عند الناس ، ان الكاتبة تبوح بموقفها الاخلاقي المعرفي و ان الخارج ليس كما يجب.

3- الرؤية و الرسالة

الرؤية واضحة و الكتابة كانت لاجل ايصال رسالة مصرح بها في تمهيد ظلال الشمس (فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.)

4- التركيز على القارئ

الاهتمام بالقارئ ، و اعتبار الفن حالة تواصل و خطاب امر تصرح به الكاتبة ففي تمهيد ظلال الشمس (هل سيفهم القارئ ما يجيش في أعماقي..)

5- تجلي الذات الحكيمة

الحكمة عالم تتوق له النفس البشرية ، و تقر له بعلوه و سموه ، و عندما تحاول النفس ان ترتدي ثياب الحكمة ، فان ذلك يعني الولوج الى عالم متكامل من الرقي السلوكي ، تتخذ الكاتبة موقفها بان تكتب الحكمة و ليس شيئا اخر ، ففي تمهيد نور القمر (كذلك اللّسان الذي لا ينطق بالحكمة ولا يرسم بالصّوت الجمال فحقه أن يفتك به الدّود .) و من الواضح الاخلاقية و الانسانية في هذا الموقف.

6- الموقف الاخلاقي و العطائي

تتخذ الشاعر موقفها تجاه العمل ، فتريد ان يكون عملها معطاء و بعيدا عن الانانية ففي التمهيد (فتبرئ النفس من سقم الأنا.) ان ما تريده ان يصل الاشعاع الى الخارج ان يبصر النور الذي اودعته في الرواية من دون قصد تحقيق مطالب انانية ، ففي التمهيد (كي اهدي تباشير فجري لمن شئت)

هكذا ادركنا هذا العمل المعبأ بالدلالات و الساعي نحو اهدافه بقوة ، انه تجسيد و تجل للخير و العطاء على مستوى الجمال و الانسانية.

اللغة المتقابلة في (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) لإيمان مصاروة

)أن القهوةَ عشقْ مثلي \ عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً \ يوري للبدء عيوني ، يختتمُ الليلَ بفجرِ \ عابق ، كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا(

إيمان مصارة

من مظاهر سعة تجربة الأديب التنوّعُ في أشكال لغة الكتابة ، و تعدّد أطراف وعوالم العمق التي يشرق أدبه عليها ، و إيمان مصارة في مناسبات عدّة تُظهر سعة في التجربة الادبية بتنوّع فذّ في شكل الكتابة . فبينما يتجلّى أدب القضية و يتعالى صوت البوح و التركيز الموضوعي في قصائد نموذجية لها بلغة متسلسلة ، نجدها في قصيدة (عبارات في مفارق شجن) أظهرت تحرّرا من التسلسلية فكُتِب النصّ بلغة متحرّرة من أحد طرفي منطقية الكتابة ، وهذا أحد أشكال اللغة الحرّة و لقد أسميناه في أبحاثنا اللغة المعلّقة ، و قد مثلنا لها بانّها كعناقيد العنب ، معلّقة بشجرتها و موضوعها العميق و فكرتها الأصل الذي يكون كجدارية خلفية و سماء صافية تملؤها الألوان و النجوم ، كما تتناثر عناقيد العنب على شجرتها كالنجوم الملوّنة .و لقد كانت تلك الحرية المعلقة بأسلوب فذّ ورصين هو التقابل اللغوي ، بالجمع بين الاضداد اما نصيّا او جمليا ، هذا ولقد اطلعت على كتابات لإيمان مصارة سابقة تقترب من الهايكو بلغة متشظيّة ، محققة الشكل الثائر للغة الحرة و التي نسميها اللغة المتشظية التي تتحرّر من مطنقيّة اللغة نحو التجريد فتكون وحدة القصيدة بما صدرت عنه من أحاسيس و لحظات شعورية و فكرة عميقة و قضية متمثلة.

لقد أجادت التفكيكية في القول بإشتمال النصّ على نصوص ، الا انّها أخفقت في قولها انّ ما يقوله النص خلاف ما يقوله المؤلف ، اذ قد بينما في مقالات سابقة انّ النص يشتمل على نصوص في عملية القراءة الا انّ تلك النصوص توافق ما يقوله المؤلف و تناغمه و تستند الى إرادته . و نحن هنا سنبين مظاهر الوحدة و التشظي التي اعتمدتها الشاعرة إيمان مصاروة في قصيدتها (عبارات على مفارق شجن) ، و أساليب تحرير اللغة و والإمساك بها ، لينتج لنا نص بلغة متوهجة عالية يشتمل على التقابل و التضاد اللغوي.

قصيدة (عبارات على مفارقِ شجنْ) نموذج للغة الملعقّة ، لغة عناقيد العنب الذي تسبح فيها الصور كالكواكب الدرية المضيئة في فضاء رحب ، و كأنك امام نص من خمسة فصول ، بموضوعات مختلفة ، و بيانات متنوعة الا انّ أشعة عميقة و ظاهرة تشدّ أطراف النص و زواياه ، محققة وحدة القصيدة رغم الفصل الشكلي و المعنوي.

الأشعة الكتابية التي تكفّلت بخلق عالم القصيدة و ترتيب مجالات البوح و الدلالة ، و فضاءات الفكر و المعنى ، تمظهرت بعناصر أسلوبية متعددة.

في العنوان كلمة (عبارات) ، وهي دالة على التعدّد ، و لم تضف الى أسم لكي يتحقق الانتماء اليه فتعرف به ، و انّما اتكأت على حرف الجر و الظرفية ، في دلالة واضحة على انّ لدينا عالما من الكواكب يسبح في سماء واحدة ، و انّ لدينا عناقيد عنب كتابية معلقة بشجرة واحدة . و يزيد هذا الامر وضوحا السكون الذي أرادته الشاعر في كلمة عبارات في العنوان (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) وهو يدل على التوقف و الانقطاع و الاستقلال ، اذن لدينا كتل كتابية مستقلة بموضوعات و معرفات خاصة بيها ، متشخصة بذاتها ، لا يجمعها موضوعي كتابي الا موضوعها العميق ، و غير متكئة على معرّف تُعرف به غير قضيتها و فكرتها الأساس و ما تبوح به.

لكلّ نصّ سماء او خلفية (background) تلك الخلفية تمثّل الجو الاحساسي العام ، و المسحة الشعورية المخيّمة على النص ، و هذا التشكّل الفضائي الخلفي هو أحد عناصر الوحدة و الانسجام في النص ، و سماء النصّ و جوّه العام و خلفيته الاحساسية تتكون بمجموعة من العناصر الاسلوبية اهمّها قاموس المفردات و التراكيب . و في قصيدة (عبارات على مفارق شجن) تحضر مجالات معينة بذاتها في النص تنبث في فصوله خالقة التناغم و الانسجام الهامس و الخفي ، وهنا تبرز مقدرة الشاعرة على رؤية ما خلف اللغة حينما تبوح و تكتب.

مفردات النص تتوزع في مجالات معنوية ، فالقاموس العام للمفردات يخيم عليا الحزن و الوجع و اللوعة (مفارق ، شجن ، محاورة ، افترقنا ، عابسٌ ، قتل الصباحَ، ايقظَ دمعنا ، ألمي \ مراراً ، الوجعِ ، الملتاعُ) ، و ايضا قبال ذلك مفردات الامل و التطلع (نحيا ، عاشقينِ ، لحناً ، صباحيَّ ،الشذا، شفاهِ ، الورد ، ايقظَ ، سقى ، الندى ، وحياً ، يروي ، العبور ، الحب) انّ هذا الفضاء الجامع بين مجالات متضادة و مع ميل للمجال الاول من الشجن و الأسى ، يحقّق نموذجا للغة متقابلة متضادة خلاقة ،و نجد ذلك التقابل لا يقتصر على الحضور القاموسي بل في التركيب الآني وهو اقصى اشكال التضاد التعبيري)

)ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ(

)قتل الصباحَ على شفاهِ \الورد أيقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً(

)ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً \ آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ(

حتى تصل الشاعرة الى ذرة البوح و الكشف عن اسرار الكتابة هنا:

) أن القهوةَ عشقٌ مثلي \ عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً \ يوري للبدء عيوني ، يختتمُ الليلَ بفجرِ \ عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \ بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا (

لو لاحظنا العبارات الاخيرة نجدها تجمع بين المتضادات بشكل ظاهر و مذهل ، و تأسّس للأمل و بزوغ الفجر بعد الليل و العسل بعد المرارة و القصيدة بعد الألم) انّها قصيدة الاستذكار و الامنيات انها قصيدة الرغبة و الرؤية.

القصيدة فيها بوح عالي وخطاب و رسالة و كل ذلك يتخفى خلف رمزية رقيقة ومجاز و اشارات هامسة تتميز بها اللغة الجميلة لأيمان مصارة ، بل كان لذلك المجاز و الاستتار حضور ظاهري هنا (ولم يزل يروي العبور \مرتْ بذاتِ الحب \واستترت بنا \قل للمجـاز)

اما التراكيب فيخيّم عليه الاستذكار و التساؤل والمحاورة بين المتكلم و المخاطب و ثالث ، نتتبعها في النص و سنشير للاختصار الى كل فصل برقم.

من صيغ الاستذكار: ((1) كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ ، كنا نحب ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا)، (3) الم تقل يوم افترقنا (4) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى ، على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل (5) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً ، وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ أن القهوةَ عشقْ مثلي ، كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ(

و من صيع السؤال ((2) من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ ،(3) الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \عابسٌ . وهو مع الجوابات و المخاطبة تتحقق المحاورة بل ان النص يصرح بالمحاورة حيث تقول الشاعرة (كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في \محاورةِ السنينِ ولم نزل في\ البعد نحيا عاشقينِ(

و من مجال الزمن تحضر مفردات الزمن الماضي تنبث في جميع الفصول:

(1)) كنا نحبُ ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا ، (3) الم تقل يوم افترقنا ، (4) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى ،(4) على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل ، (5) كانت مثلي تعشقُ مرًّا ، (5) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً (

و في قبال هذا النداء الماضوي و الاستذكار يحضر الادراك بالحاضر و الاستمرار:

(1)) ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي ، (3) ولم يزل يروي العبور ، (4) لكي تكون ، (5) يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ (

و لم يكن الحضور لعناصر الزمن هو التقابل الوحيد لهما بل نجد تقنية عالية و واضحة للشاعر و يبدو انها مقصودة في ان يكون التقابل آنيا و في تريكب واحد ، في لغة متطورة فعلا نموذجية في قصيدة النثر:

) (1) ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ \كنا نحب(

) (2)هي ذي تعيدُ \ عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا(

) (3)ولم يزل يروي العبور \ مرتْ بذاتِ الحب \ واستترت بنا(

) (4)ناح اليمام وناح ايكُ العمر \ فيَّ على فراقٍ كنتهُ \ ذاتَ القتيل \لكي تكون(....

(5)(وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ) (كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا)

و من الثنائيات التي كانت في القصيدة و انبثت بين فصولها مشكلة سماء النص و خلفتيه التقابل في اشكال الطلب بين الاستفهام و الامر .

) (2)من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ \ أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ(

) (3)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \ عابسٌ(

وايضا من العناصر الاسلوبية المكونة لسماء النص و جوّه العام ظاهرتنا شكليتان ، الاولى هو تأجيل المتعلق من المجرور بحرق الجر او المضاف اليه الى السطر الثاني ،و الثانية التكرار ، وانتشار ذلك بين النصوص خلق جوا عاما للنص متناغما.

فمن صور التأجيل الاسنادي النحوي :

- (1)كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في

محاورةِ السنينِ ولم نزل في

البعد

- (3)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ

عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ

الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

- (4)ناح اليمام وناح ايكُ العمر

فيَّ على فراقٍ كنتهُ

ذاتَ القتيل

- (5)يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ

عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

من المعلوم انّ هكذا تأجيل ليس خاصا بهذا النص ، لكن التأكيد عليه و تكراره و انبثاثه في فصول النص حقق التوظيف الفني و العنصر الاسلوبي المسخّر أاجل الغرض و خلق وحدة نصية.

و اما ظاهرت التكرار لبعض المقاطع فمن الواضح اضافة الى البوح فيها ، فانها توظيف شعوري للمؤلف ، و انبثاثها في فصول النص حققت عناصريتها لجو النص و وحدته:

(1)كنا نحبُ كأيّ طفلينْ .....كنا نحب(

) (2)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ...... قل للمجـاز(

لقدكان نصّ (عبارات على مفارق شجن) مناسبة بديعة ونموذجا حقيقيا للغة المتقابلة الحرة ، مشتملا على اشتغالات و توظيفات تدلّ و بكل وضوح على مقدرة شعرية للشاعرة القديرة إيمان مصاروة.

النص

)عباراتْ على مفارقِ شجنْ (

إيمان مصاروة

كنا نحبُ كأيّ طفلينْ إستقاما في

محاورةِ السنينِ ولم نزل في

البعد نحيا عاشقينِ

كنا نحب

....

من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ

أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ

عبارتي لحناً صباحيَّ

الشذا كانت هنا

....

قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ

عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ

الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

يؤكد في البعيد وفي القريب

ولم يزل يروي العبور

مرتْ بذاتِ الحب

واستترت بنا

قل للمجـاز

....

ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى

من علم الليلَ الغريب وعلمَ الدمع السكيب

ورتل اللحنَ المدثر في القلوب لمثلها

ناح اليمام وناح ايكُ العمر

فيَّ على فراقٍ كنتهُ

ذاتَ القتيل

لكي تكون........

....

ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً

آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ

رويَّ الوجعِ وفيها مانسيَّ الملتاعُ

ومالم ينسى أن القهوةَ عشقْ مثلي

عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً

يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ

عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا

اشكال الشعر السردي (السردية التعبيرية) في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر كريم عبد الله

كل متابع لنصوص الشاعر العراقي كريم عبد الله يدرك و يتلمس شخصية النص المثقف المبني وفق رؤية شعرية و نقدية ، إذ لا يكتب كريم عبد الله نصا الا وجعل له عنوانا تصنيفيا ثانيا بيانيا من حيث الرؤية الشعرية و النقدية ، و هنا في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) نجد النصوص التي كتبت باسلوب السرد التعبيري محققة لشعر سردي نموذجي ، نجدها تقدم تحت تصنيفات تجديدية من حيث البوليفونية بتعدد الاصوات و الفسيفسائية بلغة المرايا و الترادف التعبيري . لقد بينا كثيرا من هذه المفاهيم في كتابات لنا سابقة و هنا سنتناول المظاهر الاسلوبية و النصية لهذه الاشكال الكتابية في هذا الديوان الذي يعدّ و بحق عتبة العبور نحو شكل جديد من الشعر المكتوب باللغة العربية و قصيدة النثر العربية المعاصرة .

1 –النقد التعبيري وأبعاد القراءة

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص) .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة

الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال . وهنا سنتناول ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر العراقي كريم عبد الله و فق آليات و أدوات النقد التعبيري.

2 – الشعر السردي و السردي التعبيري

ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه . و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر

الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما يعتقد ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبته الشعر السردي ، انما المميز بينهما ان الشعر السردي يشتمل على السردية التعبيرية ، اي السرد لا يقصد الحكاية و التوصيل ، السرد الممانع للسرد ، بينما السرد النثري اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ،بينما السرد

في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز لا بقصد الحكاية و الوصف .

.

مظاهر السرد التعبيري جلية في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص (صور تحمي الساحات)

)مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة(

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير

عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان.

3 -العوامل و المعادلات التعبيرية

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري .(د أنور الموسوي 2015)

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة .

و أسلوبيات السرد التعبيري في الشعر السردي في هذا الديوان تحقق انظمة بلاغية نموذجية و جلية لوحدات العوامل و المعادلات التعبيرية ، و محققة انظمة نصية بلاغية جديدة سنتناولها في الفصول التالية ، فان كل شكل لغوي و اسلوب كتابي و عنصر نصي من تقنيات السرد التعبيري التي سنبحثها هنا هو وحدة و نظام متكامل من انظمة (العامل– المعادل) التعبيري .

و للشاعر كريم عبد الله عمق شعري في العوامل الجمالية و الابداعية و التعبيرية ، بالنفوذ عميقا الى مكامن النفس و التجربة الجمالية و الهم الانساني و الوطني ، ثم يكشف عنه و يبرزه بمعادلات تعبيرية شعرية عالية المستوى و جميع نصوص الديوان شواهد على ذلك و منها نص (ذات نهار موحش) يقول فيه الشاعر:

)انظروا كيفَ تستفزُّ ذاكرتي أطناناً مِنَ الشظايا تمطرها السماءَ ! يالهُ مِنْ نهارٍ موحشٍ ! خلفَ السواترِ تنامُ الأحلام , هلْ رأيتمْ كيفَ تنزوي صورُ العشيقاتِ في الجيوبِ المثقوبةِ ! أقدامُ المتمسّكينَ بـ الأرضِ يتملّكها الرعب في حقولِ الألغام , كانتْ هناكَ راجماتٌ كثيرةٌ تأتيكَ بـ الموتِ ما أقسى قذائفهاَ تجهلُ سرّهُ حينَ تتساقطُ بـ وحشيّةٍ على الملاجىءِ الترابيّةِ , وتتساءلُ في نفسكَ علامَ كلَّ هذا الخراب .... ؟! . أكادُ أسمعُ أدعيةِ الأمهاتِ خلفَ تلكَ الأبوابِ الموصدة(...

ان النص ينفذ الى الهمّ الانساني المتسائل عن دوافع الخراب ، و كل هذا الدمار ، انه السؤال العميق الذي يظهر عجز و قصور البشرية و حضارتها و عقلها الذي تتبجح به ، هذا العامل التعبيري العميق يبرزه و يكشفه الشاعر بمعادلات تعبيرية بتشكلات تصويرية تتمثل بتلاشي الاحلام و خيبات العاشقات لفقدان المعشوقين الذي يسقطون في الحروب ، و وطأة ذلك

على الذاكرة و النفس ، و سط تساؤلات الانسان و نحيب الامهات المنكوبات . باستعارات و سرد و بوح فني رفيع بشعر سردي عذب بتقنيات السرد التعبيري موسعا طاقات اللغة و قدرها التعبيرية.

4 -البوليفونية و تعدد الأصوات

البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر

الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعني ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) في هذا الديوان تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

1- أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

2- صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

3- وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

4- إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

5- البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

6- مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

7- كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

8- وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

9- تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ)

,

10- وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

11- ضجيجُ المارّةِ في الشوارعِ لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

12- الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

5 -الفسيفسائية و لغة المرايا

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3- بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4- ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5- تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ.

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (تحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2- أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3- أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5- فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1- مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟ !

2- مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3- كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2- أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3- فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

4- أيّتها الساكنةُ في سواقي الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,

5- ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,

6- إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,

7- لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

ان أية قراءة لنصوص هذا الديوان تكشف و من الوهلة الأولى اننا أمام أدب ثري و عميق . مشتمل على نصوص مسبوكة بتقنيات شعرية عالية المستوى و بلغة عذب و قريبة ، ان هذا الديوان المهم يعدّ فعلا عبورا و تجاوزا لمرحلة في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة و اتجاه حقيقيا نحو الشكل النموذجي لقصيدة النثر.

مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

لا يوجد كتاب أدبي انتشر بشكل واسع و تجذر عميقا في ثقافات الامم كما كان لكتاب بنجاتنترا (Panchatantra) او الفصول الخمسة او ما يعرف بـ (كليلة و دمنة) ، و لقد ترجم الى اكثر من 200 ترجمة بستين لغة. (1)

سنتناول في دراستنا هذه مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب الفصول الخمسة (كلياة و دمنة) كأسلوب ادبي حقق مزايا للكتاب من حيث التناغم و الايقاع و الاقناع و التثقيف و العذوبة.

فصل : اطلالة على تأريح ترجمة كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

كتاب كليلة و دمنة هو ترجمة لكتاب هندي قديم اسمه بنجاتنترا ، لا يعرف مؤلفه ، و الذي ترجم لأول مرة من قبل طبيب هندي شاب اسمه برزويه تابيب Borzoyeh Tabib)

. (لقد تنقل الطبيب برزويه كثيرا في الهند بحثا عن عشبة طبية و نقل معه البنجاتنتر ، و ترجمه الى اللغة الفارسية البهلويةPahlvi)) و اسماه (كليلة و دمنة) و هذه انت أول ترجمة للكتاب (2) . و نسخة برزويه هذه مفقودة الآن (1. (

يقول مانوراما جافا (Manorama Jafa) ، انه لا يعرف بالضبط مؤلف و تاريخ تأليف البنجاتنترا ،و في الهند وحدها هناك 25 نسخة في بعضها يظهر اسم ويشنو شارما) (Vishnu Sharmaكمؤلف. (3)

لقد تعددت نسخ كتاب البنجاتنتر او (الفصول الخمسة) المعروف بكتاب كليلة و دمنة ، ويُجمع الباحثون على أن الكتاب هندي الأصل، كتب باللغة السنسكريتيّة (هندو) في أواخر القرن الرابع الميلاديّ ، وأسمه بنجا تنترا . (2)

اضافة الى النسخة الشرق آسايوية المأخوذة عن اللغة الاصلية السنسكريتية (4) و نسخة انكليزية هي النسخة قبل الحديثة (pre-modern) مأخوذة عن نسخة ابن المقفع (5) ، فهناك نسخة انكليزية مترجمة عن الاصل الهندي بواسطة بنجوين (Penguin) في سنة (1993) تعتمد النص الشمالي الغربي ، و الثانية بواسطة اوليفيل) (Olivelle'sفي سنة (1997) تعتمد النص الجنوبي الأصلي ايضا وهي نسخة جامعة اكسفورد. (6)

من المعروف ان المصدر الاهم لكتاب (البنجاتانترا) الهندي هو كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع ،و الذي ترجم في سنة (570) الى اللغة السريانية بواسطة كاتب مسيحي يدعى بود (Bud) وقد اكتشفت هذه النسخة في مدريد و تركيا عام 1870(7) ، ثم بعد مائتي سنة في عام (750) ترجمه ابن المقفع الى العربية (1،2،8) . مع ان بعض المصادر تقول ان ابن المقفع ترجمها عن اللغة الفارسية البهلوية (9) ((Pahlavi ،و من ثم ترجم الى اللغات الغربية حتى صار الى النسخة الانكليزية بواسطة ثوماس نورث Sir Thomas) North ((10) . وهنا اشارات الى ان ابن المقفع قد اضاف على الكتاب (11) و سمى مؤلفه بيدبا ، بل ينسب الى ابن خلّكان ان الكتاب من وضع ابن المقفع (11،12) و تصرح عهود اللامي بان ابن المقفع (أضاف للكتاب رموزا حساسة كالعلاقة بين السلطان والمثقف و تأكيد مؤسسة القانون وشرح النتائج الخطيرة المترتبة على تقريب بطانة السوء , ومن اهتمام ابن المقفع على مبدأ '' عدم العقاب على التهمة '' نرى أنه أضاف إلى كتاب كليلة ودمنة بابا باسم (باب الفحص في أمر دمنة) وأضاف قصتين مضمونهما يشير لشناعة أن يعاقب السلطان على الظن فإن الدم عظيم (12) . و هناك من يقول ان برزويه تابيب نفسه قد اضاف على الكتاب الاصلي قصصا من الاساطير الهندية (1،11) . و لقد ظهرت ترجمة انكليزية عن النسخة الهندية الاصلية بواسطة اكرتون (Edgerton) و تعرف بالسنخة الحنوبية) (5) . و في (1990) نشرت نسختان باللغة الانكليزية لكتاب البنجاتانترا ، الاولى بواسطة بنجوين , الثانية بواسطة اوليفيل كما اسلفنا ذكره.

ان هذه الاشارات و الحقائق تدعو الى ضرورة المقارنة التأليفية و الأدبية بين نسخة ابن المقفع و النسخ الباقية المترجمة عن الأصل الهندي لأجل تبين الحال و دعوى الاضافات التي تنسب الى ابن المقفع . يقول جهاد فاضل (ويبدو أن إدعاء ابن المقفع نقل الكتاب عن الفارسية لم يَخْفَ على الأقدمين فأين عمر الكلبي المتوفى عام ٤٠٠ هجرية قال إن ابن المقفع لم ينقل الكتاب عن الفارسية، وأنه نسبه إلى الفرس لغايات في نفسه إبان الصراعات الشعوبية بين

العرب والعجم. كما ذكر ابن عمر اليمني صراحة أن الكتاب من «وضع» ابن المقفع، وأن مصادره متعددة، وأن هذا الأمر كان صنيع غيره من الكتاب.)(13)

فصل في الفسيفسائية و لغة المرايا

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري)14)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائية.(15)

تعكس الفسيفسائية في السرد الميل التناغمي الايقاعي لدى المؤلف ، و بعناصرها النصية تحقق ايقاعا نصيا و تناسقا عميقا بنظام موسيقي فكري وهذا من أهم صفات العذوبة و الجذب في النص الفسيفسائي.

فصل : مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب كليلة و دمنة (الفصول الخمسة (البنجابانترا))

ان مظاهر الفسيفسائية بارزة و متجلية في نصوص كليلة و دمنة كثيرة ، بل يمكن القول كما سيتبين ان تأليف الكتاب و بناء نصوصه قائم على التعابير المترادفة و لغة المرايا و الفسيفسائية . و سنتتبع تلك المظاهر في فصول من الكتاب تمثل نموذجا لذلك الاسلوب الأدبي . و النسخة التي سنعتمدها هي نسخة موقع(16) (Kutup PDF)

1 –الفسيفسائية الاسلوبية في اسلوب القناع و الرمزية العكسية

الفسيفسائية الاسلوبية تحققها عناصر نصية اسلوبية ، تتجه نحو غايات معنوية موحدة ، محققة نظاما من التناغم و الايقاع الشكلي في النص . ان الكاتب يصرح بالايحائية و التعبيرية في مقدمة الكتاب (صفحة9) حيث يقول الملك للفيلسوف بيدبا (قد احببت ان تضع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك يكون ظاهره سياسة العامة و تأديبها و باطنه اخلاق الملوك و سياستها للرعية .) فان التمييز بين الظاهر و الباطن انما هو صيغة اخر للايحاء و الرمزية . و في المقدمة ايضا صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به).

ان مثل ذلك التقريب و التذليل يكون ببناء تقابلي بين الظاهر و الباطن التعبيري و البنائي ، فيكون هناك علاقة عرضية بين اللغة العالية و اللغة القريبة . اتخاذ اسلوب القناع منهجا و تبنيه مع الرمزية العكسية باستعمال القريب و المألوف للتعبير عن العالي و البعيد و غير المألوف . بهذا الاسلوب حقق النص تناغما عميقا و هيئة ايقاعية تشكيلية ، بتعابير مترادفة متجهة نحو مقاصد وغايات اسلوبية موحدة.

2 –الفسيفسائية الموضوعية بقصد الحكمة باطنا و التسلية ظاهرا.

ان الكتاب مليء باشارات و دلائل تدل على ان الكتاب وضع للحكمة في باطنه و للتسلية في ظاهره ، و ان نصوصه جميعها جرت وفق هذا القصد و الغاية . في المقدمة صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به).

ان من اهم الفوائد التي تحققها الفيسفسائية الموضوعية اضافة الى تناغم و ايقاع عميق في قبال التاغم و الايقاع الشكلي في الاسلوبية ، هو تحقق وحدة موضوعية للنص . بهذه الوحدة مع تنوع النصوص و افادتها تتحق فسيفسائية بعتابير مترادفة من هذه الجهة ، حيث ان للترادف التعبيري مراتب بحسب الخصوص العموم و الجنس و النوع.

3 –التناص الداخلي في الفسيفسائية الموضوعية

دوران النصوص حول مواضيع و اهداف معنوية موحدة و بترادف التعابير ، يتحقق تناص داخلي قصدي ، محققا تناغما و ايقاعا فكريا خفيا . و من الواضح عند التأمل ان غالببية النصوص و الكتب التي تشتمل على رسالة و دستور و غايات فكرية معينة تكون متصفة بالتناص الداخلي و الترادف التعبيري ، بل ان في بعض الأحيانا نجد تكرار عبارات بعينها و تماثل نصي في بعضها . التناص الداخلي هو ملازم حتمي للترادف التعبيري و الفسيفسائية الموضوعية ، لان الاختلاف التعبيري انما يكون بزيادة و نقصان تعبيري مع الحفاظ على المشترك القصدي و المعنوي كما نلاحظه في الفقرات السابقة في الغرض من تحرير الكتاب .

4 -مظاهر الترادف التعبيري

الترادف التعبيري أحد اشكال لغة المرايا و الفسيفسائية النصية ، بان تكون تعابير مختلفة تدل و تنتهي الى مقاصد موحدة و نجد هذا الاسلوب في مواضع كثيرة من الكتاب منها في باب الاسد و الثور : ففي نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة نجد:

أ – النظام الفسيفسائي الاول

1- في (صفحة 27)(كان في ارض دستاوند رجل شيخ و كان له ثلاثة بنين ،فلما بلغو اشدهم اسرفوا في مال ابيهم و لم يكونوا احترفوا حرفة يكسبون لانفسهم بها خيرا .)

1- صفحة 27(اما الاربعة التي احتاجها في درك هذه الثلاثة فاكتساب المال من احسن وجه يكون ، ثم حسن القيام على ما اكتسب منه ، ثم استثماره ، ثم انفاقه فيما يصلح المعيشة)

2- صفحة 27 (فمن ضيع شيئا من هذه الاحوال لم يدرك ما اراد من حاجته ؛ لانه ان لم يكتسب لم يكن مال يعيش به ، وان هو كان ذا مال و اكتساب ثم لم يحسن القيام عليه اوشك المال ان يفنى و يبقى معدوما.

نلاحظ هنا ثلاثة تراكب تعبيرية تتجه و تسعى نحو غايات و مقاصد معنوية موحدة .و في نظام فسيفسائي اخر نجد:

ب- النظام الفسيفسائي الثاني

1- صفحة 27 (و ان هو وضعه و لم يستثمره لم تمنعه قلة الانفاق من شرعة الذهاب .

1- صفحة 27 (كالكحل الذي لا يؤخذ منه الا غبار الميلثم هو مع ذلك سريع فناؤه)

2- صفحة 27 (ثم لا يمنع ذلك ماله من التلف بالحوادث و العلل التي تجري عليه)

3- صفحة 28 (كمحبس الماء الذي لا تزال المياه تنصب فيه فان لم يكن مخرج و مفيض و متنفس يخرج الماء منه بقدر ما ينبغي ، خرب و زال و نزّ من نواح كثيرة ، و ربما انبثق البثق العظيم فذهب الماء ضياعا.

و ايضا في نفس النص نجد نظاما فسيفسائيا اخر

ج- النظام الفسيفسائي الثالث

1- صفحة 28 (فعالجه الرجل و اصحابه حتى بلغ منهم الجهد فلم يقدروا على اخراجه فذهب الرجل و خلف عنده رجلا يشارفه لعل الوحل ينشف فيتبعه بالثور ، فلما بات الرجل في ذلك المكان تبرم و استوحش ، فترك الثور و التحق بصاحبه ، فاخبره ان الثورة قد مات)

1- صفحة 28 (قال له : ن الانسان اذا انقضت مدته و حانت منيته فهو و ان اجتهد في التوقي من الامورلتي يخاب فيها على نفسه الهلاك لم يغن ذلك عنه شيئا و ربما عاد اجتهاده في توقيه و حذره وبالا عليه)

2- صفحة 28 (لما سار غير بعيد اعترض له ذئب من احد الذئاب و اضراها فلما رأى الرجل ان الذئب قاصد نحوه خاف منه و نظرا يمينا و شمالا يجد موضعا يتحرز فيه من الذئب فلم يرى الا قرية خلف واد، و رأى الذئب قد ادركه ، و القى نفسه في الماء وهو لا يحسن السباحة ، و كاد يغرق لولا ان ابصر به قوم من اهل القرية ، فتواقعوا لاخراجه فاخرجوه ، وقد اشرف على الهلاك ، فلما حصل الرجل عندهم و امن من غائلة الذب ، راى على عدوة الوادي بيتا مفردا ، فقال ادخل هذا البيت فاستريح فيه ، فلما دخله وجد جماعة من اللصوص و قد قطعوا الطريق على رجل من التجار، وهم يقتسمون ماله و يريدون قتله ، فلما راى الرجل ذلك خاف على نفسه و مضى نحو القرية ،فاسند ظهره الى حائط من حيطانها ليستريح مما حل به من الهول و الاعياء ، اذ سقط عليه الحائط فمات.

و في هذا الباب ايضا نظاما فسيفسائيا أخر

8- النظام الفسيفسائي الرابع

1- صفحة 28 (قال دمنة لأخيه كليلة : يا أخي ما بال الأسد مقيما مكانه لا يبرح و لا ينشط ؟ قال له كليلة ما شأنك أنت و المسألة عن هذا)

1- صفحة 28 (لسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك و النظر في أمورهم فأمسك عن هذا)

2- صفحة 28 (من تكلف من القول و الفعل ما ليس من شأنه أصابه ما أصاب القرد من النجار)

3- صفحة 29 (ان قردا رأى نجارا يشق خشبة بين وتدين ، وهو راكب عليها ،فاعجبه ذلك ،ثم ان النجار ذهب لبعض شأنه ، فقام القرد و تكلف من ليس من شأنه ، فركب الخشبة و جعل ظهره قبل الوتد و ظهره قبل الخشبة ،فتدلى ذنبه بالشق ،فنزع الوتد فلزم الشق عليه فخر مغشيا عليه فكان ما لقي من النجار من الضرباشد مما اصابه من الخشبة)

و ايضا في هذا الباب نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة.

هـ – النظام الفسيفسائي الخامس

1- صفحة 29 (ان كل من يدنو من الملوك ليس يدنو منهم لبطنه ، و انما يدنو منهم ليسر الصديق و يكبت العدو)

1- صفحة 29 (ان من الناس من لا مروءة له وهم الذين فرحون بالقليل و يرضون بالدون كالكلب الذي يصيب عظما يابسا فيفرح به ، و اما أهل الفضل و المروءة فلا يقنعهم القليل و لا يرضون به دون ان تسموا نفوسهم الى ما هم أهل له)

2- صفحة 29 (كالأسد الذي يفترس الأرنب فاذا رأى البعير تركها و طلب البعير)

3- صفحة 29 (الا ترى ان الكلب يبصبص بذنبهحتى ترمى له الكسرة ، و ان الفيل المعترف بفضله ووقوتهاذا قدم اليه علفه لا يعتلفه حتى يمسح و يتملق له)

4- صفحة 29 (فمن عاش ذا مال و كان ذا فضل و افضال على اهله و اخوانه فهو و ان قل عمره طويل العمر ،و من كان في عيشه ضيق و قلة و امساك على نفسه و ذويه فالمقبور احيا منه)

و فيه ايضا نظام فسيفسائي اخر ، و في الحقيقة نصوص الكتاب كلها مبنية و قائمة على هذا النظام بلغة المرايا و الترادف التعبيري و الفسيفسائية ، و هذا الاسلوب له مبرراته لان غرضه طرح الفكرته و تأكيدها و ترسيخها و حمل القارئ اليها و اقناعه بها ، وهذا شأن الخطابات التثقيفية و الاقناعية و التي يرتجى منها الاعتقاد و الاعتناق ، فهذا الكتاب كان الغرض منه الاقناع و التثقيف بالحكمة و باسلوب التاكيد و الترسيخ و التجلي و تعدد جوانب الطرحو وجه الفكرة.

و- النظام الفسيفسائي السادس

1- صقحة 30 (لو دنوت منه و عرفت اخلاقه لرفقت في متابعته و قلة الخلاف له)

1- صفحة 30 (اذا اراد امرا هو في نفسه صواب زينته له و صبرته عليه ، و عرفته بما فيه من النفع و الخير ،و شجعت عليه و على الوصول اليه ،حتى يزداد به سرورا ، و اذا اراد امرا بما فيه الضر و السين ، اوقفته على ما في تركه النفع و الزين)

2- صقحة 30 (ان الرجل الاديب الرفيق لو شاء ان يبطل حقا اويحق باطلا لفعل)

3- صفحة 30 (كالمصور الماهر الذي يصور في الحيطان صورا كأنها خارجة و ليست بخارجة ، و أخرى كأنها داخلة و ليست بداخلة)

و ايضا في الباب نظام فسيفسائي رائع جدا:

ز- النظام الفسيفسائي السابع

1- الصفحة 30 (ان كثرة الأعوان اذا لم يكونوا مختبرين ربما يكون مضرة على العمل)

1- الصفحة 30 (ان العمل ليس رجاؤه بكثرة الأعوان و لكن بصالحي الأعوان)

2- الصفحة 30 (مثل ذلك مثل الرجل الذي يحمل الحجر الثقيل فيثقل به نفسه و لا يجد له ثمنا)

3- الصفحة 30 (و الرجل الذي يحتاج الى الجذوع لا يجزئه القصب وان كثر)

على هذا المنوال و بهذا البناء الفسيفسائي تجري باقي الكتاب و نصوصه ، ما يدلل على ان هذا الكتاب التثقيفي قائم على هذا الاسلوب . و بالتتبع يمكن ملاحظة ان هذا الاسلوب هو الاسلوب السائد في الخطابات التثقيفية و الاعتقادية.

ان لغة المرايا و الفسيفسائية اضافة الى تحقيقها الوحدة الموضوعية و الايقاع و التناغم ، فانها تدلل على المستوى العالي لخيال المؤلف و على عبقريته اللغوية ، و امكاناته العالية ، اذ انها اقتناص للتماثل و التقارب العميق بين الصور ، انها اكتشاف و تبين الوحدة بين كيانات ملونة مختلفة . كما ان متابعتها تكشف عن المقاصد الحقيقية و العميقة للامثال و النصوص و ما اراد المؤلف ايصاله الى القارئ في هذا الكتاب

الخلاصة

من خلال ما تقدم و الذي يعكس الاسلوب العام و البناء الذي قامت عليه نصوص الكتاب ، يظهر واضحا ان هذا الكتاب وهو كتاب حكمة و اقناع و تثقيف قائم على لغة المرايا لأجل اكبر قدر من بيان الفكرة و تجليها و متعمد على الترادف التعبيري لتتعد اوجه الطرح و يترسخ القصد في وغي القارئ ببناء فسيفسائي يشتمل على الايقاع الفكري و الموضوعي و التناغم

الاسلوبي و العذوبة في الطرح ، يكشف المقاصد و الغايات الحقيقية للامثال و القصص و النصوص التي فيه . وهذا الاسلوب الفسيفسائي التاغنمي و الثري و الاقناعي كان من اهم أسرار ثراء الكتاب و جودته.

المصادر

1- http://www.arabacademy.com/arabic-blog/arabic-books/kalila-wa-dimna/ 2013

1- Wikipedia

2- jafa Manorama http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_998358_po_2004-11-jafa-e.pdf?contentNo=2

3- Kalilah and Dimnah; or, The fables of Bidpai; being an account of their literary history, p. xiv

4- Vijay Bedekar, History of the Migration of Panchatantra, Institute for Oriental Study, Thane

5- Rajan (1993), Olivelle (1997), Olivelle (2006).

6- Tarquin Hall[dead link] "Review: Colin Thubron, Shadow of the Silk Road, London: Chatto & Windus,

2006, New Statesman, 25 September 2011, Review includes description of how some of the monks likely traveled in ancient times.

7- Knatchbull 1819 -

8- encyclopedia -

9- Jacobs 1888

10- كليلة ودمنة.. من تأليف ابن المقفَّع أمْ بيدبا الهندي؟جمال بن جويرب المهيري ؛ البيان 201

11- عهود اللامي ؛ شيطنة المعارِض، سيرة ابن المقفع نموذجا ، المقال 2012

12- جريدة الرياض 2011 لماذا قُتل ابن المقفع؟ جهاد فاضل

13- د انور غني الموسوي ، لغة المرايا و الفسيفسائية ، مجلة تجديد 2015

14- د أنور غني الموسوي ؛ لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان ؛ جريدة دنيا الرأي 2015

15- http://www.kutubpdf.net/download.html?did=294

اسلوبيات النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري

)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .(أنور الموسوي 2015)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي (أنور الموسوي 2015).

الشاعر كريم عبد الله يكتب نصوص فسيفسائية تبلغ غاياتها المعيارية و الجمالية ، بشكل الترادف التعبيري ، كما انه سبّاق في هذه التجربة الادبية المغايرة للمألوف.

في نص (خلف أبوابك نختمي دائما (2015)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و

مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1 -خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2 -حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3 -بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4 -ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5 -تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ,

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب   ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1 -بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2 -أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3 -أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4 -ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قنديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5 -فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ،كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

ألصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1 -مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

2 -مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3 -كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟.

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1 -فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2 -أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3 -فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

4 -أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ,

5 -ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ,

6 -إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ,

7 -لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

النص : خلف أبوابك نحتمي دائما

كريم عبد الله

)لغة المرآيا والنصّ الفسيفسائي(

خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك , ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف , بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور , حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ , أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات . أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ , أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا , تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ , فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي . مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟! مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟ كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ . ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل , أيّتها الساكنةُ في سواقي الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ , ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ , إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ , فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة , بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ

الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر , لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

)العمياء(

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

- لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ هي نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة.

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم.

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة.

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

1 -البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق.

2 -انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم.

3 -ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا.

4 -لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على

التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ، كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ،كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي.

لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان

المعهود في اللغة و استعمال الالفاظ ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اي ان لكل معادل كلامي هناك عامل لغوي تعبيري . و نقصد بالعامل التعبيري النهاية التعبيرية و المقصود المعنوي او الجمالي العميق الذي يراد نقله بالكلام الى المخاطب ، و المعادل التعبيري هو الصيغة الكلامية التي تستخدم للتعبير عن العامل التعبيرية و نقله الى المخاطب.

في لغة المرايا هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .فلغة المرايا و فسيفسائية النص لها شكلان الاول الترادف التعبير بان تعابير مختلفة تدل على مراد واحد و الثاني الاشتراك التعبيري بان تعبير مختلفة تدل على مرادات

مختلفة بالضبط كما هو الحال في الترادف و الاشتراك اللفظي الا ان ما لدينا هنا ليس الفاظا مفردة و انما تعابير و عبارات و جمل.

نماذج ناضجة من لغة المرايا و الفيسفسائية التعبيرية بالشكل الاول اي التناص الداخلي نجدها في كتابات للشاعر كريم عبد الله و الدكتور انور غني الموسوي . و هنا نجد ملامح الشكل الثاني (الاشتراك التعبيري) في نص (حوار الصدى و المرآة) حيث ان تعابير و معادلات تعبيرية متقاربة تشير الى دلالات و عوامل تعبيرية متباعدة.

لقد بينا في مواضع عدة انه كما ان للمؤلف غاياته و للقارئ غاياته في النص ، فان للنص غاياته و للغة غاياتها ، و مع ان الاختيارية و القصدية موجودة من قبل المؤلف الا ان طبيعة القاموس العنواني كان مما فرضه النص ، فعبارة (حوار الصدى و المرآة) هو تبني قاموسي بالفاظ ترجع كلها الى لغة المرايا و الاشرتاك التعبيري الفسيفسائية ، اذ ان لغة المرايا هي حوار تعبيري بين عبارات و جمل ، و هي صدى ما يكون بالمرآة التعبيرية بين العوامل العميقة و المعاني و التعابير و المعادلات النصية.

ان تكرار لفظي (الصدى و المرآة) و في وضع او بناء بدلالات مختلفة يحقق شكلا متميزا من لغة المرايا و الفسيفسائية ، حيث ان الفسيفسائية متقومة بالتقابل و التناغم و التناسق الذي يعكس صورا مختلفة و جهات مختلفة ، وهو استخدام هندسي و تقني ابداعي و مختلف للغة.

النص يعتمد لغة رمزية و تعبيرية عالية ظاهرة جدا ، و بنسق و مستوى واحد وهكذا البناء الاسلوبي الموزع باتقان على مقاطع النص ايضا حالة تكرارية تعطي فسيسفائية للنص . و ايضا من المراتية الاسلوبية هو طبيعة الخطاب الذي يصدر عن اطراف الحوار ، فان عبارات الصدى متقاربة في زمنيتها و قاموسيتها و اسلوبها و كذلك عباراة المرآة متقاربة في زمنيتها و اسلوب حكايتها و خطابتها ، وهذه ايضا فسيفسائية نصية خطابية . ان ما يحصل بواسطة تلك العناصر هو احداث نظام متناسق متناغم موسيقي الا انه بدلالات مختلفة ، وهذا يختلف عن

غيره من الانظمة التناغمية . و ايضا من عناصر الفيسفسائية في النص هو الثيمة ، فان خطاب الصدى يتمحور حول ثيمة خاصة من الرغبة و الحيرة و البحث و كذلك خطاب المرآة ايضا يتمحور حول ثيمة خاصة من اليقين و المعرفة و البيان.

1 -الصدى (" أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ الموْجِيّ،\ وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،\ شُحُوْبَ الرِّيْحْ."

2 -الصدى (أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛\ أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ".)

3 -الصدى (أَتَكاثَرُ خَلْفَ ضَياعِي؛\ كُلِّي طُرُقٌ تتَدَحْرَجُ في اللَّحَظاتْ.\ لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ)

4 -الصدى (لا أَعْرِفُنِي، \ لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،\ أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ".)

1 -المرآة (وكانَ يُجاسِدُ نَجْماً يَبْكِي، \ وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَى.\ كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ)

2 -المرآة (" هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ \ مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَهُ!؟ \ وَيَقُوْلُ بِوَحْيِ النَّهْرِ يَنابِيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيّ، \ يَقُوْلُ هَواءً لا يَخْنُقُهُ،)

3 -المرآة (هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟ \ هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بِوُضُوْحِهِ،\ أَمْ وَهْماً يَتَجَمْهَرُ في الصُّدْفَةْ،)

4 -المرآة (لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ". \"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ \يُقْرَأْ".)

من الواضح جدا التقارب الزمني و الخطابي و الثيمي في عبارات الصدى و كذلك الشيء نفسه في عبارات المرآة . و باللغة الرمزية و التعبيرية و بما تقدم من تقنيات نجد ان النص قد كتب بتقنية عالية و بلغ اهدافه التعبيرية و حقق نظاما نموذجيا من لغة المرايا و النص الفيسفسائي .

النص

) -حِوارُ الصَّدَى والمِرْآة- (

عصام سلمان

****

-I-

)صَدَى:(

"أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ الموْجِيّ،

وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،

شُحُوْبَ الرِّيْحْ."

)مِرْآةْ: (

"كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ،

وكانَ يُجاسِدُ نَجْماً يَبْكِي،

وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَى.

كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ

وَيَسْكُنُها ظِلاً ظِلاً وَحِجابْ.

وَيُنيْزِكُ كُلَّ كَلامِهِ حِيْنَ تُكاشِفُهُ المِرْآةُ

بِعُرْيِ الشَمْسِ، وَعاداتِ الشُطْآنْ."

****

-II-

)صَدَى:(

"أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛

أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ."

)مِرْآةْ:(

"هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ

مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَهُ!؟

وَيَقُوْلُ بِوَحْيِ النَّهْرِ يَنابيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيّ،

يَقُوْلُ هَواءً لا يَخْنُقُهُ،

وَصَدًى لا يَرْجِعُ مَكْسُوًّا بِغُبارِ البَوْحْ.

يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ لَيْسَ وَحِيْداً يَعْبُرُ ذاكِرَةَ الموْتْ.

يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ لَيْسَ الموْتْ."

****

-III-

)صَدَى:(

"أَتَكاثَرُ خَلْفَ ضَياعِي؛

كُلِّي طُرُقٌ تَتَدَحْرَجُ في اللَّحَظاتْ.

لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ

وأَزْمِنَةٌ تَغْرَقْ."

)مِرْآةْ: (

"هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟

هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بِوُضُوْحِهِ،

أَمْ وَهْماً يَتَجَمْهَرُ في الصُّدْفَةْ،

يَتَظاهَرُفي حَشْدٍ مِنْ أَجْنِحَةٍ وَنُجُوْمْ!؟

هَلْ كانَ كَثافَةَ هـَذا البَرْقِ، لَطافَةَ هَذِيرالتُّرْبَةْ،

أَمْ رَمْزاً يَنْحَلُّ إِذا أَوْضَحْ"!؟

****

-IV-

)صَدَى:(

"لا أَعْرِفُنِي،

لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،

أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ."

)مِرْآةْ: (

"لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ."

"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ

يُقْرَأْ."

اللغة المتموجة و النثروشعرية

ان غاية قصيدة النثر و منتهاها هو تحقيق حالة الشعر الكامل بالنثر الكامل . حيث يتجلى الشعر في قلب النثر .و ينبثق الشعر من رحم النثر . حيث يشخص الشعر الكامل من وسط النثر الكامل.

ونقصد بالكامل هنا ما يبلغ اقصى درجاته و منتهاه و غاياته ، فالشعر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات الشعرية و مظاهرها و غاياتها و النثر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات النثرية و مظاهرها و غاياتها . و لا ريب ان النص و الكيان الذي يجمع هذين الامرين – اعني الشعر الكامل و النثر الكامل – هو غاية قصيدة النثر و منتهاها.

ان هكذا لغة لا تكمن اهميتها في الغاية الفنية المذكورة – اعني كونها غاية قصيدة النثر– بل انها تحقق اللغة القوية التي تصل الى قلب و وجدان كل قارئ مع محافظتها على فنيتها و شعريتها . و من المعلوم ان هكذا لغة كانت و ما زالت هاجسا و غاية للأدب و الادباء.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائدة

بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل.

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة.

ان العامل الاهم في تبين درجات تموج اللغة هو الانحراف اللغوي و السردية و الحقل الدلالي ، في النص الاول (سفر) لا نجد انحرافا كبيرا والسردية بسيطة مع بوح جلي و الحقول الدلالية متقاربة فاللغة تعتمد على لمسة شعرية خفيفة بشعرية هامسة . في النص الثاني (ألم) الانحراف النصي عالي مع سردية آسرة تخلق عالما خاصا بالنص (العالم النصي الموازي) معقد في نظام حقوله الدلالية . في النص الثالث (رحلة) نجد الانحراف العميق و التعبيرية المفهومية ، برمزية تعبيرية واضحة و حقول دلالية متباعدة . و يمكن ملاحظة كيف ان التصاعد في شعرية النصوص يرافقه تصاعد في نثريته محققة حالة التوافق النثروشعري عكس ما هو متوقع في غير ذلك من كتابات التي يطغى عليها التضاد النثروشعري.

النص الاول (سفر)

)لغة متموجة ببوح عال و لمسة شعرية هامسة(

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة . أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير . أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه مطلقا ، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها ، فلقد مليء قلبي حزنا.

سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، أجمع حكايات الظل ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبّة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام.

سأنظر الى وجه الزمن ببرود ، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية ، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها ، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة.

هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية ، و الاضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة.

النص الثاني (ألم)

)لغة متموجة بانحرافية شعرية و سردية قوية (العالم النصي الموازي) (

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة.

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة.

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةُ مؤكدة . نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة.

النص الثالث (رحلة)

)لغة متموجة بتعبيرية مفهومية عميقة ناقلة للاحساس (الرمزية التعبيرية)(

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة.

لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور.

احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة قش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.

سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.

عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران ،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي

التضاد و التوافق النثرو شعري ، نصوص حسن المهدي نموذجا

تمهيد

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

نظام التضاد النثروشعري

النص : (ورقة)

)على اجنحة الهوى

حملت الهوى

....

حين رفرف بجناحيه

ليغادر الشجرة

سقطت ورقه ... خضراء باردة

اطفأت الجوى.........

....

ربما كانت تلكم .. من ورق الجنة

نسياها ابواي هناك

....

.....

فكيف زاغ.....

الهوى....

من

........الهوى..... ...

يا لقلبها

اقسى .. من .. الصخر(.

اضافة الى التقنيات الشكلية و التوزيع و الفراغات و التشطير و كلها من الاسلوبيات التي لازمت الشعر الصوري و وظفت في تحقيق غايات النص الشعري من حيث التركيز على المزايا السمعية و البصرية للكتابة الشعرية ، فانا نجد في النص تركيزا و اعتمادا على الصورة الشعرية و المجاز . و اضافة الى الصورية الواضحة في تراكيب النص ، فان اسلوب تأجيل البوح ، و الممانعة التوصيلية ، و السكوت و الاخفاء ايضا واضحة . كما ان التراكيب العالية و البدايات المفاجئة و النهايات المفاجئة كل ذلك يرفع من شعرية النص و يضعف نثريته ، بحيث انك لا تجد تجل لأي ظاهرة نثرية في النص و في هذا تجل واضح و ظاهر لنظام (التضاد النثروشعري).

نظام التوافق النثروشعري

النص : (ذكراها)

) انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس ، وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه ..وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها والمعلمة بتواريخها الفارسة نسي ان يحفظ ارقامها السرية..اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .. اتراه يشم ما لا اشم ويرتقي يجمع شتات خيول فطست في حروب قديمة محاولا اعادة كتابة تاريخ مليء بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه .

..دعها يامجنون .. يامجنون دعها .. دعها وانزل اشرعتك عن صواريها فلم يعد في البحر متسع لسفن بلا اجنحه(.

اولاً لا بد من الاشارة الى أمرين : الاول ان هذا النص المبهر يحقق غايات النص الكامل من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، فانه قد تكامل في فنيته و في عناصر الجمال الادبي و في رسالته و خطابه وهذا ظاهر جدا . الامر الثاني ان حسن مهدي في كتاباته السردية التعبيرية يجيد اللغة المتموجة و لديه نزعة نحو التراكيب السريالية بشكل رمزي و بوحي من دون تجريد . وهذا النص مثال لهذه اللغة و تلك التطعيمات السريالية.

لقد بينا في موضع سابق ان التناوب بين التوصيل و الايحاء يحقق اللغة المتموجة و التي تحقق نظام تزامن التجلي الظاهر للنثر و الشعر في النص وهذه هي العتبة الاولى لتجاوز حالة التضاد

بينهما . وهنا سنبين نماذج محورية طاغية قد لونت و انتجت المزاج العام للنص و تحكمت في مظهره النهائية بلغة متموجة.

)انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس(

)وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار(

)جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه(

)وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة(

) فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض(

)محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه(.

من الواضح التموج التعبيري ، و تناوب التوصيل و الواقعية و الايحاء و الرمزية و الخيالية و التطعيمات و التوظيفات السريالية وكسر المنطقية و التوقع ، محققا لغة متموجة تتميز بالعذوبة و السلاسة.

و بتقنيات السردية التعبيرية حقق النص نفوذا الى نفس القارئ و نقله الى النص ، و بعد كسر حالة التضاد يعمد النص من خلال ترسيخ النفوذ في نفس القارئ و نقله الى النص مع الفنية العالية بالمجاز و الانحراف اللغوي و الرمزية و الايحائية بسلاسة و عذوبة توفرها السردية التعبيرية يكون الطريق ممهدا لحالة التوافق النثرو شعري.

مظاهر نظام التوافق النثروشعري

تتبين و تبرز ملامح نظام التوافق النثروشعري من خلال تتبع التقنيات النثرية و الشعرية في النص ، فنجد انها ليست فقط تتزامن و لا تتضاد ، و انما تتوافق و تتناسب طرديا في تطورها و صعودها ، بحيث ان حالة العلو و التصاعد الشعري لا يلازمه ضعف في النثرية بل على العكس فان النثر ايضا يتصاعد و يتطور معه . ان اهم ما يحققه نظام التوافق النثروشعري هو طرح المادة الادبية عالية المستوى بشكل سلسل وعذب وهذا ما سيساعد على اعادة الناس الى الادب بعد القطعة التي سببتها الحداثة الادبية.

من المظاهر البارزة لحالة التوافق النثروشعري هو تناسب شدة العبارة الشعرية مع شدة العبارة النثرية و من صورها الواضحة شدة الانزياح اللغوي مع شدة السرد والنفوذ و السلاسة . ونجد في هذا النص ان الشاعر حسن المهدي قد طرح مادة ادبية عالية المستوى بتقنيات معاصرة ، طرحها بشكل سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ بيسر.

ففي مقطع (أنا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

من الواضحة التقنيات الشعرية العالية من ترميزات و ايحاءات و انحرافات لغوية و فردية تعبيرية ، الا ان الشاعر طرحها بشكل سرد سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ و يحضر القارئ الى النص.

بالسرد الواضح و الحوارية يمرر شاعر السردية التعبيرية شعره عالي المستوى بشكل عذب و سلس يقول حسن المهدي

)وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة بعضها (

نلاحظة عبارة (ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها) فانها عبارة شعرية عالية جدا ، و لو انها القيت هكذا لوحدها لأحتاجت الى معالجات ذهنية و تخيلية لاجل تحصيل توافق قراءاتي لها ، لكن وسط العبارة السردية المتقدمة فانها جاءت ضمن عملية سردية نثرية عالية ايضا محققة السلاسة و العذوبة بدل الجفاء و التجافي . وحالة التناسب الطردي التطوري بين الشدة الشعرية و الشدة النثرية في هذه العبارة تحقق نظام توافق نثروشعري جلي . يقول الشاعر ايضا

)اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض(.

نلاحظ التركيب الفذ في هذا المقطع الذي بدأ بتوصيلية مباشرة تبلغ حد الحكاية و الواقعية ، الا انها تتصاعد و تنتهي بعبارة شعرية عالية المستوى من حيث الانحراف و الايحاء و الخيالية . هذا التركيب المحقق لنثرية شديدة مع شعرية شديدة هو صورة واضحة للتوافق النثروشعري.

لا بد من الاشارة الى ان علو و تطور نظام التوافق النثروشعري لا يعني ان نظام التضاد النثروشعري و الذي قام عليه الشعر الصوري لمئات السنين يخلو من الجمالية ، لان هذا كلام فارغ بل ان نظام التضاد النثروشعري له جماليته ، بل له فكره و تنظيراته التي ليس من السهل التخلي عنها عند الكثيرين ، لكن و من خلال الواقع الذي لا ريب فيه ان نظام التوافق النثروشعري يحقق تجربة ادبية و اضافة ادبية بالغة الاهمية و العلو و التطور من حيث الانجاز

الانساني .كما انه من المفيد الاشارة الى ان تلك الدرجة من التجلي و الوضوح لنظام التوافق الشعري يبعد تحققه من دون سردية تعبيرية و لغة متموجة ، و ان تجلي التجربة المعينة و درجتها مهمة جدا في الأدب ، اذ بالامكان ان نجد شيئا من التجربة المعينة في كثير من الاعمال ، الا ان التجلي الاعلى و الاقصى لا يكون الا في اعمال معينة مع القصدية فيها ، هكذا هو الحال في نظام التوافق النثروشعري فانه يمكن تتبعه و العثور على شيء منه في اعمال كثيرة و باشكالها الادبية المختلفة الا ان تجليه الاقصى و الاعلى لا يكون الا في السردية التعبيرية .

السردية التعبيرية و اسلوبياتها

1 -ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ،

هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة.

2 -السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في

السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

3 -اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها

تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

4 –التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا

الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

5 –اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و

تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

6 –اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي

و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ،كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية

وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك . وهنا نماذج من تدجين المجاز و وقعنته في كتابات سردية تعبيرية (1)

في نص (رسام) للشاعر و القاص فريد قاسم غانم

) في جنازتِهِ الأخيرة، التي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارة وقاطعَها سدَنةُ المعابد، خرجتْ من عينيْهِ شتلتا عبّادِ الشّمس، وحرَثَتْ جبينُهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الاصفرار، (....

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان كيف ان المقطع التوصيلي السردي في بداية النص حمل القارئ و هيأه و ساعده على الوجود و التعايش مع النص و تقبل المجازات و الانزياحات التالية بيسر ودون غرابة كبيرة مع النص غرائبي و سريالي . فان القارئ بعبارة (في جنازته الاخيرة ....،) التوصيلي جاء فعل (خرجت من عينيه شتلتا عباد الشمس) المشتملة على الانزياح و المجاز ، الا انها و بفعل السردية التعبيرية لبست ثوبة الواقعية و الحقيقية رغم فنيتها الكبيرة و مجازيتها العالية . هكذا تحقق السردية التعبيرية لغة قوية عالية الفنية و عالية التأثير.

و في نص كرنفال شمس للدكتور انور غني الموسوي

)هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة .. ....(

هنا اللغة متموجة بشكل كبير وسط سردية تعبيرية واضحة بحيث ان كل مقطع توصيلي واقعي يترك المكان لمقطع مجازي خيالي (فهنا القلوب حارة مستعرة .. ثم .. كازهارها النارية ... ثم لطالما حدثتني عن روحها .الذائبة ...ثم في عشق الظهيرة السمراء .. ثم ... وعن الحرية النظرة ...ثم وهي تمشط شعرها الناري ....) وهكذا يستمر النص بلغة متموجة ، تحمل القارئ الى النص و تدجن الخيال و تلبس المجاز ثوب الحقيقة و الواقعية.

و في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام.

و في نص (قطط) للشاعر جواد شلال

)ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس ، أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة .. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ... اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي..

المغنون ... أدركوا أن الصبح ... ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة ... المواء ... تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل(......

فالسردية الواقعية في مقدمة النص (ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير ، و الوصف التعبيري القريب (أنها تزهو بالمواء حد الغنج) تمهد لمجاز تصاعدي (رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة ..) ثم يدخل النص موجة المجاز العالي (.. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...) .. ثم بعد ذلك موجة توصيلية (اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني) ثم موجة خيال تعبيري (وحقول الرمد المستعصي ..) .. وهكذا يستمر النص في تموج تعبيري بين تعبير خيالي مجازي و تعبير واقعي حقيقي.

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في

منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

1- مصدر النصوص مجلة تجديد الادبية العدد الاول و الثاني 2015

القسم الرابع :   البوليفونية

البوليفونية التعبيرية ، (البركة الجريحة) نوذجا

) البركة الجريحة(

د أنور غني الموسوي

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة . في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين.

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

- البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

)ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين(.

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة.

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تجلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا.

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية.

ملامح البوليفونية في نصوص السردية التعبيرية

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك

بنفسه (باختين 1986) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك 2006) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند باختين نفسه (باختين 1981) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي 2015) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في فكرة (اللانهائية التعرفية) (unfinalizability) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين 1984) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين 1984) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج 2006) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن 1990) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة

اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين 2011) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث 2008)

هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في نصوص سردية تعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الاحياء ، و ستنتاول اشكال مختلفة من السردية التعبيري كتبت باسلوبي بولفيوني ، و هذه الاشكال هي-:

1- قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول هنا قصيدتان

الاولى : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

2- قصيدة النثر الحرة ، و التي تكون ملامح القصيدة واضحة بسردية تعبيرية الا انها ليست بكتلة واحدة و انما تكتب بشكل حر . و سنتناول هنا قصيدة

اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

3- النص الحر العابر للاجناس ، حيث تكتب السردية التعبيرية بشكل حر جدا يتموج بين الشعر و القص و الخطابة و نتناول هنا نص:

بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر

الاول : تعدد الرؤى و الاصوات

الثاني : بروز شخوص نصية

الثالث : بروز حدثية نصية

الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

النص الأول : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

13- أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

14- صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

15- وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

16- إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

17- البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

18- مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

19- كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

20- وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

21- تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ)

,

22- وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

23- ضجيجُ المارّةِ في الشوارعِ لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

24- الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

النص الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

في قصيدة البركة الجريحة للدكتور انور غني الموسوي تتجلى البوليفونية بشكل سردي مع اسلوب تداخل الاصوات الذي يجيده الشاعر:

1- ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة (ملاحظة هنا تصريح تاأيفي بتمثل رؤى الاخر و تبنيها في تداولية واضحة)

2- في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك

3- و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ،

4- و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .

5- لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية.

6- تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة.

7- ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

البوليفونية بتعدد الاصوات و الرؤى ظاهر ، فان تعدد الرؤى ينعكس هنا بحواريات نصية في عبارات مثل (الذين مروا من هناك ، الاغنيات الشجية ،ابنائها الغالين ، عطف العالم و كلماته الحماسية ، ايها القارئ يا انا ، متى ترى) ، كما ان في النص شخوصية نصية انزياحية تتمثل بالبركة و الاعمدة القديمة و النخيل) كلها شخوص لها موقف و رؤية بالنص الا انها شخوص اعتبارية انزياحية و ليست حقيقية معهودة . و في النص تجل ظاهر لفن (تداخل الاصوات)

و تمثل رؤى الغير كما اشير اليها اهمها كلمة ابنائها الغاليين) فانها صفة للابناء الآثمين وهي لا يمكن ان تصدر الا من أمهم الحنونة فالحكم النوعي الذي يشمل المؤلف يحكم سلبيا عليهم . و كذلك في (ايها القارئ يا انا متى ترى ...) فان اللوم و العتاب للمتكلم لا يكون صادرا منه الا بانعكاس الخارج و الغير عليه كما لا يخفى .و بهذا النص يبرز شكل آخر لحيادية المؤلف لا تكون باخفاء صوته تماما و انما بتمثله و تحدثه باسم الغير و بصوته ، فالمؤلف هنا يتكلم الا انه لا يتكلم واقعا وله صوت الا انه ليس له صوت حقيقة.

النص الثالث : اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

في قصيدة أجنة الجنان للشاعرة فراقد السعد تتجلى البوليفونية في أدب قضية و بوح بسردية تعبيرية حرة بنص يبلغ اهدافه الشعرية و الانسانية ، وهذا شيء لا يكون متيسرا الا باعتماد التناص العميق و تمثل صوت الغير حيث تتجلى الافكار النوعية في صوت المؤلف.

1- هو عودُ ثقابٍ مقتدر ... أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ...

2- هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق...

3- أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ...

4- تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ... عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ... هل ستأكل النار ..النار؟...

5- يهدلُ نعي اليمام ...يااااا أنتِ ياالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ ...؟!

6- تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ... عينان غارقتان في الزيتِ ... عينان غارقتان في الطُهرِ ... تَجَمَّدَ الّلهب .. جلباب طهر ... جَنينيَّةُ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي...

7- تبتَهِلُ حشودُ الجنان ... الّلَحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة.

ان السردية التعبيرية واضحة وجلية ، و الشخوص النصية و الحدثية النصية ايضا واضحة ، و كذلك في النص حضور واضح لاصوات متعددة ، مع طغيان و ظهور للبوح و تعابيره المشيرة الى فكرة النص و قضيته الانسانية و الصوت النوعي الذي تمثله المؤلف.

النص الرابع : بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

في نص (بوشكين) للتعبير و البوح مستويات عدة ، وهو من تفردات و تميزات نصوص فريد قاسم غانم ، اذ ان التكثيف لا يقتصر فقط على المادة التعبيرية بل طريقة التعبير ،تتجلى السردية التعبيرية في كل عبارة ، و في كل انتقالة سريالية و حالمة ، ان اسلوب لغة الحلم الواعي المنظم هو ما يجيده فريد قاسم و يسحر به القارئ.

تتجلى البوليفونية في النص في تعابير متعددة

1- من ثوبِها المطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.

2- قالت إنَّ اسمَها ''رُوثْ .''

3- لم أصدِّقْ.

4- .هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.

5- وقالت إنَّها تعثَّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.

6- وقالت إنَّ اسمَها ''ناديا''**. لم أُصدّقْ.

7- ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللَّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة.

8- كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.

9- سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مزٍّ. تمتمَتْ: سيثملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة.

10- وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة .

11- ها هو يخرجُ ويموءُ: ''ناتاليا، ناتاليا.***''

12- لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا

ان هذا النص الثري الحواري لا يحتاج الى الكثر لبيان تعدد الاصوات فيه و تعدد الرؤى ، بل ان المؤلف المتقن حقق شرط الحوارية الباختينية بالتحدث مع الشخوص و ليس عنهم ، و كذلك من خلال تطور و تعدد مظاهر الشخصية المتحدث معها وتعدد اسمائها و رؤاها يحقق فريد قاسم غانم تجليا واضحا و نموذجيا لفكرة) اللانهائية التعرفية. (unfinalizability

ان هذا المستوى من الحرية و الثراء لنصوص السردية التعبيرية و التي لا تتحقق بهذا الشكل باي حال من الاحوال في الشعر التصويري ، يدلل و بقوة على ان هذا الشكل الادبي له من السعة و العطاء و الحرية ما يفتح الباب واسعا امام اسلوبيات فنية ابدعية كثيرة و كبيرة منها مثلا النص ثلاثي الابعاد و النص الفسيفسائي بالتعابير المتقابلة و لغة المرايا و النص السردي التقليلي ، اننا نرى ذلك بوضوح كما نرى شمس النهار.

المصادر

- Bakhtin, M.M. (1984) Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M.M. (1986) Speech Genres and Other Late Essays. Trans. Vern W. McGee. Austin, Tx: University of Texas Press.
- Paul Smith, Carolyn Wilde Acompanion to Art Theory -2008

- Dmitriĭ Vladimirovich Nikulin – On Dialogue – Philosophy – 2006
- Gary Saul Morson, Caryl Emerson Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics – Literary Criticism– 1990
- Practicing Dialogical Narrative Analysis Arthur W. Frank 2006
- مجلة تجديد الأدبية العدد الاول و الثاني ؛ 2015

الشعر بين التقليلية و البوليفونية

1946

في دراسات متعددة معمقة (1،2،3) بُيّن الفتح الجديد في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية على يد الشاعرة الامريكية اميل لويل (1874–1925) الحائزة على جائزة بولتزر عام 1926 (4) باكتشافها النص البوليفوني في مجموعتها (قلعة كان كرانديس (2018) ، مما اعتبر تجديدا عميقا في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية باعتماد العمق الصوتي و اعتماد نظام الاوركسترا الصوتية و النثر البوليفوني (1،3) وتنازل المنولوج الشعري عن عرشه، مما حدا البعض بتوجيه الاشكالات الى اطروحة ميخائيل باختين بحصر الحوارية و البوليفونية في الرواية ، وفكرته عن احادية الشعر (5،6) حيث يقول اليزا ستنبي و تنتي كلابور   ان مصطلحات باختين البوليفونية في الرواية تتعارض مع فكرته عن الشعر بانه عمل مونولوجي و انه يمثل فاشية الشاعر و الواعي الواحد (6) و ينقلان قول باختين (في لغة الشعر ، حينما يبلغ الشاعر اسلوبه ، فانه يصبح فاشستيا و عقائديا و محافظا ، و يسحب نفسه من تاثير ما هو خارج الادب من صراع اجتماعي (7.   (

رغم ان اللغة التقليلية راسخة في عملية الكلام البشري الساعي نحو التكثيف و الاختزال و الاقتصاد حتى ان العرب يفتخرون بالمعاني القصيرة في حجمها الكبيرة في مدلولها ، الا انها لم تستقر بشكل مذهب في الشعر الا بعد انجازات ستيفن الشعرية (ستيفن كرين 1871-1900) و الهايكو الياباني. (8)

و قد يتصور وجود ملازمة بين التقليلية و الصوت الواحد ، كما قد يتصور ذلك ايضا بخصوص التعبيرية والتي تهتم كثيرا في طرح المادة الفنية معبأ بالاحاسيس الفردية و الرؤية الخاصة للمؤلف تجاه العالم (9) كردة فعل على الانطباعية و الخشية من ضياع النفس و الروح الانسانية وسط مادية العالم الخارجي بتاكيدها على الذات و القيم (10) . الا ان هذه التصورات لا واقع لها

لان التقليلية و البوليفونية ما هي الا وسائل تعبيرية و ادوات نصية ، و في مستوى اخر غير مستوى التعبيرية.

و من هنا لا يظهر اي تضاد بين البوليفنوية التي تعني تعدد الاصوات و الرؤى في النص و التقليلية و التي تعني التكثيف و الاختزال ، بل ان التقليلية تضاد الطول في النص و البوليفونية تضاد المنولوج في النص ، نعم يكون من الصعب اداء النص البوليفوني بلغة تقليلية ، الا ان لدينا نص تقليلي لستفين كرين مشتمل على اكثر من صوت و رؤية في قصيدة (في الصحراء):

في الصحراء

رأيت مخلوقا

يجلس القرفصاء

ممسكا قلبه بيديه

وهو يأكل به

قلت له (هل هو طيب يا صديقي ؟)

فاجابني (انه مرّ مرّ)

لكنني أحبّه

لأنّه مرّ

ولأنّه قلبي

و يتجلى ايضا تعدد الاصوات في قصيدة تقليلية حاكيت فيها قصيدة كرين هذه عنوانها اقنعة)أقنعة(

لقد أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل باكرا

و حينما و صلت منتصف الطريق

وجدت رجلا في كوخ و بين يديه سلال أقنعة بشعة.

قلت له لماذا أنت هنا ؟ و لمن هذه الأقنعة.

قال لقد طردني القبح من مدينتكم

و هذا الأقنعة ابعث بها الى كل جميل

ليرتديها فلا يطرد منها مثلي.

و بهذا يتضح و بجلاء ان التقليلية و البوليفنوية هي مظاهر اسلوبية و تقنيات تعبيرية ، بمعنى اخر انها تقع في مستوى اخر مغاير لمستوى التعبيرية و قصد المؤلف و فكرته العميقة و نقله احساسه و نظرته تجاه العالم ، و مغاير لمستوى رؤيته للاشياء ، لذلك فان كل منهما انما هو وسيلة تعبيرية و مظهر تعبيري ، فيمكن للشاعر التعبيري نقل احساسه بالاشياء عن طريق نص تقليلي او عن طريق نص بوليفوني متعدد الاصوات .

هناك امر اكثر جوهرية ، اذ بينما تكون التقليلية دائما في موضع تعبيري و ايحائي و رمزي متميز مما يضمن شعريتها ، فان البوليفنوية و بفعل تعدد الشخوص و الرؤي ستكون قصا و حكاية لا اكثر ان لم تشتمل على بعد تعبيري ، و سيفشل السرد البوليفونيي في تحقيق

الشعرية ان لم ينطوي على بعد تعبيري يلبسه ثوب الرمزية و الايحاء . من هنا يظهر و بوضوح ان التعبيرية ليست شيئا ممكنا مع البوليفونية فحسب و انما ضرورة لتحقيق السردية التعبيرية في قصيدة النثر.

المصادر

1- John Gould , Fletcher , Miss Lowell's Discovery: Polyphonic Prose , Poetry , Vol. 6, No. 1 (Apr., 1915), pp. 32-36

Published by:

Amy Lowell 1874–1925 biography , poetry foundation

Georgina Taylor H.D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers 1913-1946: Talking Women , oxfordpress

2- Wikipedia . Amy Lawrence Lowell was an American poet of the imagist school from Brookline, Massachusetts, who posthumously won the Pulitzer Prize for Poetry in 1926.

by Liisa Steinby, Tintti Klapur , Bakhtin and his –3
Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism ,
Anthem Press

Michael Eskin and Jerry , Bakhtin on Poetry , poetic –4
todays .

The Problem of Bakhtinian Terminology and –5
Poetry (The language of poetic genres, when they approach their stylistic limit, often becomes authoritarian, dogmatic and conservative, sealing itself off from the influence of extraliterary social dialects. Therefore such ideas as a special 'poetic language', a 'language of the gods', a 'priestly language of poetry' and so forth could flourish on poetic soil.(Bakhtin 1981, 273)

Wikipedia , Literary minimalism –6

Art movement , expressionism –7

Art story , Expressionism –8

النص التجريدي الفكرة و النموذج

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .اذن التجريدية في اللغة هي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية حالة نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ التأثير الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي و لا تحكي معان و انما أحاسيس.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية

بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تأثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

نصوص تجريدية للدكتور أنور غني الموسوي

1 -الواحة

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم.

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس.

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ.

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

2 -صباحات بنية

أيّتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم.

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي.

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقظاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق.

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا.

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا.

مرحى ، مرحى يا للسعادة.

3 –الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول.

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم.

مظاهر التعبيرية التجريدية في (أمنيات جوّالة)

)أمنيات جوّالة(

1958

الستائر بلونها المرير ، بقلبها المعجون بالعاج والزان ، تهدهد صوت بركة اللوتس البراق ، كنا حينها نعدّ أسنان المجرة ورموش عينيها الحالمتين ، نرسم حولية ذبول الكون الفسيح.

لقد أنهيتُ كلّ شئ ، خيمةَ ينبوع الخلود ، مزرعةَ الفراشات و رمادها الغامض ، حتى الصحون الفضية ، تركة اجدادي القدامى مع صندوقهم اللازوردي ، و نسماتهم المتخثرة في حدقات تحوم فوق غابات الأرز . كلّ ذلك بعثت به الى رجال الرمل وعسس السور البنّي كي يتدفؤوا به.

لقد أنهيت كل شيء فعلا ، فالحياة صبيّة لطيفة تستحمّ في بركة قزح القمر ، تحبّ أن تنام باكرا في معبد قديم.

عجبا ما كنت أتصور انّ الرغبة خيط من ريح ، و أنني سأحتفل يوما بكل هذا الضياع . لقد تقاعدت الانسانية ، تتجوّل بدرّاجتها الهوائية و قبعتها السوداء ، كالتي يبيعها ذلك المتجوّل الباحث عن الظلّ ، لقد رأيتها و قد ماتت منذ زمن بعيد.

آه كم هي مسكينة المركبات التي تسحبها ثيران الحقول الباردة مثلنا ، لا أدري ربما شربت روح الصقيع ، و ربما ورثنا ذلك الشحوب من أشجار الصنوبر المجيدة ، كرعناها مع اليانسون والسوسن الجبلي ومسحوق البرق . ذلك ليس مهما بالمرة ، يكفي اننا تعاطيناه عبر السنين .

بلى ، لقد صدقت ، سأجمع حاجياتي ، الريح الشمالية ما عدنا بحاجة اليها، وخوابي اليقطين الممتلئة بعصير القصب ، حتى الديك الأحمر الحكيم الذي لطالما أهداني بوابات المصير ، وعالم

مسحور تسكنه حشود الضباب وجنيّات أشجار الياقوت اليابسة ، وزهرة زرقاء ندية كأنها دمعة الفجر.

اجل البيت أجمل بالورد البري ، لكننا قبائل جوالة لدينا خيمة من جلود القنافذ ، لا نجيد غير زراعة الخيزران واصطياد خيوط الهلل النائمة ، نستدل عليها من الشخير.

بيتنا أجمل بالزهور ، لكنّ حقول اللوتس بعيدة ؟ بيننا جدول الشيخوخة وذاكرة الثرى . أنا لا أظنها ستأتي قريبا ، ربما علينا فتح حقيبة الأيام ، فقد سمعت جدي يقول أنّ في جيب الزمن الأيمن انهارا فضيّة من حليب وحكايات مؤجلة عن البجعة الاميرة التي لم يسعفها القدر.

إذن سينتهي فصل الرماد ، بعد حياة غارقة في نهر أصفر ، حينها سأرى في حديقتي أرنبا و سلحفاة وردية . حينها سيكون للصباح شكل أخر ، ليتها تأتي أرواحنا المهاجرة . لنلثم الصوت الأبيض لأرتال الثرى ، نلج أسوار الضوء ، ونركب أيائل الدخان في برك المساء اللازوردية ، هناك حيث قصور الشمس النائية.

سعد غلام و أنور غني الموسوي 2\4\2015

(أمنيات جوّالة) النص المشترك بين الشاعرين سعد مهدي غلام و أنور غني الموسوي ، ليس جديدا فقط من حيث انه نص مشترك بين شاعرين ، بل ايضا في لغته الجديدة ايضا ، و التي تميل الى ان تكون في مجال تعبيري آخر غير مطروق بشكل متعمد و واعٍ ، الا وهي اللغة التعبيرية التجريدية.

(أمنيات جوّالة) ليس نصّاً سرياليّا ، لعدم تميّز السخوصية و الكيانية في بناءاته ، حيث أنّ السريالية متقوّمة بالتموضع اللامنطقي للتشخصات و الكيانات ، كما انه لا يحكي عن

اللامعقول لان الحكاية عن اللامعقول ميزة السردية الحكائية ، اما السردية الغرائبية في (أمنيات جوّالة) فان السردية فيه تعبيرية لامرآتية تنقل الاحساس و لا تريد أن تحكي وانما تسعى الى تحميل اللغة طاقات اضافية.

و قبل الحديث أكثر عن تجربة الاشتراك في تأليف نص موحد بين شاعرين ، يتحقّق بذلك ليس فقط خرق لكثير من التقنيات و التنظيرات المتعلّقة بالرؤية و الغاية و العاطفة الصادرة من نفس انسانية لتعدد المؤلف هنا ، بل انّ الاهم من ذلك هو تجاوز الصعوبات التأليفية و الوصول الى نقاط مشتركة بين لغتي الشاعرين و نظرتهما عن الادب . طبعا لا بد من الاشارة انّ امتلاك الشاعرين رؤية نقدية و تفسير و فهم للغة الجميلة ، أدّى الى فهم سريع لغايات لغة كل منهما ، و الاقتراب من التشكيل اللغوي المطروح ، و بهذا ظهر نص بانسيابية و وحدة تأليفية عالية بالاضافة الى أنه يحافظ على لمسات كل من الشاعرين و تقنياته فهي واضحة فعلا لكل من يعرف لغة الشاعرين.

ان جوهر التعبيرية هو استغلال التوظيفات الممكنة لعناصر البوح غير الحكائية في تعظيم طاقة اللغة و توصيل الاحساس ، و استعمال التقنيات الظاهرية و العميقة في توسيع حقل الدلالة ، و بالنسبة لقصيدة النثر فان السردية التعبيرية ركن مهم في تحقيق ذلك . و من خصائص لغة (أمنيات جوالة) هو القدرة العالية على نقل القارئ الى عالم النص و ان كان متميزا بمستويات عالية و عميقة و غرائبية ، و معبأة بدلالات تعبيرية واضحة ، و هذا النظام بكل تلك الميزات يحقق لغة تعبيرية ساحرة كما هو ملاحظ.

اما التجريدية فهي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية الى مجال نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، و تجسيد الفكرة في اللغة فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس

القارئ الفهم الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي.

الاشراق و التجلي في النصوص التقليلية

(أفتش عنك.... \ ....خلف عوالم الشمس)

شيخ التقليلية رجب الشيخ.

1963

النص التقليلي الذي يعتمد الاقتصاد اللغوي و اداء الفكرة بأقصر خط لغوي ، اي اعتماد الخط المستقيم في التعبير ، هذا النص القصير تعبيريا لا بد لأجل تحقيقه الادهاش ان يشتمل على حالة التجربة غير العادية ، و نقصد بذلك النفوذ العميق الى مكامن النفس و الشعور الانساني و اقتناص اللحظة المؤثرة التي لا تترك مجالا للقارئ الا الدهشة و الانبهار . ان الشاعر التقليلي (minimalist) يعبر و يكشف عن تجربة انسانية يدركها الكل لكن لا احد يتناولها او يعبر عنها كما يقول المتنبي (القائل القول لم يترك و لم يقل) . هذا هو الاشراق الشعري انه الكشف عن الخفي و التجربة العميقة في النفوس ، انه الاطلاع على المعارف و التجارب الجمالية الادبية العميقة و التي ليس لكل احد تناولها و بلوغها . انها بلوغ الينابيع السرية للجمال و الاطلاع على الشعور الانساني العميق . التقليلية) (minimalismاشراق عميق و ليس تعبيرا أدبيا شاعريا فقط.

النص التقليلي ليس شعرا عاديا و لا بوحا شفيفا فقط و لا تجربة فنية معهودة ، انه تحطيم للحجب و التوجه بسرعة فائقة نحو بلوغ مسافات عميقة في النفس . لا بد لأجل التقليلية من تجاوز حالة الوساطة اللغوية و المرآتية ، و تقديم الفكرة الجوهر مجردة ، و كأن القارئ لا يرى حروفا و لا كلمات و انما يرى الفكرة و هي تتجلى ، ان التقليلية تجل عظيم للجمال . ليست التقليلية اقتصادا لغويا فقط بجمل خالية من النعوت و الشرح و التفصيل مكتفية بالاشارة و التلميح ، بل ايضا لغة عميقة ، انها اقتصاد لغوي و تعبيري يتجه و بسرعة فائقة نحو العمق الانساني .

اذن التقليلية هي التجلي الاشراقي الاكبر للفكرة الجميلة العميقة النافذة في النفس و الشعور .

يقول شيخ التقليلية رجب الشيخ

))حينما ولدتني أمي \ شربت ماء النهر \ فتعلمت سر الحياة \ ورحلة الخلود \ وعرفت أني مخلوق \ من طين... الطين سر وجودي((

في نص سردي تعبيري ، معبأ بالشاعرية العالية من استعارات و رموز قريبة تحمل القارئ بسرعة الى فكرة النص و جوهره دون زيادات او رتوش ، محققا التجلي الكامل للفكرة ، مع نفوذ عميق في النفس و عالم الشعور ، باشراق تعبيري اسلوبي و بيان مصرح به في متن النص . ان النص يحقق غاياته التقليلية بالتجلي الاشراقي لجوهر الفكرة مع سردية تعبيرية . فيقدم لنا رجب الشيخ نموذجا للسردية التعبيرية التقليلية وهي تجربة شعرية نادرة . كما هو حال تحقيق التقليلية السردية البوليفينية في نص (أقنعة) للدكتور انور غني الموسوي

))أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل \ و حينما و صلت منتصف الطريق \وجدت رجلا في كوخ و بين يديه أقنعة بشعة . \قلت له لمَ أنت هنا ؟ قال : لقد طردني القبح من مدينتكم \و هذا الأقنعة ابعث بها الى كلّ جميل \ ليرتديها فلا يطرد منها مثلي((.

و بلغة مقتصدة جدا او ما نسميه التقليلية الشديدة تحقق اللغة غاياتها التقليلية في نص للشاعر القدير عادل قاسم

)الموتى.. \ حالمونْ(...

هنا صورة شعرية و استعارة فذة تحقق شاعرية عالية و بمعادل كمي جمالي ، يبهر و يدهش ، و يحقق غايات النص المفتوح ، وهو ما اشرنا اليه في مواضع سابقة ان التقليلية الشديدة تتمحور حور النص المفتوح و ان كان بكلمة واحدة كما في قصيدة الكلمة الواحدة ، مع تحقيق الاشراق و التجلي.

كذلك نجد التجربة في نص لعامر الساعدي

))الظلمة داكنة \ الليلُ تتوحل أرجلهُ \ الليل وحدهُ يتحمل الصمت \ الخريف يبكي \ والاشجار لا تكف عن لومهِ((

الفكرة بجوهرها تتجلى هنا ، ليس فقط تتجلى بوجه وصورة واحدة بل تتجلى بعدة صور ، و هذا التجلي متعدد الصور في النص الواحد هو من اساليب لغة المرايا ، و التناص الداخلي و مع الاشراقية العميقة بالنفوذ الى التجربة الانسانية الخفية و الكشف عنها للقارئ ، يحقق النص تقليلية فسيفسائية ، وهو نموذج نادر بالكتابة.

و نجد المجال الشعوري العميق متجليا في نص تقليلي لرشا السيد احمد

))لست محمومة هذا المساء \ فقط .. المشكلة أن ذاكرتي يقظة جدا هذه الليلة((.

هنا لغة ترتكز على الابهار العميق و الكشف و الاشراق الفائق السرعة ، ان الكلمات تتجه و بقوة نحو مكامن الشعور العميقة بلغة قوية تحقق غايات التكامل النثروشعري . فالكمال النثري بالسردية القوية و النثرية الجلية مقرونة و مصحوبة بشعرية تنفذ الى الاعماق و تبحر بالقارئ الى المنابع الجوهرية و تحقق التوافق النثروشعري بنص تقليلي.

ونجد الشعرية العالية ايضا في نص تقليلي فذ بقيمة تعبيرية كبيرة لرياض ماشي الفتلاوي

))هدير همسك ... \ أثقب مسامعي((...

ليس يسيرا تحقيق التقليلية بشعرية متقدمة ايضا ، فنجد هذ النص التقليلي تجليا و اشراقا اشتمل على صورة شعرية فذة ، فقدم لنا رياض الفتلاوي نصا تقليليا بثنائية تجلي جوهرة الفكرة ، و الصورة الشعرية العالية ، و لقد تكلمنا في موضع سابق ان لكل تعبير ادبي قيمة جمالية كمية وصفناه بالمعادل الكمي ، يعتمد على مدى ما يحققه النص من عطاء و ثراء تعبيري ، ما يحقق علمية و موضوعية للثراء النصي و لا يبقى مسالة وجدانية و ذوقية ، وهذا النص يحقق قيمة كمية جمالية عالية اضافة الى معادله الشعري الكيفي العالي ايضا .

و نجد التقليلية المصحوبة بالصورة الشعرية في نص هالا الشعار

)الأمطار \ شهيق الأرض \ زفيرها الأشجار(

و من الواضح تأثير النفس الهايكوي و التغني بالطبيعة في شاعرية هالا الشعار لتقدم لنا قطعة شعرية باستعارة فذة تحقق غايات النص التقليلي بتجلي الفكرة و اشراقها.

و في تقليلية سردية لحسن المهدي يقول فيه

))منذ ثلاث عقود \ و \ نيف ... \ كلما صعدت الجبل \ لألقاك .. هناك لاهثا \ ..اجدك قد وصلت اسفل الوادي \ .... \ الغريب اننا لم نكن نرى بعضنا \ في اجتيازنا \ منتصف المسافة \ مهما تكرر الامر((................

ان هذه اللغة القوية المحققة للتوافق النثروشعري تنفذ في النفس و تتجلى فكرتها بوضوح مقتنصة اللحظة الانسانية و الشعرية الخفية فتكشف عنها ببوح رفيع محققة التجلي و الاشراق التقليلية بسردية تعبيرية.

و في نص يعتمد البوح الصادم تقول جانيت لطوف

))قيدوا قصيدتي ضد مجهول \ تعرت بنات أفكاري وأصبحت يتيمة((

النص يتجه نحو الفكرة بخط تعبيري مستقيم ، بتوظيف استعاري قريب ، ينفذ الى اعماق النفس و الشعور بسرعة كبيرة ، فيحقق النص غاياته التقليلية بتجل و اشراق للفكرة.

و في نص مشرق يقول محمد عبيد الواسطي

))ما زلت أتبعه.. \ ما \ لا \ يأتي((

ان الشاعر هنا استخدم توظيفات تعبيرية فذة قريبة للكشف و ايصال الفكرة ، و اعتمد النص على التجربة العميقة و الانسانية العالية ، فالنص يبلغ مستوى عال جدا من الاشراق ، و بلغة مقتصدة يتحقق نص تقليلي عالي المستوى فعلا.

و يقول محمد يزن في نص تقليلي

))أتلذذ بالنوم واتعذب بالحلم((

انك لا تكاد ترى الكلمات ، و انما ترى الفكرة ، تراها بجوهرها المجرد ، لقد نجح النص في تحقيق التجلي ، كما ان النص يطرق اعماق النفس بتجربة انسانية تمس الاعماق و يصدقها الوجدان ، مع تحقيق حالة كشف و اقتناص ، و بهذا ينجح النص في تحقيق الاشراق . ان في هذا النص تجل و اشراق للفكرة المجردة بتقليلية فنية كاملة.

و في نص تقليلي لقيس خضر

))نسيت قلبي \ على طاولة \ بائعة الزهور((

التقليلية واضحة لغة مجردة من دون زوائد و لا تفاصيل خط تعبيري مستقيم جدا ، الفكرة تتجلى بجوهرها من دون مقدمات و لا وسائط . النص ينفذ الى عمق القارئ من دون تنقلات رمزية او دلالية ، فيتحقق التجلي المجرد للفكرة ، و تنفذ الى اعماق النفس و الى المواطن الخفية في الشعور ، و اقتناص تجربة انسانية شاعرية بالكشف و الاقتناص فيتحقق الاشراق . ان النص يبلغ غايات التقليلية بالتجلي و الاشراق لجوهرة الفكرة العميقة المجردة.

و بالأسلوب الرمزي و الاستعارية نجد تحسين فالح في نص تقليلي يبلغ غايات التقليلية

))عندَ انتفاضة الخيال \ تُرفعُ صُورُكِ العالقة.. \وَيُهتَفُ بتغريد العصافير.. \ليُعلَنَ زقزقة العشق((..

النص زاخر بصورة شعرية عالية و استعارات فذة ،كما انها قطعة في الميتاشعر ، قريبة تنفذ و بسرعة من دون توقف الى العمق ، فتتجلى الفكرة و يتحقق الاشراق باقتناص هذه اللحظة الانسانية و الشعورية الخفية و العميقة.

المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي.

من الميزات الواضحة في نصوص أنور غني الموسوي هو النظر الى التجربة التأثيرية الشعورية الكائنة خلف التعابير و لحقيقة عملية الاختيار في تكوين النص التي أثبتتها الاسلوبية و بجدارة مسقطة جميع افكار القهر و الاجبار المدعاة في هذا الشأن ، فان امكانية ابراز العامل التعبيري العميق (من شعور و جمال و فكر) باكثر من وحدة نصية (وحدة كتابية) يحقق عملية اختيار تعبيرية يقصد بها تلك المعرفة او التجربة التأثيرية الشعورية و الجمالية العميقة و تكون المفردات و دلالاتها المعنوية ثانوية جدا . و بهذا الفهم فالنص في واقعه يتكون من وحدات جمالية و شعورية و فكرية و ليس مقتصرا على امور بصرية و شكلية ، الا ان تلك الوحدات الكتابية هي ما ينعكس عليها كل ذلك و ما يرى بواسطتها كل ذلك .

ان التداولية المعهودة او العامة بين الناس في الحياة العادية تكون من خلال الدال نحو المدلول المعنوي ، بينما في التداولية الادبية التأثيرية تكون المحورية للمعادل التعبيري الماوراء شكلي أي الماوراء نصي ، و اما الوحدة النصية فان قصدها من قبل الكاتب و المتلقي يكون ثانويا ، لذلك لا يكون مخلا بالتداولية و التوصيل استبدال الوحدة التعبيرية الاوضح و الاقرب بما هو ابعد و اغرب ، فلكل تجربة انسانية شعورية او جمالية عامل تعبيري قريب منطقي مألوف وهناك ايضا معادلات و وحدات تعبيرية اخرى يمكنها ايصال ذلك الشعور او ذلك التأثير من دون تقييد بالدلالة و مجال المعنى وهي المعادلات التعبيرية البعيدة.

المعادل التعبيري القريب و المعادل البعيد يشتركان بقدرتهما على حمل ذات الشعور الى المتلقي ، الا ان المعادل القريب يكون بتداولية معنوية أي منطقية تعبيرية معنوية و دلالية بينما المعادل البعيد لا يحافظ على ذلك بل يخل بها عمدا و اختيارا الا انه يبقي على التداولية الشعورية و التأثيرية . عملية اختيار المعادل البعيد اللامنطقي و الانزياحي هو اسلوب تبديل اختياري و اسميناه (اللغة التبادلية) و ما بيناه شكل توافقي للغة التبادلية و هناك شكل اخر هو التبادلية العكسية ، أي انه يستبدل المعادل التعبيري القريب بما يعاكسه.

في قصيدة (بستان كشميري)بستان كشميري

يكن ملاحظة تعمد كسر المنطقية و وان الالفاظ المذكورة لا يراد بها بعدها الدلالي و انما يراد بعدها التأثيري الشعوري ، فالرمزية هنا ليست دلالية و انما هنا رمزية شعورية و جمالية . فالرمزية الدلالية تنتقل من الرمز الى مدلول معنوي مهما كان شكله خاصا ام عاما شخصيا ام كليا ، اما هنا فلا نجد تلك الرمزية بوضوح بل البارز فعلا هو رمزية تأثيرية تعبيرية جمالية.

فعبارة (ايها السعداء) هذه العبارة مجانية يمكن ان تشمل مجاميع دلالية غير محدودة ، الا ان الشاعر قد اعقبها ببيان معرفي ميتاشعري (ان الشعر اصابع ضوء) و بهذه القرينة نعلم ان الخطاب موجه الى فئة عارفة او مختصة وذكر الشعر يشير الى ان المراد هنا اما الشعراء او العارفون او الاشراقيون ، الا ان العبارة التي بعدها تشكك في هذه الافادة ، اذ ان هذا ليس الشعر و انما شيء اخر او على اقل احتمال هو شيء اخر . هذا الاسلوب المركب من ثلاث تقنيات : تأجيل البوح ، و كسر منطق اللغة ، و بساطة الصورة هو ما يحقق حالة جمع الاضداد وهي ما اسميناها بنظام (النثروشعر).

ان المسألة في (بستان كشميري) ليست مسألة مجاز فقط و لا رمزية فقط و انما هناك بعد اخر ملحوظ في الكتابة هو البعد التعبيري التأثيري ، فالسعداء و الشعر و اصابعه و المساء و الفلاح و الشمس و ضفيرتاها و الفجر و البستان و جدها و جنائن كشمير و الاسلاف و المخاطب و المتكلم بل كل مفردة من النص لا يراد منها معناها و لا دلالتها القريبة و لا رمزيتها المنطقية الدلالية المعنوية . ان هذا النص تحطيم كامل لمجال الدلالة و استعمال عمدي للمفردات في بعد غير دلالي ، و انما هو اقتراب من لغة التجريد و النظر الى البعد التأثيري الشعوري للمفردات و التراكيب .

انها لغة في حقيقتها تعمل على بعد المفردات و قربه من الشعور و حب المفردة و بغضها و ما تعنيه من تراكم تجربة و ذاكرة ، انها لغة تعتمد الوعي التراكمي للانسان تجاه المفردات لذلك فهذا النص لا يمكن ان يكون الا بوجود القارئ ، لانه كتب بطريقة لا تؤدي معناه الا بوجود انسان يشعر بالكلمات و يحس بها ، ليس هذا نص دلالي و انما نص شعوري ، وهذا الفهم يقترب كثيرا من اللغة التجريدية ، الا ان هذا النص تعبيري و ليس تجريدي لوضوح الهدف و الغاية و الرسالة رغم الضبابية الدلالية في بعض عباراته .اذن نحتاج اضافة الى القراءة المفتوحة الى قراءة شعورية ، أي ان هذا النص يعتمد على بناء شعوري و المفردات هنا و ان كانت تبدو انها كلمات لكن في الواقع هذي وحدات شعورية تأثيرية ، كما لو أنك تنظر الى احجار ملونة

فانك حينما تنظر اليها لا يكون محور النظر انها من أي نوع من الحجر و انما محور النظر الوانها و بريقها و لمعانها و ما تتركه في دخلك من شعور ، بعبارة ثانية ان ما يتركب منه النص وان كان يبدو وحدا كتابية الا انه في واقعه وحدات شعورية ، و الاسناد هنا شعوري . هذه القراءة المفتوحة و الشعورية هي المدخل لقراءة النص التجريدي و انها تفيد هنا في هذا النص التعبيري الذي فيه لون تجريد في بعض فقراته.

و الان سنقرأ النص شعوريا أي بالبعد الشعوري للمفردات و التراكيب و بالبلاغة الشعورية و ليس اللفظية ، أي سوف نتجاوز الوجود اللفظي و ننتقل الى الوجود الشعوري.

الكتلة الاولى (أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد .) من الواضح ان الكلام ليس للسعداء كما انه ليس عن الشعر و انما الخطاب موجه الى وجودات واعية تحتاج الى تنبيه بقرينة البيان ، كما ان ذلك الموصوف ليس الشعر قطعا و انما هو وجود انساني اكبر ربما هو الوجود نفسه او حياة الانسان او ما هو اكبر او اصغر من ذلك ، كما ان الفلاح ليس الفلاح و انما شيء استثنائي و رفيع ، وكلها تدلل ان الحديث عن شيء ثمين وان هناك تقصير تجاهه . وهذا الصوت فيه نوع لوم مما يدل على ان (السعداء) بجانب عدم الفهم المدعى لا يراد بهم السعداء بل ربما يراد بهم التعساء ، لانهم لم يفهموا الامر كما يجب وهذه تبادلية عكسية . فهنا في هذا التركيب اجتمعت التبادلية التوافقية بالجزاء المتقدم و التبادلية العكسية في عبارة (ايها السعداء) فان واقعها التهكم و الذم و المراد نقيضها .

في العبارة الثانية (لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .) الانتقال من وجود معين الى وجود أخر

مشعر بنقص في الوجود الاخر ، و انه لم يصل الى الوضع الذي كان يفترض فيه و كلمة (هناك) تكشف عن هذا الفارق الوجودي ، فالجنائن الكشميرية الرمزية التي فيها تلك الامور الرائعة هي المثال الذي كان يجب ان يكون عليه بستان جد الشمس الرمزي ، و من الواضح من خلال رموز الالفة (الفلاح ، الشمس ، جد) يتضح ان الشاعر يتكلم عن شيء اليف و حبيب ، و نهاية النص تكشف انه يتحدث عن وطنه .

الوضع الخيالي و الرمزي للبستان الشمسي و الوضع الخيالي و الرمزي للجنائن الكمشيرية اوصلت الرسالة الى القارئ ليس بالمعاني و الدلالات و باللغة الوصفية و انما من خلال الكتل الشعورية و التأثيرية ، بان الوطن الحافل بالمأساة كان يجب ان يكون جميلا و رائعا كالمثال الذي بينه النص . في هذا البيان نحن لسنا بصدد شرح النص او بيان دلالاته لأننا نعتقد ان هذه ليست وظيفة النقد و لا القراءة ، و انما اقتضت ادوات النقد هنا التطرق الى عوالم الدلالة و تشخيص المدلولات ولو تأويليا لأجل بيان طريقة التعبير هنا.

العبارة التالية (لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) من الواضح ان تلك الوصية هي الاقتراح الذي يضعه النص لاجل الخروج من المأزق ، لكن هنا لغة تبادلية حصلت وهي ان الشاعر انتقل من الاخبار عن الشيء الخارجي الى الاخبار عن الذات ، وهذا اسلوب (التلبّس) ، اذ ان من المناسب ان تكون الوصية للخارج التعس و المأساوي الذي يراه الشاعر ، وهذا اسلوب دقيق يحتاج الى فهم لغة الشاعر ، لذلك دوما نقول انه (لا نص من دون كاتب) فاستبدال الضمائر و تغيير اتجاه الوصف هو اسلوب من اللغة التبادلية ، وهو تعبير عن نظرة الاتحاد الكوني و ان اي ضرر في اي جزء من العالم يعني ضرر في اي جزء اخر ، لذلك فالسوء الذي يصيب اي انسان هو مصيب فعلا لكل انسان . فالوصية هي في ترك المنهجية و الفكرة البراجماتية القائمة على الاستغلال ، فان

هذا الوضع المأساوي (الذليل) للعالم عديم الشخصية و العدالة و الضمير لا يناسب الحقيقة الوجودية المفترضة للانسان و الوطن.

ثم تأتي العبارة الوجدانية الشارحة (كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) و التي تختصر النص و تكشف عنه مما لا يدع شكا في ان تلك الاوصاف كانت للوطن و اهله و للعالم المأساوي واهله التعساء و طرح فكرة الخلاص و ما يفترض ان يكون عليه العراق و العالم ، و لم تكن تلك الرسالة برمزية دلالية و لا بتداولية معنوية و انما كانت برمزية شعورية و بتداولية تأثيرية و بالاستعانة باللغة التبادلية و النظر الى المشتركات التأثيرية بين المفردات و المعاني.

اللغة الهامسة عند عادل قاسم

)سَأَجيئكِ \ هارِباً \ مِنَ الضجيجِ .. \ والضَجَر \ لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ \ بالسَكينهْ (

عادل قاسم

لطالما أبهرنا جمال الشعر ، الا انّه و منذ ظهور قصيدة النثر صار للشعر مفهوم اخر ، وصارت اللغة تبرز بقوة اكبر و تتمظهر بأشكال أوضح ، و صارت محور الجمال ، و مركز الابداع.

لقد اغدقت علينا قصيدة النثر عوالم رائعة من اللغة الجميلة ، و ما عاد الامر محتاجا الا الى تركيز و تأمل و تذوّق فذّ كي ترى كل ذلك السحر في لغة الشعر النثري.

لقد تناولنا و بواقعية أشكالا جميلة من لغة الشعر النثري ، و كان لبعضها حقيقية لا يمكن تجاوزها ، و من خلال تتبعي للغة التي يكتبها الشاعر العراقي الفذّ عادل قاسم ، دوما كنت

احسّ انه يهمس في بوحه و كلماته ، و يتخذ هذا الهمس اشكالا و صور متعددة يكون من الجميل تتبع تلك الصور و الاشكال لثراء هذا اللون الجميل و اللغة المتفردة.

تتمظهر اللغة الهامسة في شعر عادل قاسم بمظاهر مختلفة و كثيرة ، منها ما يعتمد على الالفاظ و منها ما يعتمد على المعانى و منها ما يعتمد على الصور . تتجلى اللغة الهامسة في صور لا تميل الى الحدّة ، و كثير من جوانبها مؤجلة ، و يكون البوح واصلا الى المتلقي من خلال ارتدادات و هزات بعيدة عن التلقين ، بالفاظ همسيّة و معاني رقيقة ، و كلّ متابع لشعر عادل قاسم يجد ذلك شاخصا في كتاباته . ونجد ذلك جليا في مقطع بوح رقيق يقول فيه :

)سَأَكْتَفْي..

بِالتَبَصِرِ

لأنَ كُلَ ماخَلْفَ..

تِلْكَ السِتارةِ الباليهْ

الرَتيبْة

ثلجٌ ناصِعُ البياضِ

أورُبَما سَوادٌ فاحِمْ

لاشيءَ

ثابِتَ

كلُ شيء ينهارُ

وَيَنْبجسُ من جَديدْ..

بِوجْهٍ آخَرَ(

ان هذا المقطع عال الشعرية احتوى على مجموعة من العناصر الاسلوبية للغة الهامسة الا ان ابرزها هو الهمس التصويري ، فنجد الافعال (ساكتفي ، و ينهار و ينبجس) و الاعمال التي يفعلها المتكلم (التبصّر) و الاحوال التي تظهر بها اشياء الصورة (الستارة البالية الرتيبة ، ثلج ناصع او ربما سواد ، و كل شيء ينهار و ينبجس من جديد) ان هذه التشكيلة التصويرية ، تقدّم بوحا رقيقا و هامسا و تُوصِل الفكرة و المراد الى المتلقّي ليس عبر الصوت العالي و التلقين ، و انّما بهمس و بهدوء بوحي و فكري و تصويري.

و في صورة اخرى ، يكون فيها المسار للشيء الشفاف و الرقيق ، و الذي يبرهن على وجوده و حاله بالفعل و الوجود و ليس بالقول و الكلمات حيث يقول:

)سَأجيئكِ

مُختصِراً..

كُلَّ المسافاتِ، المِجَرآتِ،

السُدُمَ، النُجومَ،...

ألسابحهْ في هذا ألكونِ

لِأُبَرْهِنَ للضوءِ

إنَ شَوقيَ إليكِ

كَفيلٌ بِهزيمَةِ

كُلَّ قَوانين الفيزياءْ(

ان هذا الشكل من المجيء و هذا الشكل من الوجود ، الذي يجتاز المجرات و السدوم و النجوم ، لا يمكن الا ان يكون اثيريا و رقيقا مكونا بذلك بوحا هامسا يوصل الفكرة و المراد الى المتلقي عبر هذا التصوير الرقيق.

و في لوحة رائعة و شاعرية و ببوح عال المستوى ، الا انه يعكس الروح الهامسة للشاعر ، و الميل الفريد للسكون و الهدوء ، البالغ حد الهروب من الضجيج و الضجر حيث يقول:

)سَأَجيئكِ

هارِباً

مِنَ الضجيجِ..

والضَجَر

لجَنَتَكِ ألصاخِبهْ

بالسَكينهْ(

لاحظ كيف امتلأت هذه اللوحة بحروف هامسة ، و كيف بلغ التعبير فيها مداه بالهروب من عالم الضجيج نحو عالم السكينة.

و في لوحة هائمة من الانتظار ، التي رغم تصاعد صوت البوح فيها ، الا ان اشياء الصورة لا تبرز الا ككيانات مكانية في لوحة معنوية مرتبة ، و رغم عمق الألم و البوح الا انّه بوح رقيق ، و بتعبير هامس أخّاذ قلّ نظيره ، يقول عادل قاسم:

)إنتظرتُك

أنا والليالي العِجافْ

والحَروبُ تَطْرَقُ...

بابي..

والموتُ وَالجَفافْ

إنْتَظَرْتُكِ

أنا وَالبلادُ القَتيلهْ

أَموتُ ألفَ مَرَّةٍ....

كُلَّ لَيلهْ

لأنكِ البلادْ

لأنَكِ حبيبتي..

................بَغْدادْ(

ان هذا المقطع الذي استطاع الشاعر فيه ان يجمع بين المشاعر و العواطف المتأججة و بين بيان الواقع المؤلم و الميرير من جهة و من جهة اخرى ان يأتي كل ذلك بلوحة رقيقة تناغم الروح الهامسة و الشفافة للشاعر .

و في مقطع بوحي رقيق نجد الشاعر يعبر ايضا عن طلبه للسكينة في عالم فقدها بالكلية حيث يقول:

)هذا الصباحْ...

آليتُ أبْرِدِ..

حَرَّ..

ماولى..

وَأَذرَتهُ الرياحْ

فمَرَرتُ

أَسْتَجْدي السَكينهْ

فَلَمْ أجِدْ

غَيرَ الشَواخِصَ

وَالنَهارَ المِسْتَباحْ(

و نلاحظ ايضا اسخدام افعال مهمة في صياغة الصورة الهامسة (ابرد و اذرته ، استجدي ، مررت) كلها افعال تعمل على نقل المعاني و التصويرات الى عالم من الرقة و الهدوء.

و يتجلى ايضا البوح الهمسي للفقدان و الخسارات في مقطع رقيق يقول فيه عادل قاسم

)أُحدِقُ

في الوجوهِ

لَعَلَّ

وَجْهِّيْ

أراهُ

مُعَلَقاً

بَينِ الوجوهِ(

و في مقطع يعبر فيه الشاعر عن همسه بصراحة ، و انه يهمس بوجعه و شكواه ، فيجد يد الحبيبة مأوى يستعير يد أمّه حيث يقول:

)كُلما...

أهمسُ شاكيا..

وَجَعيْ..

تَسْتعيرينَ..

يَدَ أُميَّ

وَتُمَسِدينَ..

على. .

ماتَبقى من خُصلاتَ..

شَعْري..

أزدادُ...يَقيناً..

إن أُمِّي..

لَمْ..

تَمُت بَعدْ(

من الواضح ان للغة عادل قاسم فرادة ، بألفاظ و معانٍ و تراكيب واضحة الخصوصية ، خلقت لها عالما خاصا ، و فضاء مميزا يقوم على الهمس و البوح الرقيق .

القسم العاشر :البوح التعبيري

))مظاهر البوح التعبيري الاقصى في مجموعة (أسطورة عشق) الشعرية للشاعرة فراقد السعد((

ان البوح التعبيري الطاغي على نصوص مجموعة (أسطورة عشق) المجموعة الشعرية للشاعرة العراقية فراقد السعد ، يتخذ اشكالا مختلفة ، أهمها التوظيفات اللغوية و الانزياحات التعبيرية ، التي استطاعت – اضافة الى الوصف و الحكاية – ان تنقل الى القارئ منظومة الاحاسيس

و المشاعر و بدرجاته و مستوياته المشاعرية العالية وهو الموافق لعنوان المجموعة فكانت لوحات للعشق الاسطوري.

في قصيدة (عقد ولاء) تقول وفاء السعد:

)عمدني بصولجان ولائه

انتفضت وريقات ملكوت الجسد

فاقشعرت راعشة قهوتنا

اسدلت عيون فاغر الغنج

بشوق معتق اسكره ناهم الثواني(

ان التعبيرية جلية جدا في هذا المقطع ، اذ ان الوصف و السرد هنا كان يمكن ان يؤدى بالفاظ و تعابير شعرية لا تكون بهذه الدرجة من العمق و المدى ، ان استعمال الفاظ معينة هنا اعطى اللغة طاقة تعبيرية اكبر ، وجعلها اقدر على ايصال الاحاسيس و المشاعر و لحظة التجربة الى القارئ . ان العبارات غارقة كليا في فضاء التجربة (فبين التعميد الغارقة المتماهي في صولجان الاقتدار و الاحاطة ، في فضاء الوفاء و العقد الولائي ، كان سببا في انتفاض عميق كما هو حال وريقات ، تلك الوريقات كانت لشعور يجتاح كل الجسد بعمق ، ما يأخذ بملكوته الواسع من كل اطرفاه ، فكانت القشعريرة الراعشة ، لما استعبر من ألفة في القهوة ، بحالة من الشوق ضاربة في العمق كما المعتقات التي تسكر من هو متفاني في نهم الوقت العزيز و الحبيب.

ان هذه الابعاد الشعورية و الانسانية المحضرة بالنص ، انما كانت اساسا نتيجة اللغة التعبيرية و التوظيفات الشعرية لالفاظ لها دلالات ضاربة في العمق ، وهجّت اللغة و اعطتها طاقة تعبيرية مضاعفة.

و نجد هذه اللغة التي تجنح الى العمق العميق في النص الثاني من المجموعة (تراتيل حب) حيث تقول الشاعرة:

)اتكئ على ركني المسكون بالوحي

تسدل سطورك جنح الليل

يصافح اوداجي ضحى النعاس

مخمورة بهمهمات الحروف

في اشتهاء المزيد(

من ترتيل العنوان ، التي تحضر القارئ الى عالم خاص بل شديد الخصوصية من الاخلاص و التجرد ، الى الاتكاء على ركن ، في عمق الثقة و الاطمئنان ، الذي يسكنه الوحي العالي المتعالي ، فيتحقق مزاج و جو للنص غارق في الخصوصية و السمو و الاخلاص ،كما الصوفية العاشقة ، التي تصافح اوداج الحياة و البقاء ، المخمور بكاس العشق ، الذي لا يمل بل هو ذائب في اشتهاء المزيد ، انه مستوى عال من العشق و الذوبان ، لا يكون الا لقلب الصوفي و الوجود الانساني الراقي.

هذا المستوى من الذوبان و الخلوص نجده مبثوثا في نصوص الديوان بحيث لن تجد نصا في المجموعة الا و فيه هذا النفس الذي يميل الى السمو و العمق في تجربة التعلق و العشق.

في قصيدة (همس النوى) تقول الشاعرة

)أشفق على خجلي

ببسملة تحتل كياني

دع جيوب الثنايا تخفي هاجس التلعثم

ففي كهفك العاجي تتراءى اشرعة مملكتي

تترنم اهات اللظى في النزق

ارتشف الوان النعاس في خدار الوله

يا سيد الاضواء

مرابعك تغوي ناسك الوجد(

ان هذا الشكل من اللغة الذي يميل الى اقصى درجات تجلي التجربة و الشعور ، يمكن ان نصفها باللغة القصوى ، في قبال اللغة المتوسطة المعتدلة ، حيث انا اذا نظرنا الى التعابير عموما من نقطة واحدة فانا سنجد تعابيرا تكون وسطية تعبيريا و وصفيا و اخرى تتجه نحو اقاصي التجربة ، محضرة اعلى مستويات التجلي منها كما في الشكل التالي-:

القارئ في نظره الى تعابير الكتابة تتحقق زوايا للنظر ، من خلال تلك الزاوية تتحدد درجة التعبير من حيث كونه تعبير يميل الى الدرجات القصوى ام انه ضمن اللغة المعتدلة المتوسطة . درجة التعبير بالاضافة الى كشفها عن التجربة و بوحها فانها تنقل الاحساس وهذا وظيفية تعبيرية ، و كلما كانت درجة التعبير حادة كان الاحساس المنقول اكثر تجليا و وضوحا.

و لغة فراقد السعد في نصوص اسطورة تعشق ، بلغة النسك و التملك و الذوبان و الارتعاش و التماهي و الاخلاص و الخلوص تحقق درجات تعبيرية قصوى و حادة و تجل كبير لتجربة شعورية رفيعة و بوح شفيف.

الرسالية

ملامح ادب الصرخة ، (عندما يحترق التاريخ ويترك لنا الرماد) نموذجا

في اهم نظرة للشعر عبر عنه انه اعتراض ، ليس محاكاة ولا رسما للخارج ، بل هو صوت اعتراض على الخارج ، و قد يقال ان هذه الفكرة لا تطرد في الاعمال الادبية الابداعية ، فالتمجيد و الاحتفاء بالمنجز و المديح لما هو قائم شائع في الادب ، و فيه ان هذا صحيح الا ان كل ذلك ما هو الا نتاج عملية مقارنة بين الممجد و الممدوح و غيره ، فهو ايضا ينطوي على اعتراض . من هنا يظهر لنا ان الاعتراض الادبي يتجسد في الشكل المباشر الصريح الذي يكون النص صريحا فيه و الشكل غير المباشر غير الصريح بنص احتفاء منطو على الاعتراض غير المصرح به.

ان الفرق الفيزيائي بين الصوت العادي و الصارخ هو الشدة ، و حينما نجد اعتراضا ادبيا صريحا شديدا بحيث تبلغ فيه التعابير مديات بعيدة و واسعة فانا نكون امام صرخة كتابية ، و بتكرارها نكون امام انتفاضة كتابية .و لو حققت تغلغلا في الوعي العام و تجاوبا معتدا به فانا نكون امام ثورة كتابية.

اذن الشدة الكتابية تتناسب مع شدة الاعتراض ، و الصرخة الكتابية تتجسد بشدة الاعتراض .

في ملحمة جلجامش مثلا كان اعتراض شديد على الطغيان بلغ حد الصرخة و تكررت معانيه فيها فكانت انتفاضة و حصل التجاوب العام فحصلت الثورة الكتابية فكانت ملحمة جلجامش بحق صرخة وثورة عارمة ضد الظلم و الطغيان.

وكما يتحقق الصرخة في اللغة الابداعية فإنها ايضا يمكن ان تتحقق في اللغة التقريرية وكمثال واضح الاعتراض الشديد السائد بين النقاد العرب المعاصرين بخصوص المصطلح النقدي و الممارسة النقدية ،وهذا واضح لكل متابع ، و بينما بلغ اعتراضهم على المصطلح بحد الصرخة الا ان اعتراضهم على الاداء تجاوزها نحو الثورة ، لذلك سيكون من المتوقع حدوث تغير جوهري في النظرية النقدية العربية و الممارسة النقدية في المستقبل القريب.

في قصيدة (عندما يحترق التاريخ و يترك لنا الرماد) للشاعر هشام ايوب يتجسد الاعتراض الكتابي ، انها اعتراض من باديتها ، فان هكذا عنوان و بتوصيلية عالية و اشارة صريحة بوح صاره ، فيكون صرخة كتابة ظاهرة . ثم يستمر الاعتراض الشديد (الجدران باردة) و (تحرق روما) و (أسراب النحل تهاجر) و (التاريخ يحترق مثل مدن بائسة مر بها أسراب من الجراد) و برمزية توصيلية يتجه البوح نحو فضاء لغوي اخر الا انه لا زال في عالم الاعتراض و قائم به ، (والصحف تعلن الهزيمة) و (انتصار قائد البحار \على موجة \حاولت الوصول للشاطىء) انه تجل للهزيمة و الخذلان و الطغيان)، بل حتى الهامش هو جزء من سلسة الاعتراض حيث يقول الشاعر (بقلمي) وهنا ابراز للمتكلم ، ثم يقول (أول نص في العام الجديد) وهو بوح وايحاء ان هذه هي الصورة و الحال مع بداية هذا العام ، فتصور ايها القارئ و عتمة الحاضر و قتامة المستقبل ، ان هذه القصيدة اخبار عن انعدام الحياة ، بل انعدام الوجود.

النص

عندما يحترق التاريخ ويترك لنا الرماد

****

(1)الجدران باردة \ أعمدة رومـا تنتظر\ نيرون\ زعيم الأباطـرة\ جنون\ تحرق رومـــا\يحيا الأمبرطـور

(2)أسراب النحـل\ تهاجـر\ آخر الربيـــع\ لتتجمد\ فوق مرتفعـات \الصقيع

(3)التاريخ يحـترق\ مثل مـدن بائسة\ مـر\ بها أسـراب \ الجـراد \ فلم يجد فيهـا\ سوى المقابـر\ تعلن الجهـاد

(4)الكتب تعلن النصـر\ والصحف تعلـن \الهزيمـة\ انتصار قائـــد \الصحراء \ على زوابع الرمل \ حاولت التصـنت \ على شخير السجان

****

انتصار قائـــد \البحـار \على موجـــة \ حاولت الوصـول \للشاطىء

(5)التاريخ \ يمضي يحصـد \ أرواح العسكـر \ المدن \ تكتب تاريخهـا \ الفأر

يتلذذ بقضـــم \ صفحـــات\ النصـر

بقلمي / هشام أيوب موسى

2015/1/9 أول نص في العام الجديد.

اللغة التعبيرية في الشعر العراقي المعاصر

)ثم يفتّش عمّن يحزنه تشوّش الرؤية \ فيتحدَّث بألم عميق \ عن العاصفة(

عبود الجابري

اللغة التعبيرية هي التحدّث بألم عميق ، عن العاصفة ، عن الواقع المرير ، أنّه الكفّ عن التغنّي بالخارج و وصفه و محاكاته ، أنّها الإبحار الى أعماق الشعور و إعلان الجوهر النقي للشعور و الرؤية الصادقة.

الميزة الأبرز للغة الشعرية هو الإبهار ، الناتج و بلا ريب من الشكل الفنّي الذي عليه تلك اللغة . و لقد بات ظاهراً أنّ ما يميّز الشعر عن النثر ليس موسيقى شكلية ولا ترتيب شكلي للألفاظ ، إنّما المميّز الحقيقي هو الشكل التعبيري . و لا ريب أنّ الثورة التي حصلت في بنية الكتابة الشعرية و تحرّرها من القوالب إنجاز إستثنائي ، إلا أنّ جوهر التحوّل لا يكمن هنا فقط ، إنّما يكون في تبدّل النظرة الى طريقة التعبير ، فنجد أنّ لغة الأدب إنتقلت من الحكائية الإنطباعية

الى الرؤيوية التعبيرية التي تمثل عمقا فكرياً و تمعّناً أسمى في أداة الكتابة و توظيفها و تجاوز الحكائية الإنطباعية بأشواط حتى إنّنا يمكن القول أنّنا و منذ نهايات القرن الماضي نعيش في الفترة التعبيرية للأدب العالمي عموماً و العربي خصوصاً.

إنّ قسوة الظروف و بشاعة الخارج ، لا يترك مجالاً لنظرة محايدة اليه تمجّده و تتغنّى به ، فتجلّى و بقوة صوت البوح الداخلي بمظاهر واضحة في لغة الشاعر العراقي الذي عاني ما عانى من الخارج البائس القاسي . و من هذه المظاهر على مستوى الكتابة الشعرية هي اللغة التعبيرية الموسّعة لطاقات اللغة و الرؤية الأدبية و إدراكات القراءة.

إذن يمكن إرجاع طغيان التعبيرية و الرؤيوية في الشعر العراقي المعاصر الى عاملين الأول عالمي عام مرتبط بالعلم و توسّع سلطة الإنسان و الثاني محلّي بسبب الدمار الرهيب الذي لحق بالعراق و العراقيين ، فما عاد للرومانسية و لا الإنطباعية مجالاً.

من هنا يكون ظاهراً أنّنا لا نتكلّم عن الحركة التعبيرية المعروفة كمذهب للفنّ و الأدب و إنّما نتحدّث عن أسلوب بوحي تعبيري توظّف فيه عناصر اللغة لبلوغ طاقات عالية من التعبير . إنّ اللغة التعبيرية لا تعني أبداً الغرق في الذاتيات والرمزيات ، قدر ما تعني الصدق الخالص الجوهري ، و تصوير بشاعة اللحظة التي يجب ألا تنساها البشريّة ، و كما أنّ ذلك يكون بقاموس معنوي و صوري مميّز فإنّه يتمثّل أيضا بصيغ تركيبية و لفظية واضحة ، و كلّ هذه الأشكال التعبيرية نجدها حاضرة في الشعر العراقي ، الذي سنورد نماذج منه تكون إنعكاساً و مرآة للكوكبة العامّة و العطاء الثرّ التي هي منه .

تبرز التعبيرية في اللغة على مستوى الموضوع و على مستوى الصورة و على مستوى التراكيب اللفظية . إنّ الحدّة و العصف العاطفي في التعبيرات النابعة من أعماق الداخل تجعل من اللغة كيانا رسّاماً و ليس طريقة توصيل فقط ، لذلك يمكننا وصف المقاطع التعبيرية بالمشاهد و

اللوحات و المناظر ، أنّها رسومات بإمتياز و شواهد على العصر و الإنسان و مشاعره العميقة .

التعبيرية الموضوعية

لا نريد بالموضوعية هنا أصناف الموضوعات المطروقة لأنّ هذا التناول قديم قدم الإنسان مهما كانت طبيعة الموضوع ، إذ لا ريب أنّ السعادة و الشقاء من المعارف البشرية الضاربة في القدم ، إنّما نريد هنا كشف اللغة عن الموضوع الذي تتحدث عنه بأبعاد معنوية متميّزة إمّا من حيث الإيغال في الإنفعال بإعطائه خصوصية مميزة او من حيث توسعة مفهومه والإدراك به . وأهم ما يميّز اللغة التعبيرية جنوحها الى مواضيع موغلة في العمق و متناهية في الصدق من حقول العاطفة الملتهبة يتربع ذلك الحزنُ و الألم و طلب الخلاص.

اللغة التعبيرية لا تتعمق فقط في إختيار موضوعاتها بل في رؤية موضوعاتها ، ففي مشهد للشاعر الأمهر عبود الجابر يقول (وإذْ قلْتُ له / ما ذلك بمرآتك؟؟/ قال: هو عماي/ أتوكأ عليه / وأهشُّ به على ما أرى/ من الظلام...') إنّها الرؤية المنبثقة من الظلام ، إنّها تقديم العالم برؤية عميقة . إنّها حكاية الرؤية و التعمّق فيها ودعوة صادقة اليها حيث يقول أنور غني (أجل أنّك ترى ما أرى ، إنّه إحتفال ، إنّه التلقائية الكاملة . أجل إنّك ترى ما أرى)

في لغة الشاعر العراقي تتجلّى المعاني الكئيبة و القاتمة ، ، حيث تتجلى الحسرة و الفقدان في لوحة عبود الجابري إذ يقول (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعرني سترته) إنّها حكاية اللاجدوى . و يقول كريم عبد الله (هتافٌ يتناهى عبرَ أخاديدِ فناراتٍ مهجورةٍ ../ عشعشَتْ على عباءةِ الوهمِ نذور سنواتي المجدبة) ، و في منظر له آخر له يتجلّى الحزن و الخراب و الوداع حيث يقول (ثغوركِ ملطّخةٌ بخرابِ الأبواقِ المهشّمةِ ../ تنطرحُ نواعيري تلهجُ بتوديعِ مفارقِ الكلمات) لا شيء سوى الخواء ، و لا مكان

لحلم الانسان كما في مشهد لأنور غني (قلب العالم يتقاعد كأرملة .\لا مكان لحلم الإنسان ، \ لا دفء و لا نشيد).

و يتعالى قاموس اللغة الكئيبة في لغة التعبيريين إنّه الخريف و اليأس و الغربان في مشهد ناظم ناصر (كمساء الخريف ...\ تتهامس به الغربان\ على غصن منحني على شجرة اليأس) و هنا الدموع والمنفى و الجراحات في لوحة قاسم وداي (وددت أجمع دموع المنافي حين اجتمعت القرابين كي أزيل غبار جراحات البحر النازلة من مجراتها) و في مشهد يائس لشلال عنوز يقول فيه (هذه الريح تُعلنُ \ ....أن لا وصول الى (ليلى) \ فقد سرقوها...!).

و النسيان يحضر في منظر ناظم ناصر (اليد التي تكتب الكلمات \على ذاكرة الزمن \غمرها النسيان) و يخيم الضياع و الخسارة و الوهم في منظر آخر له حيث يقول (مثل صباح فاتر\ كان حبي \ كقصيدة بلا معنى \ كورقة على وشك السقوط).

و في عالم من الرحيل و البعد تطلّ لغة قاسم وداي (مكنها الرحيل والبعد عن حيّنا المشلول \كان رحيلها ثغرة واسعة بحجم النكبات) و يتجلّى الحزن و الخواء والألم مرّة أخرى في مشهد لسلمى حربة (أنا حزنُ الهواءِ \أمدُّ يديّ أحيكُ الصدى قصائدَ جلنارٍ \ويتيهُ الألم فوقَ ترهاتِ الوجعِ متلاشيا \وأملأ جيوبي الخاوية بهواءِ عطرٍ يأخذني \حيثُ اريدُ !!!) و في منظر لعلاء الاديب عن العالم السقيم يقول (من أين تهرب والزمان غريمُ \ ولمن ستلجأ والمكان سقيمٌ) و في منظر لرياض الغريب (في سلة القمامة \نضع أسنانا غير صالحة للمضغ \نضع أوراقا تصف تاريخنا بالمنصف جدا \نضع قرونا من العتمة \نضع حروبا وجنرالات \نضع كلابا تنبح داخل النص) إنّه إختصار للإخفاقات البشرية.

وهنا الصمت الذي يخشاه الشاعر التعبيري و يبوح به بكل نقاء و صدق رفيع ففي لوحة قاسم وداي (أخشى أن يجهز عليّ الصمت حين تعلوني الشهقات) ، و يتجلّى الصمت المتجمّد في مشهد لأنور غني حيث (أناشيد الشتاء تغرق في الضباب .\تترك في ذاكرة الشوارع

نشوة لا تُنسى.\ زواياه الباردة تحفل بالصمت ، \ فأتجمّد في حلمي كشجرة غابٍ قديمة .)

و يطلّ علينا عالم المآسي و الصدأ و الجوع ففي مشهد لشلال عنوز (كانت الريحُ مشغولةً \ بعدِّ أسى المحطّات \ تُهرولُ مُستاءةً \ تلمُّ عباءة الوقت \ تتسلّلُ عَبرَ..\ ....جوع النّوافذ \ ....صدأ ألأبواب) انه الخواء الرهيب ، الذي يتجلّى أيضا في مقطع لعلاء الأديب (خطواتك الثكلى تجرّ على الأسى \ وجع المسيح.. يهدّه التكليمُ) ، إنّها شيخوخة الحضارة و الواقع ففي مشهد لرياض الغريب يقول (في البلاد التي تشيخ \نرمم وجهها \ بأغاني فيروز \ ونرمم وجوهنا \بالضحكات).

من ملامح التعبيرية طلب الخلاص و تقديم رؤية له ، و نرى ذلك في مشهد لكريم عبد الله حيث (كلّما يكفهرُ العالمُ أطوفُ أحملُ وجهكِ شمساً مشرقةً ../ وبحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) فيطرق أبواب الصباح كلما إكفهر العالم بالخلاص الفضي و بوجه الشمس الذهبي ، و نحو الشمس تكون سمرة الوجه طريق الخلاص عند قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس \لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) ، إن التعبيري يتشبث بكل أشكال الخلاص حتى لجام الهواء حتى أسراب المطر ففي مشهد لسلمى حربة (أيتها الارضُ الغائرةُ بالحزنِ \ إخلعي عنكِ أسمالَ غربتك وكوني سرب حمام \تيهي للفرح \أمسكي بلجامِ الهواءِ \وقولي للسحبِ أمطري على شفاهِ الحزنِ \ أسرابَ مطر) فان ألم هذه الارض شديد و حزنها قاتل . بل يطلب الخلاص من الظلام كما عن عبود الجابري حيث يقول (وإذْ قلُتُ له / ما ذلك بمرآتك؟؟/ قال: هو عماي/ أتوكأ عليه / وأهشُّ به على ما أرى/ من الظلام...') بل يكون الخلاص حتى في الموت كما عن أنور غني اذ يقول (أجل ، لا بدّ من الموت الجديد . \ هكذا أخرج من خاتمي شبحاً للسلام .\ أجلد ظهر المجرّة بالصوت العتيد .)

لا شيء يتجلّى في لغة التعبيريين أكثر من سقم العالم و مرارة الخارج و قسوته و هزالة وجوده ، و لا شيء يهمّ التعبيريين أكثر من بيان الوجه القبيح لهذا الواقع المرير ، ففي مشهد قاسم وداي (أرادوني طعما سهلا لهياكل الشقوق) إنّه الخارج الشرّير الاستغلالي بلا ضمير . و في منظر اخر لعلاء الاديب حيث الجور و التمزيق اذ يقول (أنا من مزّقت أحزانه قلبهْ ، وما قد ناح أو أذعن..) ، إنه الخارج المحزن الذي يقابله العمق النقي موطن الصفاء يقول رياض الغريب (بم تفكر \ بصديقي الشاعر \الذي جلس قبالة قاتله\ لا شيء بينهما \سوى رصاصة واحدة \ ومسافة \ عدها القاتل \ ألف مرة \بينما الشاعر \ إعتقدها وردة) إنه العالم السقيم في مشهد لأنور غني إذ يقول (السيول ما عادت تكفي لتضع حدا لهذا العالم السقيم \جسده شاحب كعصا لا حراك فيها).

إن اللغة التعبير هي الحديث بصدق و بعمق و بنقاء ففي مشهد للشاعر الأمهر عبود الجابري يقول فيه (لا أحد \ يتحدث عن عاصفة \ رجل المرور يكتفي بتحذير العربات \ التي تعبر الطريق الصحراوي \ البحارة ينامون ليلة أخرى في فندق المدينة \القتلة يغتنمون الفرصة \ حيث يختلط دخان الرصاص بالغبار \العشاق يلعنون سوء الطالع \بينما رجل وحيد \ يمضي بحرق أشياء قديمة \ ماتت في ذاكرته \ ويطلق غبارها في الفضاء \ثم يفتّش عمّن يحزنه تشوّش الرؤية \ فيتحدَّث بألم عميق \ عن العاصفة) و يقول أنور غني (أجل انا الوحيد الذي يعرف معنى الحرب ، لأني أتحدّث عنها بصدق .)

التعبيرية التصويرية

تعظيم طاقة اللغة بالصورة غاية الأسلوب التعبيري ، وتكمن جمالية التصوير التعبيري في حالة إيجاد علاقة شفيفة بين الصورة و ما يراد البوح به أو التحدّث عنه ، و بقاء خيط الإيحاء

بينهما . يتجسّد ذلك في لوحة كريم عبد الله إذ يقول (حينَ أتلذذُ برائحةِ صوتكِ .... لسانكِ يرسمُ وجهي) إنّه تجاوز للمعهود من المعنى يعلّمنا رائحة الصوت ، و في منظر لعبود الجابري يكون للمصابيح أسنان تريد الإنتقام (في الليل العجول \ تبيضُّ أسنان المصابيح \ كمن يريد الانتقام \ من وجعٍ داكن)، إنّ اللغة التعبيرية تقدّم العالم بشكل أكثر صدقا و إن كانت مختلفة عمّا يراه الآخرون يقول أنور غني (ها أنا أتساقط بصمت و غربة كاملة . \ كلماتي ترقد في أكفان من الرياح \ ملامح وجهي مؤجلة .\ لست مضطراً أن أرى القمر كالعاشقين)

الصور العنيفة الصادقة البعيدة عن كل تزويق و تحريف ، الشديدة الإنحدار الموغلة في عمق الألم من أهمّ ميزات اللغة التعبيرية ، ونجد لغة سلمى حربة في مشهد لها يتجلّى البوح العنيف (ملامحي تنتمي لتلكَ التجاعيدِ القاحلةِ \وشقوقُ تلك الأرض خراجات ألمي) إنّها خراجات ألم لا تجدها الا في أعماق العراقيين ، حيث الدماء تأسر المكان ففي مقطع لأنور غني (الدماء تملأ السواقي ،\ تلتهم عروق الأشجار ،\ فيتلاشى الحلم كبقرة هزيلة .).

و يتوسع المعنى و بدل أن يحضر الرمز للدلالة على المراد كما عند الحكائيين و الإنطابعيين فإن الرمز يحضر هنا ليُعطى معنى آخر ففي لوحة قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس\ لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) هنا لبغداد تأريخ نصيّ و رمزي مختلف عما نعرفه صنعه داخل الشاعرالعميق .

اللغة الصادمة كنز التعبيرية حيث تخبرنا سلمى حربة أنّها حزن الهواء و أنّها تملأ جيوبها الخاوية به (أنا حزنُ الهواءِ \أمدُّ يديّ أحيكُ الصدى قصائدَ جلنارٍ \ ويتيهُ الألم فوقَ ترهاتِ الوجعِ متلاشيا \وأملأ جيوبي الخاوية بهواءِ عطرٍ يأخذني \حيثُ اريدُ !!!) ، و تتجلّى الصدمة المبهرة

في منظر لعبود الجابري (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعرني سترته) لا يمكن أن تبصر هكذا شكل من الوجود الصوري الا في أعماق الشعور و دواخل النفس . و في مقطع وامض آخر يقول (لم تلق التحيَّة على جارك الأحمق \ ربّما يفكّر إنّكَ تكره الحمقى \ فيراودك ليلاً \عن الحكمة وضحاياها) فلا سبيل الا أن تنبهر بهذا التركيب اللغوي الصادم.

العمق من ركائز اللغة التعبيرية ، تشعرك أنّ التركيب لم يأت من العقل و الا اللسان بل من شيء أعمق من ذلك ، إنّه من العاطفة العميقة و الإحساس العميق ، إنّها اللغة التي تثبت لنا و بكل وضوح أنّ الإحساس أصدق من العقل ففي مشهد لكريم عبد الله (بحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) إنه الخلاص المجاني المتجاوز للشخصنة و الكونية و للزمان و المكان فهي الحجول التي تصنع الصباح . و تحضر الاضاءات العميقة للفكر و حقول المعنى ريح مثابرة هي شاهد شلال عنوز على خواء الواقع المرير حيث (كانت الريحُ مشغولةً \ بعدِّ أسى المحطّات \ تُهرولُ مُستاءةً \ تلمُّ عباءة الوقت \ تتسلّلُ عَبرَ..\ ....جوع النّوافذ \ ....صدأ ألأبواب) . و بلغة متناهية في العمق و الايحاء نجد أنفسنا نبحر في عالم المعاني و الإدهاش في مشهد رائع للمبدع الفذّ عبود الجابري (كلما سقطت قشّةٌ \ قفزتَ إلى الماء هاتفاً: \أدركوني أيها الغرقى) انها تعبيرية ضاربة في العمق في الصدق . و في مقطع أخر يقول (ماهذا السواد على الجدار يأبي؟ دعنا نهرب أوّلاً \ ثمَّ أحدّثك عنه \ في حياة لاحقة) إنّه تجل لتجربة الانسان العميقة.

التعبيرية التركيبية

البوح الداخلي المحمّل بأعباء الخارج و إنفعالات الذات تنعكس بصورة مباشرة و كاملة على تراكيب اللغة ، فالسرعة الكلامية العالية من خصائص اللغة التعبيرية ففي منظر كريم عبد الله

(حينَ أتلذذُ برائحةِ صوتكِ) تحقق اللاألفة العالية بين الرائحة و الصوت سرعة كلامية متميزة و ملحوظة . و في منظر ناظم ناصر (مثل صباح فاتر\كان حبي) إنّه ليس مجرد مجاز إنّه فضاء رحب . و في نظام فذ من سرع كلامية عالية تعلمنّا لغة قاسم وداي جراحات البحر النازلة من المجرات حيث يقول (وددت أجمع دموع المنافي حين اجتمعت القرابين

كي أزيل غبار جراحات البحر النازلة من مجراتها) . و في منظر لأنور غني يقول فيه (قيل حتى مياه البحر ، بما فيها من أساور و تواريخ \قد إلتقمها الذباب في لحظة آسارة ، فصارت معدته ينابيع دافئة .) تحقق اللاأُلفة المفرداتية و الجملية إبحارا عميقا في زوايا الشعور و سرع كلامية عارمة ، و في مشهد اخر يقول (قلب العالم يتقاعد كأرملة (إنّها صور من قرارة العمق و زوايا الشعور .

ليست اللاألفة و السرع الكلامية العالية مجرد علاقة تجاورية ، بل هي إيغال في العمق ، و تلمس غريب في زوايا الشعور ، ففي مشهد لعبود الجابري (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعربي سترته) ان اللاألفة هنا ليست بين الكلمات فحسب و انما بين الوحدات الجملية وهي لغة عالية التقنية و عميقة التأثير . و أيضا في سرع تجاورية للجمل مقطع اخر لعبود الجابري يقول فيه (كلما سقطت قشّةٌ \ قفزتَ إلى الماء هاتفاً:\ أدركوني أيها الغرقى) ان السرع هنا تصل حدّاً يولّد الإنبهار العميق.

التمرّد من ميزات اللغة التعبيرية فهي ليس فقط تتمرّد على الواقع و إنما تتمرّد على نفسها ، فتتمرد اللغة في سعادة و إشتهاء وقلب البارود الطيب و القذائف الخاسرة ، ففي منظر لعبود الجابري (هكذا يكون إشتهاء سعادتنا \ بمواساة البارود \ بقلبه الطيّب \ ومعانقة القذائف الخاسرة) ، وفي خضم قاموس الألم و الحزن و القسوة تبزع حقول البهجة و الإشراق ففي لوحة كريم عبد الله (كلّما يكفهرُ العالمُ أطوفُ أحملُ وجهكِ شمساً مشرقةً ../ وبحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) و ايضا مشهد آخر من تمرّد اللغة بين الحب الجميل عندنا و اللامعنى

و الأوراق الموشكة على السقوط عند ناظم ناصر حيث يقول (مثل صباح فاتر\كان حبي \كقصيدة بلا معنى \كورقة على وشك السقوط) . و في مشهد آخر من التمرّد التركيبي تجمع الحقول الباسمة و الحبية مع حقول الألم و الخوف ففي مشهد قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس \ لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) فالشمس و السمرة و بغداد ، وسط هذا العالم الحبيب و الجميل يطلّ الرحيل و الفقدان بوجهه الكئيب . و تتجلى اللغة في تمرّد واسع لها في مقطع لأنور غني يقول فيه (للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود) إنّها الإشراقة التي تجعل القصائد تجهل الخلود ، و في مشهد لشلال عنوز يحضر وجع الوطن وسط بهجة الصباح (هذا الصباحُ \.................الخَريفيُّ

حيثُ رَذاذُ \............المطَرِ \ يغسِلُ بقايا \ ....روحِك \ تَتَهَجّى وَجعَ \............الوطن) و تتمرد اللغة ولا تقنع بما يقال لها ، فسهيل لا يصغي الى نداء الريح الخبيرة و يتحداها و يعلن إنّه لا عودة من دون ليلاه في مشهد لشلال عنوز (وهذه الريح تُعلنُ \ ....أن لا وصول الى (ليلى) \ فقد سرقوها...! \ ولم يطلع (سُهَيلٌ) بعدُ.!! \ وهو مازال ممسكاً صولجانه \ يتحدّى الريح ..\ يُمَنّي نفسه بقُبلةٍ..\ ....مِن (ليلى) \ويُعلنُ أن لاعودة بدونها (...

نعم ان اللغة العراقية تتحدى الريح الصفراء و الواقع المرير ، و تعلن أنّه لا عودة من دون جوهر نقيّ عاصف يحيي الموات.

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليليون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي.

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي.

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية.

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية – و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه — و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو

العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى.

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص.

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة (ما بعد الاسلوبية) للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي

) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية.

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه:

)هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني(

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثييييييي...ر) و بقدر النَفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في

عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك.

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر:

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش.

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمَّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطُّ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ

أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا.

التعبيرية و تجليات النص في مجموعة (فكرة اليد الواحدة) للشاعر عبود الجابري.

ما إن تقرأ أيّ مقطع شعري للشاعر عبود الجابري الا و أخذك النص الى عالمه من الوهلة الاولى ، و أشعرك انه يخبرك كل شيء و يوصلك الى بعيد ، و في الوقت ذاته تشعر انك قطعت مسافات من الدلالة و الابحار الفكري لاجل اضاءة انوار المعنى و الفكرة في النفس.

ان هذا الشعور الوجداني و الجمالي متأت من حقيقة عميقة ، هي ان لغة عبود الجابري تعبيرية بعمق ، فكلماته و بناءاته تحكي و تعبر من جهات عدة و من مستويات نصية مختلفة ، خالقة عالما من الثراء و السعة و القرب ، حيث يتجلى النص و اللغة و المؤلف بقوة ، هذا التجلي ناتج عن عمق و تكامل تجربة الشاعر.

في مجموعته الشعرية (فكرة اليد الواحدة) اصدار داء فضاءات (2014 عمان) ، نجد تلك الملامح التعبيرية و التجليات الجمالية لجهات الابداع اعني اللغة و النص و المؤلف ظاهرة ، مما يجعل القارئ يبحر في فضاء من التعابير الجميلة الاخاذة و العميقة ببناءات و دلالات و نداءات و رسالات فذة.

ان تجربة الشاعر عبود الجابري المتكاملة تحقق تكاملا في التجليات الابداعية في النص ، و تحقق السردية التعبيرية المقوم الجوهري لقصيدة النثر.

1- تجليات اللغة و الانثيالات القريبة (و حقول المعنى)

عكس ما يروج له الاسلوبيون من (الاختيار) فان ظاهرة تجلي اللغة و طغاينها و بروز ملامح الانثيال لا تغادر نصا و لا كتابة حيث يتبين الترابط الحقلي و يبرز ضعف الاختيار و ارادة المؤلف ، و حينما تكون تجربة المؤلف كبيرة و مخزونه اللغوي كبيرا تكون الانثيالات عالية المستوى لا تنتقل من موضع لغوي الا الى اخر ارقى منه . هذا المستوى من اللغة و تجلياتها يبرز جليا عند عبود الجابري ففي قصيدة (استدراك خاسر)

للولد وجهة نظر اخرى

فيما يفعل ابوه

كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة

و عندما يخبره ان الحصان

الذي يركبه في الصورة

كان مصابا في ساقه

و البندقية المعلق على الكتف

كانت لعبة في مسابقات الحروب

و انه تزوج

ليحسن العاشقون به الظن

و ليكون للزوجة

وجهة نظر الولد ذاتها

فيما يفعل زوجها

مع تعديل بسيط

على الاماكن

و الازمنة.

يبرز التجلي اللغوي و قاهرية الانثيال في مواطن الانتقال بين الصور و الفكر ، حيث ان هذه هي المناطق التي يضعف فيها اختيار المؤلف و يترك لخياله الابحار لالتقاط المتمم النصي . في هذا النص نجد انتقالات كان للانيثال اثر فيها (للولد وجهة نظر اخرى \ فيما يفعل ابوه \كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة) ثم ينتقل الكاتب (و عندما يخبره ان الحضان \الذي يركبه في الصورة \كان مصابا في ساقه) ثم (و البندقية المعلق على الكتف \ كانت لعبة في مسابقات الحروب) ، في هذه المركبات الثلاثة نجد ترابطا واضحا بين حقول معاني الوحدات الاساسية فيها فمن الاب و الابن ثم الى الحصان الذي هو رفيق العائلة ثم الى البندقية التي هي رفيق الحصان . و بعد هذا البناء تحضر الزوجة بشكل طبيعي في النص.

2- تجليات النص و تلوين الكلمات و (التوظيفات و احضار القارئ)

التوظيفات و تلوين الكلمات ، هو العمل الاهم و الابرز و الدلالة الاعظم على شاعرية الشاعر و ادبية الاديب ، حيث يسعى النص بفعل عوامل تركيبية معنوية و لفظية و فكرية ان يظهر بابهى و اجمل صورة ، و اقصى درجات الابهار و الادهاش و التاثير .

ونجد هذا العمل الادبي البارز و المؤثر حاضرا في كتابات عبود الجبوري مشيرا الى تجربة ادبية و شعرية ناضجة و متكاملة و معطاء.

في قصيدة (بلل) نجد توظيفات و تعبيرات و تجليات نصية اخاذة و مؤثرة و مبهرة

)لست من المطر في شيء

ذلك المطر الذي ينقر في روحي

التي تشبه لوحا من الصفيح(

هذه الصورة الرائعة المليئة بالشعرية و التوظيفات الفذة تتلوها صورة اكثر تعبيرية و قوة

)حاولت ان اتقرب اليه بالبلل

و كثيرا ما عدت

لاجدني مبتلا بك فقط(

ثم يسطر لوحة من البوح العالي مع توظيفات عميقة غير متيسرة عادة لغيره

)اكرهه حين تمضي به الريح

بعيدا عن الحقول

و يغرز رماحه في اسفلت المدن النائمة(

بعدها في لوحة تعبيرية تبحر في اعماق روح الكاتب و تخرج مفردات بمعاني خاصة هو فقط يكتشفها و يعلنها

)و اشفق عليه

من مظلات العاشقين

الذين يتدربون على القبل اليابسة(

ثم بتوظيفات فذة يتجه المؤلف ببوصلة النص و القراءة الى رسالية و قصية ادبية

)و اشتمه عندما

يسير بأثر الدم الى وديان المحو

و يغرق التاريخ

بالسطور البيضاء(

3- تجليات المؤلف و الرسالية الادبية (الجمالية و الادبية)

اما الرسالية الجمالية فان عبود الجابري يكتب قصيدة النثر النموذجية وفق اكثر متطلباتها حداثة و يعتمد السردية التعبيرية و عمق الفكرة و الصورة و التداولية ، مقتربا بذلك من قصيدة النثر الامريكية ، و بتوليد لمعاني علائقية تغاير المعنى الاساسي : ففي قصيدة (حوار عائلي)

لا أخطاء نختفي بها هذا المساء

انت صامتة

وانا

لا رغبة لدي في الكلام

نتطلع الى النافذة

كمن يبحث عن ضوء

في اذيال الستائر

و نحاول ان نجد سببا

لسلام نائم

او حرب مؤجلة

هي ليست هدنة

لكنا نفكر باخطاء

اكثر شراسة

اخطاء تليق بامراة صامتة

تعشق رجلا

لا رغبة لديه في الكلام.

2011

من الواضح و بادئ قراءة ان هذا النص له مستويات دلالية متعددة ، منها الظاهري بالحالة القائمة بين اثنين في عائلة ، و منها الرمزي المعبر عن تجارب انسانية و اجتماعية اكثر سعة تتجاوز الظاهر الى كل ما يعم العلاقة الحميمة و الارتباط الوثيق فيشمل المجمتع و القبيلة و افراد الامة بل و العالم ، بفعل مفردات الحرب و السلام.

هذا من جهة و من جهة اخر اهم ان تلك المفرادت التي لها معان اساسية لغوية ، لم تبق على تلك المعاني و ما ترمز اليه ، اذ ان النص البسها معان علائقية جديدة ، خالفت المعنى الاساسي وهذا ما نسميه المعنى النص الخاص في قبال المعنى الاساسي العام ، فالمراة الصامتة و الرجل الذي ليس لديه رغبة في الكلام لم يبقيا على ما لهما من معنى و رمزية عند اهل اللغة بل اكتسبا معان اضافية بفعل النص.

و اما الرسالية الانسانية فان الصوت الانساني ظاهر و بارز في لغته ففي مقدمة مجموعته هذه يفتتحها بقصيدة (نافلة)

كلانا نسبحُ في نهرٍ واحد

وحين نقتتلُ

فإنَّ العابرين لن يُميِّزوا

2012

لونَ دمكَ من دمي،

سيقولون فحسب:

إنَّ ماءَ النهر أحمر.

فان البوح عال هنا و صوت نداء ، و ادب قضية بدلالة وحدة المصير و الوجود ، و ان العابرين لا يهمه دم من يسقط من ابناء هذا النهر الكبير.

4- السردية التعبيرية

السردية التعبيرية التي هي المقوم و العلامة الاهم على قصيدة النثر الحديثة ، نجدها طاغية و متجلية بقوة في كتابات عبود الجابري ، وهذا مهم جدا و يجعل كتاباته ذات اهمية ، لتمييز شعر قصيدة النثر عن الشعر التصويري في القصيدة الحرة ، و نجد هذه السردية التعبيرية و التي تكون بشكل سرد يقاوم السرد ، لا تجد تجليا واضحا لتقنيات القص في هذا السرد ، حيث يعلو صوت الايحاء و الرمز و النفاذ الى العمق الاني بدل انتظار الحدث الطولي المميز للسرد الحكائي .

نجد ذلك جليا جدا في قصيدة (لقاء عابر)

لقد دخلنا معا

منجر الخزف الكبير هذا

كنت تتسلى

بتهشيم ما تصل اليه يداك

و كنت سعيدا

بصوت الشظايا

التي يحدثها جنونك

هذا النص المركز جدا ، الذي يحقق عتبات فهم و دلالة آنية عالية و واسعة ، مع انه صيغ بشكل سردي الا انه مع كل تقدم في النص و بناءه تتعالى الرمزية و الايحائية ، و تضعف قوة الحكاية و القص ، و تنبثق الشعرية ، انها الصورة النموذجية لقصيدة النثر .

التجليات الماوراء نصية عند رشا اهلال السيد احمد

.

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد.

2014

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها.

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ.

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها.

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الزرمان و المكان ، انها لغة السحر.

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي

العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية.

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

)ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة (

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة.

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية.

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال.

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف.

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية

الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة.

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(...... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هنااااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد.

.

.

اللغة المتوهجة ، لغة يعقوب احمد يعقوب نموذجا

2020

لطالما كان النص الابداعي مصدر ولادة الفكرة النقدية و تكاملها ، بحيث يكون من غير المبرر الاعتقاد ان الفكرة النقدية يمكن ان تصح و تتجذر بإيعاز من مجالات خارج النص ، بان يكون النص مجرد محل لتطبيق تلك النظريات الغريبة على الادب .و كذلك من غير الواقعي تصور امكانية تطور الفكرة النقدية من دون اللجوء الى النص ، لأجل بيان الملامح التفصيلية و الدقيقة للنظرية النقدية .و خير مثال على هذا هو اللغة المتوهجة، اذ لا ريب في ظهور اخفاق في المعالجة الذي تمنى به اطروحات العلوم اللغوية و علوم النفس و الابحاث الثقافية امام فكرة اللغة المتوهجة . و تكشف انه ليس هناك طريق موثوق به سوى النص الابداعي.

لقد اخذت فكرة اللغة المتوهجة مكانة متميزة و راسخة في الكتابات النقدية المعاصرة ، و نجح النقد النظري في استلال ملامح لها ، و كذلك في جهة التطبيق كان للنقد نجاحا في تلمس ظهورات تلك اللغة في الادب. فمثلا يقول اياد خضير في وصف لغة حسن البصام (وتكون جمله الشعرية في بعض قصائده إشارات متوهجة دلالياً مضغوطة الحجم كبيرة الكتلة الدلالية (، الا انه لا يظهر ان تلك الملامح وصلت حد التعريف التمييزي و تجلي المفهوم رغم ترسخ الفكرة و الظاهرة.

في معجم اللغة العربية المعاصرة (توهَّجت النَّارُ أو الشَّمسُ وهَجت ؛ توقَّدت ، توهَّجت رائحةُ الطِّيب : انتشرت ، توهَّج نورُ الحقيقة . ، توهَّج الجوهرُ : تلألأ .)، و لا يظهر في الاصطلاح النقدي معنى مغاير ، و لا بد من الاعتراف ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها بشكل وظيفي و موضوعي ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . و لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و العمق كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لأجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه.

لقد قدم لنا الشعر الحديث اشكالا مبهرة من الصورة الشعرية غير مسبوقة في عمقها و تعبيريتها ،كانت نتاجا لترسخ التكثيف والعمق و الادهاش في الكتابات المعاصرة. ان هذه الصفات الثلاثة أعني التكثيف و العمق و الأدهاش صارت ملامح واضحة لكل شعر يكتب، بحيث ان الكتابة التي تتخلى عن أي من ذلك تكون في دائرة الشك و المناقشة من جهة الفنية. يقول احسان عباس (ان الاتهامات توجه الى الشعر الحديث بانه يتحول الى نثر ، على انه يتحول الى نثر عندما تضعف او تنضب الرؤيا المتوهجة في تجربة الشاعر . اما الرؤية المتوهجة فهي تسقط عن الالفاظ النثرية نثريتها). و يقول (ممدوح السقاف ومن خصائص حركة الحداثة أيضاً أنها ألغت الفوارق بين ما كان يعد قاموساً شعرياً وموضوعات شعرية، فما تفرّق بين لفظة شعرية بذاتها ولفظة غير شعرية وموضوع شعري، وموضوع غير شعري فاللغة والحياة منجمان ثريان للطاقات ذوات المستويات المختلفة في شتى أدوات تعبيرها المتفاوتة في قيمتها الفنية. ومن هنا كان على الشعراء الحديثين متى استخدموا ألفاظاً لها طابع نثري متداول أن يشحنوها بالتجارب المتوهجة التي تسقط عنها نثريتها وتجعلها تتألق بالشعر.) و هذا أمر واضح لا يحتاج الى مزيد بيان . هذا الواقع الكتابي يشير الى نضج الكتابة الشعرية العربية ، وكل قول خلاف ذلك يفتقر الى واقعية ، الا ان هناك أمرا يعاني من عدم النضج ، هو حصول تباين بين واقع التركيب اللفظي و التركيب المعنوي في كثير من الكتابات بحيث يفتقر المعنى الى التوهج الذي يكون عليه التركيب اللفظي . كما انه قد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها لغة الهذيان و الإنثيالات و اللغة الغامضة و المغلقة ، مع ان الأمر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التعاونية و التعبيرية ، و يمكن تحقيق الإدهاش و التكثيف مع تحقيق مقدار عال ايضا الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورة من مقومات الابداع فيها .و في لغة الشاعر الفلسطيني الكبير يعقوب أحمد يعقوب نموذجا متقدما من لغة الرسالية و البوح و الإدهاش .

ان عمق الفكرة وتوهجها و قوة اللغة المبهرة بتحقيقها قدرة توصيلية وبوح شفيف مع فنية و تشكل تركيبي عال ، تمثل نموذجا يحتل مكانة متقدمة في اللغة المتوهجة يتجاوز ما أشرنا اليه من التباين بين شكل التركيب و فكرته و بين توصيلية اللغة و فنيتها العالية ، اذ لا بد لأجل لغة ابداعية عالية المستوى من الارتقاء بالجهتين و عدم تغليب احدهما على الاخرى وهذا سر من اسرار اللغة العظيمة . و اللغة التي يكتب بها الشارع الفلسطيني الفذ يعقوب أحمد يعقوب تمثل شكلا متقدما في اللغة المتوهجة ، و سنعمد هنا الى نماذج من ادبه التي تضيء زوايا عالمي الدلالة و الفكر.

لو تلمسنا الجوهر العميق للغة الشعر لكان بالإمكان تبين مظهرين عميقين هما من أسباب توهج اللغة الشعرية ، الأول في مجال الدلالة و الثاني في مجال الفكر ، و لو فهمنا عملية التفكير في طلب المعاني و الأفكار انها تعتمد على الإضاءات و الإنارات لمواطن عميقة في الفكر ، و هو ما تؤكده نصائح خبراء الكتابة بوجوب الإكثار من القراءة لأجل تطوير القدرة الكتابية ، و الذي يمكن رده بيسر الى تلك الإضاءة ، أمكن القول أن التوهج في معناه العميق إضاءة وتوهج في عالمي الدلالة و الفكر ، و من هنا يكون الطريق معبدا لسبر غور اللغة المتوهج ببحث الاضاءات التي تحدثها .

في قصيدة (شرفة الفرح) اضافة الى عذوبتها و بناءها التقني العالي و مجازاتها البديعة ، من الظاهر الهمس الشفيف الذي ينير مواطن من الفكر و عالم المعاني في هذه الكلمات التي ليست ككل الكلمات ، انها مثال الويسلة و الطريقة وصوت الخلاص فهي سلم الفكر ، نحو غاية هي أمل و حلم فهي (الفرح البعيد) ، و وسط هذا الأمل هناك الخوف العميق الموحش للضعف المر و التعب القاتل (انه الخشب المتعب) فيتجلى من نافذة الرؤية اليأس الآسر (الجرح المدد) المشدوه المتحير (بين البحر و البر) ، فيبرز المجروح النازف بدمائه (دماء القصيدة)

و في قصيدة (عند آخر السطر) المكثفة و المتميزة بالبوح العالي ، و المنيرة لمعاني العطاء و الحب و الحنان ، المخاطب ملهم متعدد في تصوره ، الا انه من يكون المتكلم صورة خلاصة و سروره (يضع في كفه (زهرةً من نور) انه سيد الطريق و المعلم و النموذج ، او المحب المفرح ، او الأخ الحنون ، ثم يبرز الايمان بالكلمة و بالشعر و بالعمل للنفس المعطاءة الطالبة للخير للغير تخبر الاخر انها (تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة) و (وتجعلك للحظةٍ ،تشعرُ سعيدا) ثم بكل التبريرات الممكنة ، ببيان علل الفرحة و عطاءها لأننا في (زمنٍ صار فرحه كالنجوم بعيدا.............) انه همس شفيق و سلس و بسيط بخطاب و رسائل و وعود ، ان هكذا لغة تتميز بطاقة ايحائية عالية تبهر و تدهش.

و في قصيدة (حين انتهى المشهد ، وأضاءت الأنوار العتمة ، عندها فقط ....أدركتُ \ان الأبطالَ أناس مثلنا \لو حاولنا \........... أن نكون مثلهم ....) خطاب عميق صادم للنفس ، يكشف خبايا العجز و الكسل و يوقظ في الفكر تساؤلات و مطالب للسعي و العمل ، تكثيف و توصيل مبهر و باسلوب صادم ، يبحر بالنفس الى عالم عميق و تمثل للمجتمع يحيي الرغبة في النهوض .

ان الميزة العامة للغة يعقوب احمد يعقوب هو الجمع الصعب بين التركيب الهادئ و السلس و بين الابهار و الادهاش وهذا نموذج اللغة القوية العميقة ، و من الواضح اتكاء الشاعر على قوة الفكرة و اضاءتها لمواطن عميق في النفس تحقق لها الإبهار و الإمتاع ، و بذلك يتوافق عمق الفكرة و توهجها مع توهج التركيب و فنيته ، فيكون لدينا لغة متكاملة التوهج.

النصوص الاصلية

شرفة الفرح

****

أرتبُ الكلمات سُلماً

أصعد عليه

لشرفةِ الفرحِ البعيدةِ

وأخافُ أن ينكسرَ الخشب المتعب

ويداهمني الجرح

....ممدداً.....

بين البحر

.........والبر

ودماء القصيدة..........

عند آخر السطر

ستجدني أنتظر.......

لأضعَ بكفك زهرةً من نور

تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة

وتجعلك

للحظةٍ

تشعرُ سعيدا

بزمنٍ صار فرحه

كالنجوم بعيدا..............

....

حين انتهى المشهد

****

حين انتهى المشهد

وأضاءت الأنوار العتمة

عندها فقط

................أدركتُ

ان الأبطالَ أناس مثلنا

لو حاولنا

...........أن نكون مثلهم....

****

نحو علم نقد تجريبي

ربما يمكننا القول – في وقتنا هذا و بفضل الارث النقدي الكبير الذي انتج خلال العقود الاخير – بوجوب ظهور النقد الادبي العربي بمظاهر تطبيقية ثابتة ، بمعنى ان تكون الابحاث النقدية ذات شكل علمي ثابت وغير خاضع للفردية ، يقول (وندل هارز 1990) (النقد ليس

موضة ، ولقد ابدل بنظريات ادبية في معظم الجامعات ، الادب الذي يكتب صار يركز على نماذج ثابتة . (1) و لا يحتاج هكذا امر مهم الا لخطوة الى الامام في اجراء مراجعة و فحص و تصنيف و تدقيق لما انتج من نقد ، يقول (احمد علي محمد 2007) (إن الممارسات النقدية التحليلية أو التطبيقية لا تزال في كثير من الأحيان أسيرة المناهج الغربية من نفسانية و بنيوية و تفكيكية ، إذ أمضينا وقتاً طويلاً و نحن عاكفون على مدارسة النصوص الأدبية و لا سيما القديمة منها بإحدى طريقتين : إما الاعتماد على مفرزات النقد الغربي ، و إما تقديم قراءات ذوقية متحللة من أي تحديد منهجي ، و الواقع أن تلك الممارسات لا ينقصها سوى المراجعة العقلية الفاحصة ، و قد آن الأوان لإجراء مثل تلك المراجعة ، بمعنى لا بد من تقويم تلك الممارسات لبيان محصولها الفني و الفكري (2). هكذا مراجعة تجعل من نقد النقد ضرورة ملحة لأجل تطوير النظرية الادبية و ليس امرا تكميليا كما قد يعتقد.

لا بد لعمل ادبي رصين ان يستند الى فكر و فلسفة عميقة و واقعية بغض النظر عن البحث في مقومات و عناصر الشيء الجميل الخارجي ، او ماهية الاستجابة الجمالية الحاصلة في نفوسنا تجاه الشيء الجميل ، فان هناك امورا تبلغ حدا من الوضوح يمكن من اعتبارها مستندا عقلائيا معتبرا.

الامر الاول : ان لدى النوع البشري بجميع انتماءاتهم و تصنيفاتهم تمييزا وجدانيا اجماليا للجميل عن غيره ، على الاقل بالاتفاق على جمالية الاشياء عالية الجمالية ، و في الواقع هذا الامر يوجه تساؤلات محرجة لفكرة نسبية الجمال .

الامر الثاني : رجوع الاستجابة الجمالية الى انظمة و مكونات شعورية و فسلجية موحدة لدى البشر رغم الاختلاف و التنوع الكبير في الاشياء الجميلة ، و يمكن فهم العملية فسلجيا بتكون عملية التذوق من عناصر حسية و عناصر ذهنية تتفاعل في مستوى تحليلي اعلى في مركز

للتذوق في الدماغ ، ومن هنا يمكن فهم عملية التذوق الحسي للاطعمة على انها جزء من نظام او جهاز تذوق عام يشمل عملية تذوق للحسيات و الذهنيات .يقول (ماجد محمد حسن 2004) (أن التجربة الأساسية في مجال الجمال هي التجربة الحسية، لذلك يرى البعض أن الإدراك الجمالي هو في جوهره حدس، وليس تصوراً، وتقوم طبيعة الحساسية على بعد الاستقبال، بمعنى أن الإدراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة (3(

الامر الثالث : بروز عناصر مدركة في العمل الجميل تحظى بقبول عام على انها عناصر جمالية كالاثارة و الادهاش و الابهار و التمكن من تمييز عناصر للفنية تمكن من تحقيق التعريف ، و لا ريب ان نظرية التعريف مقومة للبحث الجمالي و النقدي بحيث ان عدم وضوح التعريف و الاختلاف فيه يعد ازمة فيهما .

ان الشرعية التي حظيت بها الاعمال الفنية الغير مألوفة ، ما كانت تحصل لولا تجاوز الفهم العام المألوف للجميل ، و انما كان الاعتماد في تلك الشرعية على الاحساس الذوقي لجمالية تلك الاعمال ، و التي دفعت بالنقد و النظرية الجمالية الى تفسير تلك المظاهر الجميلة غير المألوفة ، و في ضوء هذا الفهم ، يكون واجب النقد ليس فقط بيان مظاهر الجمال في الاشياء الجميلة المتفق عليها .، و انما اعطاء تفسير لمظاهر الجمال في الاشياء الجميلة غير المألوفة ، بمعنى اخر ان النقد هو جسر العبور للوعي و التفكير العام بما يخص فكرة الجمال . يقول ماجد محمد (فما تدركه الحساسية، باعتباره حقيقياً تدركه على هذا النحو حتى حين يراه العقل ليس حقيقياً، وعلى هذا فأن مبادئ وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الجمال، وهدف الجمال هو بلوغ كمال الإدراك الحسي(4) ان هكذا فهم لعملية تحسس الجمال و عملية تفسيره ستساعد كثيرا جدا في تطوير الذائقة العامة و القدرة على تحسس الجمالي ، و ايضا ستساعد و بقوة على تطور فكرة الجميل في الوعي الانساني.

ان فكرة الاعتماد على معرفة تجريبية في ادراك الجميل تنطلق من فكرة ان الاحساس بالجميل اعمق و اوسع و اكثر تطورا من الادراك العقلي و تحليله ، بمعنى اخر انها تستند الى فكرة ان ادراك الجمال ليس من وظيفة التفكير و لا التحليل و انما هي من مجال اخر منفصل . يقول هربرت ماركيوز " أن النهج الجمالي يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل. وإنه في إدخاله هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة، فإنه يتجه الى تحرير الحواس والتي بدلاً من أن تدمر الحضارة، فإنها تقدم لها قاعدة أشد إحكاماً وتزيد الى حد بعيد من ممكناتها (5) " .

ان فكرة النقد التجريبي تنطلق من معاملة النصوص كظواهر انسانية و ليست مجرد اعمال فكر و استجابة لمتطلبات ، و انما هي عمل انساني عالي المستوى متحرر من الزمان و المكان وان كان في مادته و موضوعه و محتواه تأثيرات لهما . من هنا يكون واجبا لأجل تحقيق نظرية ادبية اصيلة الانطلاق من النص و ليس الانطلاق اليه يقول (احمد علي محمد (إننا في النقد العربي بحاجة إلى التجريب النقدي ، ولا أعني بالتجريب تجريب الأدوات المنهجية المأخوذة عن الغربيين أو غير الغربيين ، بل أعني أن تكون هنالك ممارسات تجريبية تنطلق من النص الأدبي متفهمة سماته الفريدة و علاماته الفارقة)(6(

من كل ما تقدم و بالخصوص ما اشرنا اليه من وضوح و تميز الادراك الجمالي و عناصر الجمال الخارجية و الاستجابة الجمالية الداخلية ، يكون بالإمكان بلوغ درجة مقبولة من المنهجية المستوعبة للأبداع ، المعتمدة على حقائق مستخلصة بشكل علمي تجريبي من الاعمال الفنية ، لأجل تحقيق نظرية ادب عربية اصيلة يقول احمد علي محمد (لقد تردد عند النقاد أن تراجع النقد التطبيقي العربي الحديث كان بسبب افتقار الممارسات النقدية الحالية إلى نظرية أدبية أو نقدية ، و السؤال من أين تنشأ مثل هذه النظرية ؟ صحيح أن الفكر يوجد النظرية ، و يوجد المنهج ، غير أن الممارسات التجريبية هي التي تؤسس الفكر و تكتشف النظريات ، و لا أدري كيف نريد بلوغ النظرية من دون تجريب ، و من دون ممارسة نقدية تستهدف اكتشاف الظواهر الفنية و معالجتها بأسلوب نابع من صميمها و من طبيعتها ؟((7(

المصادر

1 -

http://www.textetc.com/criticism.html

2 -د احمد علي محمد – في النقد التجريبي

http://ouruba.alwehda.gov.sy/__archives.asp?FileName=44
111242920071203083651

3 -ماجد محمد حسن التذوق الجمال

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=28470

4 -المصدر السابق

5 -المصدر السابق

6 -د احمد علي محمد – في النقد التجريبي

7 -المصدر السابق

نحو علم نقد استقرائي

لقد بلغ التباين الذوقي و التقييمي و الرؤيوي للاعمال الادبية و الفنية عموما حدا ما عاد معه بالامكان العثور على معايير فنية و جمالية موحدة ، نحن لا نتحدث هنا عن عامة المتلقين و انما نتحدث عن المهتمين و الدارسين للفنون . ان الاجيالية و المدرسية لا تقدم تبريرا جيدا لهذا التشظي ، و الذي بلغ حد الفوضى احيانا.

ان الخطر في هكذا وضع يكمن في حالة عدم تبين المظاهر الجمالية للفنون ، بحيث يحصل خلط و يصير الاعتماد في التقييم على اجتهادات فردية و ميول نفسية قد لا تمت للواقع الجمالي بصلة ،و قد يحصل اخفاق في تعيين الجميل و الابداعي و تمييزه عن غيره.

ان الحل الحقيقي لهكذا معضلة هو بلوغ النقد درجة من العلمية ، و الكف عن النزول من النظرية الى المصاديق ، و استبدال ذلك بنقد تطبيقي استقرائي ينطلق من الاعمال و المصاديق ، و من خلال ذلك يتم تكوين القواعد و القوانين في عملية ادراك و تشخيص المظاهر الفنية و الجمالية . ان الدعوة الى علم نقد استقرائي لها مبرراتها الكافية و الجوهرية ، كما ان ادخال الاستقرائية في النقد الفني هو ضرورة ملحة في ظل الاتساع الكبير لمجال الابداع ، و حقيقية معيارية الاستقراء لما يبدو ظاهرا ان الفن هو ظاهر انسانية و ليس انجازا تجاوبيا مع الخارج.

ان النقد الاستقرائي يتخلى بالكلية عن فكرة التسليم للعنصر الجمالي المدعى و اعتباره معيارا ، و يكون مستنده الحقيقي معارف استقرائية لا تقبل الخطا ولا الابتعاد عن الواقع.

ان فكرة النقد الاستقرائي تنطلق من الايمان بالمبدع ، فانه يتعامل مع العمل الفني كظاهرة و ليس انجازا يسعى نحو تحقيق فرضيات و نظريات و افكار ، و يتعامل مع العمل الفني كظاهرة انسانية و ما يتحقق به من جماليانت كظواهر انسانية ، و انجازات مميزة معرفية و تطورية ، لا تتصف بالسكون بل بالتطور ، و لا يكون الدافع نحو مطالب فكرية وانتقادات تجديدية وانما يكون التطور طبيعي ناتج من ذات الاعمال .و انا نلاحظ ان التطورات التاريخية في الفن انما حصلت بانجازات عبقرية تجاوزت الموجود من نظريات و مطالب نقدية ، و ان السبب الحقيقي

لتلكؤ الفن هو القيم و معاير فوقية تحضى بالتسليم و تعد هي العناصر الجمالية من دون استقراء او اثبت ، فبدل دفع الفن نحو تحقيق مطالب النقد ، و متابعهتا ، فان النقد الاستقرائي دعوة الى اتجاه معاكس ، يكون فيه النقد هو الملاحق و التابع للاعمال الفنية . و مسالة احراز المعرفة الحقائقية و عدم التوهم و التكلف و الادعاء تضمن بالاستقراء الذي يرتكز عليه هكذا نقد.

لا ريب ان الاستقراء هو المحور الحقيقي للمعارف العلمية ، و ان النظريات لا يمكن ان تتصف بالواقعية و المصداقية مال لم يكن لها وجود و تمثيل جزئي جيد في الخارج و المجال الواقعي للنظرية ، فلا يكفي الادعاء في مجال العلوم.

الية النقد الاستقرائي يمكن تحقيقها بصور متعددة ، و حسب ما هو معمول به في العلوم التطبيقية ، الا ان الاساس و الجوهر هو الاعتماد بالكلية على الاستقراء ، و الذي يعني محورية المصاديق و صفاتها و ما يستحصل منها من قواعد.

ان عملية الابداع عملية حرة ، و لا يمكن تكبيلها بفرضيات و نظريات ، تفرض و تعتبر مسلمة و اساسا للتذوق و المعرفة ، رغم انها لم تحظ باثبات و لا دليل غير الفرضية ، بمعنى اخر ان النقد ما لم يعتمد على الاستقراء فان معارفه تبقى معارف فرضية ، و هذا هو السبب الحقيقي في التغيرات السريعة في القيم الجمالية و المتطلبات الابداعية في النقد الفني ، اما لو اعتمد الاستقرار بحيث لا يتم التسليم للفريضة الا باثبات مصداقيتها من خلال الاستقراء ، فانه سيكون لدينا مجال حقائقي يتصف بدرجة عالية من الواقعية.

يكون دائما التعامل مع الاعمال الادبية مهما كان حجمها و عددها بكونها ظواهر ، و العناصر الجمالية تعامل كظواهر لا يتم الاذعان لاي معرفة عنها الا بمصدق استقرائي.

في اللغة المتوهجة

لقد بات راسخا عند المشتغلين في الفنون الادبية شكل فني من اشكال اللغة هو اللغة المتوهجة . و رغم الحضور القوي لهذه اللغة في الشعر المعاصر ، الا ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و القراءة المتعددة كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لاجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه

ربما المتابع للكتابات الادبية المعاصرة يرى ميلا نحو البوح و تراجعا في التوهج اللغوي ، طبعا هذا الامر مفهوم جدا ، و كان لاسباب اولها ما تمر به المنطقة العربية من هجمة اجتماعية و سياسية و تغيرات و اختراقات تستنهض الهمم و تدعو الى البوح و الصوت الجهوري الخطابي ، لكن هناك عامل اخر هو تاخر النقد تجاه اللغة المتوهجة ، و عدها لغة المثقفين و النخبة ، من دون تقديم نظرية متكاملة عنها ، تمكن من تطوير المتلقي العادي ، و توسع جماهيرية هذه اللغة ، التي هي بحق من اعظم انجازات الانسانية في عصر الحداثة .خصوصا بعد ظاهرة العزلة الجماهيرية للنصوص الادبية مما ادى الى تراجع في نتاجات اللغة المتوهجة.

لقد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها هو لغة الهذيان و الانثيالات و اللغة التجريدية و الغامضة ، و الامر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التداولية و التعاونية ، و يمكن تحقيق الادهاش و التكثيف مع تحقيق مقدارعال ايضا من الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورية من مقومات الابداع فيها.

لقد بينا في مقالات سابقة ان الابداع اللغوي قائم على ثلاث ركائز ثابتة هي الشعرية و الجمالية و الرسالية ، تحقيق مقادير عالية في تلك الجهات يحقق لغة فنية ابداعية متميزة ، و تحقييق شكل معين من الشعرية و الجمالية يحقق شكل اللغة المتوهجة.

الشعرية تبرز في مجال المجاز و الخيال و الموسيقى و الصورة ، اما المجاز فان المجاز العالي اي الانزياح الكلي في جميع المكونات و ليس الاقتصار على المجاز المفرداتي من صفات اللغة المتوهجة . و اما الخيال فان خيال اللغة المتوهجة يكون بالعيش في لغة الحلم و ليس تحقيق لغة الحلم فقط ،و اما الموسيقى فانها تحقق الموسيقى العميقة و تناغم النقاط الموسيقية العميقة .و اما الصورة فهي صور الكلمات السريعة ، و نقصد بها تحقيق لاالفة تجاورية بين الكلمات تفوق سرعة البناء التلقياتي و المنطقية النحوية و اللغة فائقة السرعة هي من اهم مميزات اللغة المتوهجة .

اما الجمالية فعناصرها التصوير و التجربة و الاستجابة الشعورية ، اما التصوير فالكم الصوري تعددي في اللغة المتوهجة اي انه نص مفتوح على قراءات متعددة ، و اما الكيف الصوري فهو ايحائي و اما المحتوى الصوري فقد بينا انه من اعلي مستويات الاالفة و اللامنطقية الى تصل حد التجريد احيانا . و اما التجربة ، فالكم التجربي تحلياتي يكون للذات و التجربة حضور و ظهور و هذا صفة للغة القوية عموما و منها اللغة المتوهجة ، و اما كيف التجربة فانه وسائطي لامباشر يحتاج الى اعمال ادوات التلقي حتى يصل الى الابداع القراءاتي و اكمال الفهم بمعونة المتلقي و هذا في الحقيقة من مميزات النص المفتوح الذي يصبح فيه القارئ مبدعا و ليس متليقا فقط وهذا الفهم المعاصر جوهري جدا في تطور الفكرة الانسانية عن اللغة الفنية ، و اما محتوى التجربة فهو ينزع نحو المعاناة الجمعية و العميقة نحو الاممية و الانسانية و الكونية مبتعدا عن الشخصنة.

و في ما يخص الاستجابة الشعورية فمن الواضح ان اللغة الايحائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة للغة المتوهجة ، انها لذة من الاعماق وهذا لا يمنع من لغة متوهجة خطابية.

واخيرا الرسالية ، فان رسالية العمل الفني تكمن في الرسالية الجمالية و الرسالية الجماهيرية . و الرسالية الجمالية تتحق بتقديم نموذج عالي المستوى من الفنية و التقنية ، حتى يتوج بالتجديد اللغوي ولا توجد لغة نعرفها الى الان تقبل التجديد و التجريب القصدي الابداعي كاللغة المتوهجة لذلك نرى بوضوح تسارع و تكاثر و تشعب اساليب اللغة المتوهجة ، و اما الرسالية الجماهيرية ، فان تحمل المعاناة الانسانية و تمثل الامة و النوع جزء مهم من الرسالية ، و اما التداولية فانها ايضا من المطالب الجماهيرية ، الا ان ذلك لا يعني التنازل عن المستويات العالية للكتابة لاجل التوصيل الى جميع الشرائح ، فان هذا ليس امرا معقولا ، بل ولم يكن يوما مطلبا فنيا على مدى العصور ، لكن في زمنا الحاضر الذي تتداخل المعاناة و تتعاظم فان الواجب على المؤسسات الانسانية و الدولية من تطوير القارئ و المتلقي و اشاعة الثقافة بدل مطالبة الادب بان يكون بلغة حياتية يومية و خطابية طاغية ، اي بدل ان نجر اللغة نحو عالم الابتذال فالافضل ان نحلق معها في سماء الابداع ، و من المهم ارجاع هيبة الكتابة و دورها القيادي في المجتمع و ازالة جميع حجب العزلة المفتعلة بين الكاتب و القارئ بل بين الابداع و الناس عموما ، و التي تبدو احيانا مفتعلة.

لا تكمن اهمية اللغة المتوهجة في انها لغة فنية جديدة و متطورة ، بل لانها تمثل انجازا انسانيا حضاريا يواكب التشكل العالمي للانسان العالمي ، المتجاوز للحدود المكانية ، لذلك اذا ما بقي النقد المحلي متاخرا فان التبعية ستكون هي النتيجة الحتمية ، وهذا سيؤدي الى صياغة ثقافة و رؤية تابعة الى ما ينتج في الخارج ، فلا بد من الانطلاق من خلال المصاديق و الجزئيات للتعامل

مع النظريات العامة ، فانه العمل الحقيقي الذي يجعل الثقافة المحلية محصنة و فاعلة في صياغة ثقافة عالمية ملائمة.

نحو النقد التجلياتي

من الظاهر جدا ان فترة ما قبل الحداثة تميزت ببلوغ الجمالية الادبية فيها درجات عالية من التشخيصية لعناصر جماليات الادب الكلاسيكي ، حتى ان درجات التوقع الانتاجي و التجريبي صار امرا راسخا في مجال التحليل الجمالي لتلك الاعمال ، و حقق البحث التحليلي درجات تفصيلية للمصطلاحات العامة و الخاصة و الكلية و الفرعية و مراتب المفاهيم و صور التراكيب و خصوصا في علم البلاغة.

و من الظاهر ايضا عدم تحقق مثل هذا المنجز في جماليات الادب الحداثوي و ما بعد الحداثوي ، طبعا و لحقيقة ظهور منجز ابداعي متميز لهذه الفترة يعطي ملامح واضحة لها ، الا ان العوز و الافتقار الى المصطلح العلمي ناتج عن قصور في الادواة النقدية ، حتى الاستعانة بعلوم اخرى كالالسنية لم يفلح بتقديم التصورات الناضجة ، و سبب عدم الاستيعاب هذا لا يخفى على الكثيرين وهو منهج التلقي المدرسي لمنهاج النقد الغربية الارتجالية و المتشعبة ، بمعنى اخر ان تاثر العقلية الغربية بوطأة العلم و البرمجة ادى الى ظهور نزعة من التسلط و التحكم و الانطلاق من نقطة خارجة عن دائرة الابداع الادبي متجهة نحوه باعتباره مادة لها ، ان الابداع في مناهج النقد الادبي الحديث لا يفهم الا كمادة و حالات فردية لاحكام و قوالب جاهزة . لذلك هي دائما تصطدم بالفشل و العجز و الوهم احيانا ، ان افضل صفة يمكن ان يوصف بها النقد الحديث هي عدم الاصالة ، و نقصد بذلك النقد الغربي بالاساس ، انه ابن اعرج لنظريات العلم المادي المتسلطة.

ما كان مطلوبا من النقد الادبي هو الانطلاق من علم الجمال و ليس من علوم اخرى ، نعم الاب الحقيقي و الشرعي للنقد الادبي الاصيل هو علم الجمال ، و كل قصور في هذا الفهم او في جانب الجماليات الاصلية و الفرعية يولد نقدا ادبيا عاجزا ، ان ما هو مطلوب من النقد هو الثورة على النقد ، التحرر من قيود العلمية المادية ، ما هو مطلوب علمية جمالية ، علمية الادب الحقيقية.

لقد ادى الخلط بين الخصائص الجمالية للمادة الفنية و خصائص المادة نفسها ، الى تصور امكانية تحديد العناصر الجمالية لتلك الاعمال الفنية بتلك المادة ، لكن الامر ليس كذلك ، ولا يقال ان ذلك يعني البحث عن عناصر جمالية ليست مادية ، و الجواب ان هذا صحيح في جزء كبير منه ، فان ابداعات ما بعد العولمة والاعمال التجلياتية اثبتت وجود عناصر جمالية تتجاوز المادة ، عوامل مشتركاتية بين الفنون ، ولو ان النقد الادب اقترب اكثر من العلمية الجمالية لكان بامكانه ان يتلمس الخطوط العريضة لتلك العناصر الجمالية ، الا انه و للاسف اخذ يتقلب في احضان العلوم المادية الخاصة بتلك المواد ، ولو استمر ذلك النهج المعتمد على العلوم المادية فانا سننتهي الى نقد فني مليء بالمصطلاح الفيزيائية و الكيميائية و الرياضية ، مع افتقار حقيقي في تشخيص العناصر الجمالية . اما النقد التجلياتي النابع من العلمية الجمالية ، فانه سيحقق انجازا جماليا و تشخيصا لعناصر الجمال في الاعمال الفنية ، سواء كان على مستوى الجنسية (كالشعرية و السردية و الموسيقية و الرسمية و غيرها) او على مستوى الجمالية بعناصرها الايحائية و التلقياتية و القصدية و التجرباتية.

نعم التناول التجلياتي للاعمال الجميلة هو الحل الحقيقي لمشكلة العوز الاصطلاحي العلمي للنقد الفني ، و العلمية التي تتحقق بالمنهج التجلياتي علمية جمالية اصيلة ، و ليست علمية تابعة لعلوم اخرى متعلقة بمادة الفن . لا بد من التاكيد و كثيرا على ان العمل الفني بمادته له تناول علمي من جهتين ، علم مختص بمادته و علم مختص بجمالها ، الخلط الذي حصل في عصر الحداثة بين العلمين ادى الى مزلق خطير اوصل النقد الفني الى طريق مسدود.

نعم تابعية النقد الفني لعلوم المادة ادى الى فقدان القدرة على تشخيص العناصر الجمالية بشكل واضحة ، طبعا من التجني القول بعدم قدرته على الاشارة و التلميح و الايحاء ، لان ذلك كلام فارغ ، ما نقصده هو عدم قدرته لبلوغ العلمية المناسبة في المصطلح ، فكانت اكثر اطروحاته و مبتكراته و مصطلحاته فضفاضة وغير مشخصة ، فصار النقد عبارة عن ممارسة يحتكرها المادياتون اكثر من الجماليين .او انها غرق في التعبيرية ، بمعنى اخر ان المنهج التجلياتي للنقد الفني هو دعوة نحو النقد الجمالي و ليس النقد المادي او التعبيري.

ان الفهم التجلياتي للجماليات هو المدخل الحقيقي و الواضح نحو علم جمال فني ادبي او غيره ، نحو نقد علمي جمالي و ليس مادياتي ، انه تاسيس لاكاديمية الجمال و ليس اكاديمية المادة ، انه مقدمة علم الجمالية و ليس علم المادة.

لقد بينا في مقالات سابقة ان هناك تميز بين جمالية العمل الفني و فنيته كالشعرية للشعر مثلا ، فجمالية الشعر غير الشعرية ، كما ان كليهما غير خصائص اللغة الماداتية المعرفية .، العلوم المادية المختصة باللغة مختصة بالاساس في الجهة الاخير اي الخصائص المادية للغة.

لقد ساد فهم لاواقعي ادى الى ابتعاد النقد عن مكانته الحقيقية ، و هي الاتجاه نحو لا نمطية الكتابة ، وهذا وهم ، اذن ان النمطية متاصلة في الموجودات ، بمعنى انه ليس هناك من وجود الا وله نمطية ، نعم قد تتعدد صور النمطية للموجود المعين و قد تبلغ حد غير محصور او لا متناهي الا انه يبقى له نمطية . ان هدم الايمان بالمشترك الجمالي و اعلاء فكرة اللانمطية ادى الى ظهور طرفين لاواقعيين من الاتجاهات النقيدية ، التجاه المادي و الاتجاه التعبيري ، فبينما غرق الاول في قواعد العلوم اللاجمالية ، غرق الثاني في الفردية و التاملية و الخطابية و العاطفية ، و في الواقع كلما تجد نقدا مليئا بتلك المظاهر فاعلم انك اما نقد لاعلمي .ان اساس الفهم التجلياتي للجمالي هو تشخيص المشتركات الجمالية ، ان التجلي هو الظهور المتميز بالمتباينات ، انه تضاؤل المادة امام التجربة انه تلاشي المادة الفنية و فقدانها شخصيتها و كيانتها و منطقيتها

و قواعديتها اما تجلي التجربة ، و كلما ازدادت قوة الظهور و ازدادت شدة التباين بين وسائط الظهور و شدة تضاؤل المادة ، كان التجلي اكبر .فمثلا الشعرية وهي عملية البوح الجمالي بالتجربة ، لها صور تشكيلية و تلقياتية و تجرباتية ، كلما ازدادت قوة ظهور التجربة و ازداد تباين الصور التشكيلية و تضاؤل المادة التي تظهر فيها تلك التجربة كان ذلك يعني ان التجربي تتجلي بذاتها و ان التجلي اكبر.

من اهم انجازات النقد الحداثوي هو الاتجاه بالتحليل الفني من العمل وعنصر المشاهدة الى عملية التلقي وهو حق ، ان الجمالية هي عملية ابداعية تلقياتية ، لا يمكن فهم العناصر الجمالية الا في ضوء حقيقة كونها نتاجات لعملية التلقي ، فلا وجود لعناصر جمالية مستقلة بالكلية في ذات العمل الفني ، بل ان العمل الفني خال من الفنية من دون عناصر تلقياتية .. ان هذه الحقيقة تمكننا من تمييز الفوارق العريضة بين النقد الكلاسيكي المرتكز على العناصر الشكلية و النقد الحداثوي و العولماتي المرتكز على العناصر التلقياتية المادية و النقد ما بعد العولماتي اي التجلياتي المرتكز على العناصر التلقياتية التجرباتية التجلياتية ..كما انه مدخل الى (علم النص) بتناول جميع الجهات التي اشرنا اليها في ابحاثنا ، و لقد اشرنا في مقالات سابقة الى مجموعة عريضة و عامة من العناصر الجمالية التجلياتية ،و سنعمد ان شاء الله في المستقبل الى بيان ملامح كل منها بتفصيل اكبر.

مبادئ الاستجابة الجمالية

كلما اتجه النظر نحو فكرة اعمق و اشمل تخص الفنون كلما استشعر القصور و اللاموضوعية في الاقتصار على مادة فنية واحدة . و في ضوء السعي نحو فكرة جمالية عامة فانه يكون باديا قصور الاقتصار على احدا لفنون ، كاللغوية مثلا . و ربما يكون من الجائز التساؤل عن انظمة جمالية موحدة للفنون اذا ما كانت الاجابة إيجابية فيما يخص سؤالا يمهد الارضية نحو هكذا فكرة . السؤال هو فرع فكرة ان العامل المشترك بين الفنون هو الاثارة ، اذ يمكن بحث باقي العناصر على انها عناصر اختلاف الا الاثارة فانه لا يمكن الاختلاف في انها عامل مشترك في الفنون باعتبارها اعمال ابداعية . في ضوء ذلك يكون السؤال (هل ان الاثارة التي تحصل لنا ازاء الاعمال الفنية ترجع الى نقاط موحدة في المجال الشعوري و الفكري للإنسان ام انها مختلفة ؟) طبعا الوجدان و العلم بل و الممارسة الخبروية تؤكد محدودية نقاط الشعور و الاثارة فينا ، اذن يصح افتراض رد الاختلاف الخارجي الى مشترك داخلي ، و بذلك يكون لدينا واسط

حقيقي يكون كاشفا عن عناصر الجمال الخارجية و نقاط الاستجابة الداخلية ، اذن يصح افتراض وجود ثلاث مجموعات من العناصر المكونة لعملية التذوق الجمالي عناصر العمل الفني ، عناصر الاستجابة الجمالية و عناصر الوسط الجمالي ، و يمكن فهم العملية على ان المجموعة الاولى من المركبات الجميلة و ان الثانية هي مركبات الاستجابة و الثالثة اي عناصر الوسط محفزات من جهة الطرف الخارجي و مستقبلات من جهة الطرف الداخلي . التباين الكبير في المركبات الجميلة ينتهي الى عدد محود ومشترك من المحفزات و التي لها مستقبلات محدودة و عنها مركبات استجابة محدودة ايضا.

من الواضح ان هذا الفهم يشتمل على واقعية ظاهرة مصدقة بالوجدان و العلم ، و يكون البحث في كل من المجالات الثلاث مثمرا دوما و اختصاصي ايضا ، و البحث و الاكتشاف في كل من تلك الجوانب يؤدي الى ثمرة مختلفة . فتطوير المعرفة بالعناصر الجميلة يمكن من قدرة اكبر على اعادة انتاج الجميل ، و التطوير في مجال الاستجابة يمكن من قدرة اكبر على التدخل في تطوير الاستجابة و تشخيص ما هو غير طبيعي ، و التطوير في مجال عناصر الوسط يمكن من انتاج محفزات و مستقبلات اكبر.

بعد وضوح امكانية فكرة المشترك الجمالي ، و رجوع التنوع الظاهري للأشياء الجميلة الى مشتركات في مجال استجابتنا لها و العناصر الوسطية بين كل ذلك . ان اهم و اوضح ظاهرة تشخص القصور في استفادة احكام عامة من البحث المقتصر على مادة فنية واحدة كاللغة او الرسم مثلا ، ان ما يبدو للعيان ان هناك نوع من العمل الفني احادي البعد ، ساكن في البعد الاخر كاللغة الزمانية اللامكانية ، و الرسم المكاني اللازماني ، طبعا الكلام هنا من حيث المادة بذاتها ، لكن لدينا فنون زمكانية كالتمثيل ، فلا ريب جمعها للزماني و المكاني ، و يكون غير محكوم بما يمكن ان يستخلص من الزماني او المكاني المنفرد . السؤال الاهم هنا (هل عملية الاستجابة الجمالية عملية زمانية ام زمكانية ؟) ، طبعا من الظاهر انها زمكانية ، سواء من حيث التحليل للظاهري او من حيث استراجاع المدرك و تخيله ، اذن فمقولة ان اللغة تعكس

نظام التفكير تكون في المحك و تعاني حرجا في الاثبات ، و يكون الاصح ان الفنون الزمكانية أي المكاني المتطور في الزمن ، كالتمثيل ، هو الصورة الخارجة الاصدق المقاربة لعملية التفكير والاستجابة الجمالية ، بحيث يمكن تمثيل عملية الادراك بانها صورة متتالية كالشريط السينمائي .

هذا الفهم يمكن ان يكون مدخلا نحو فكرة جمال عرفية وجدانية ، مدعومة بمظاهر فسلجية علمية ، تكون اقرب للواقع و اصدق في تمثيل الاستجابة الجمالية .و لا يبقى العنصر الجمالي متذبذبا بين الشكلي او المعنوي او ما هو داخل العمل الفني او ما خارجه ، و انما تكون لدينا جهات بحث و ميادين تصدق كل فكرة واقعية في مجالها و ان كانت تخالف غيرها ، فيرتفع التناقض فيما كان يعتقد انه متناقض ، لتعدد ابعاد التجربة الجمالية و تجلي ميكانزما للاستجابة الجمالية . هذا المنهج العرفي الجمالي يبين انه لا تناقض بين القول بالجمالية الداخلية و بين القول بالجمالية الخارجية ، بل يؤكد ان تلك النظريات تشامل على مواطن للصحة و يمهد نحو نظام علمي عام و شامل موحد لفكرة الجميل و الجمال.

التعبيرية التجلياتية

لقد بات واضحا و بشكل لا يصح انكاره ان الجمالية الفنية المتاحة للانسانية قد مرت بثلاث مراحل واضحة : الاولى مرحلة ما قبل الحداثة ، و الثانية مرحلة الحداثة ، و الثالثة مرحلة ما بعد الحداثة و يمكن ان نسمي الجمالية الاولى بالجمالية الكلاسيكية و الثانية بالجمالية الحداثوية

و الثالثة بالجمالية العولماتية . من مميزات الجمالية الكلاسيكية التشبث بالهيئة و المادة و تقدسبهما بينما الجمالية الحداثوية التي تجاوزت جوانب جزئبة من الهيئة بلغة اجناسية لانوعية او لا نمطية ، واهم صور ذلك هو قصيدة النثر اما الجمالية العولناتية اي ما بعد الحداثوية فانها تجاوزت الهيئة بالكلية فظهر لنا النص العابر للاجناس او النص المفتوح. ولو نظرنا الى ان ذلك التطور في الجمالية ، نجده تابع و مرافق للتطور الادراكي العملي و ليس التنظيري ، و من المتصور ان للسعي نحو توحيد الادراكات و الجماليات سيستمر بل ان من الواضح وجود بوادر العمل الفني المتجاوز للمادة اي الذي تتداخل فيه المواد الزمانية كاللغة و المواد المكانية كاالون ، فان من المتوفع انها ستتداخل قي اعمال فنية موحدة ع، ليست فقط عابرة للاجناس بل عابرة للمادة ة هذا ما نسميه العمل الفني اللاماداتي (او التجلياتية) و الذي يمثل جماليات ما بعد العولمة . ان الادراك الشيئي اللازماني اللامكاني اللاهياوي و اللامادي يقدم لنا فهما و شرحا للجمالية اللامادتاية العابرة للفنون ، الا انه بسبب سيادة الادراك الزمكاني و وظيفيته فانا بمكن ان نتصور مرور الاعمال اللاماداتية (التجلياتية) في عصر ما بعد العولمة باربع مراحل تكون على شكل اربع صور:

1 –التجلياية (اللامادتاية) الوصفية : بان يكون الاستعمال لمادة واحدة ، لكنها تصف وتصور و تستحضر العنصر النماير ماديا.

2 –التجلياتية (اللاماداتية) التجاورية : بان يتكون العمل من اكثر من مادة فعلا مع الخفاظ على اتميز كل منها فتتجاور لكن لا تتداخل.

3 –التجلياتية (اللاماداايتية) التداخلية : بان يحصل اضافة الى تعدد المواد ، تداخلها و ليس فقط تجاورها . فلا تتمايز.

4 –التجلياتية (اللاماداتية) االشيئية : و التي يتم فيها تجاوز المادة بالكلية و تتجلى التجربة بذاتها ، اي لا يكون االمادة و الهيئة دالا بل عوامل مساعدة.

مثال على التجلياتية الوصفية : مقطع من عمل تجلياتي وصفي عنوانه تجليات. حقل واسع من الزهور يتجاوز المشهد و الاطار ، في الزاوية البعيدة بئر تغرق في الوحدة ، يتجمع في قعرها المظلم اكوام من العظام و الحلي.

او:

صدور الثائرين جنائن معلقة بالعرش ، تختبئ في فجوات الزمن ، تاركة المكان لكل فناء بهيج.

مثال على التجلياتية التجاورية : مقطع من عمل تجلياتي تجاوري عنوانه انتظارات

http://vimeo.com/m/62745954

او:

وتنزل الرغبة بثيابها الابدية ، محطمة كل فضاء جليدي يغرق في الوهم ، اجل هكذا مفاصلها تأن حنينا الى عالم من الخوف ، و النهاية الباسمة.

اما الشكل الثالث فيمكن تصوره باجتماع قراءة شعري مع مشهد تمثيلي و موسيقى متداخلة واما و الرابع فليس لدي تصور واضح عنه الى الان.

مقدمة في النقد التعبيري

رغم ان علماء اصول الفقه كان لهم السبق في دراسة العلامة و دلالتها الا ان البروز و الظهور كان للغوين الغربيين في ترسيخ علم العلامات ، و مع ان السيميائية اشارت الى محورية العلامة و الدلالة في تحليل الرسالة و النص الا انها بتركيزها على المعنى كمدلول لم تقدم نظرة متقدمة في علم الجمال ، و اخفقت كثيرا في الاجابة عن السؤال المحوري في النقد الفني و الجمالي الملخص في عبارة (لماذا هذا العمل او النص جميل او مدهش ؟) و الامر الاخر الذي لم تتلمس السيميائية غايتها فيه انها نقلت مجال التحليل كله الى عقل المتلقي ، و صارت الدلالة التي عند القارئ و المتلقي هي الحاكم و المشخص و هي بذلك تخفق في رؤية موطن الابداع الحقيقي المتمثل بالنص . و لقد حاولت الاسلوبية التخفيف من هذا الطغيان فاشارات الى مجال دلالة اكثر نوعية و عمومية و كذلك حاولت التقليل من سلطة المعنى و الاتجاه الى مجال مدلولي اوسع . لقد حققت الاسلوبية نجاحا ملحوظا من خلال تشخيصها و معالجتها لاخفاقات المناهج السيميائية النقدية و خصوصا البنيوية و التفكيكية ، الا انه اضافة الى عدم تقديمها افكارا نظرية او اجرائية في النقد الادبي فانها ايضا عانت من شكل من التطرف في طغيان الشكلانية و النصانية فيها بيناه في مقالات سابقة اهما مقالنا الاسلوبية و ما بعد الاسلوبية.

من خلال الانطلاق من السؤال الاهم في النقد الادبي وهو (لماذا هذه النص مدهش ؟) ، فان المناهج السيميائية و الاسلوبية و رغم تقديمها افكارا اكثر علمية في هذا المجال ، الا انها و لحقيقتها كونها نظريات عامة و شاملة في المعارف الانسانية و انها غير مختصة بالفن و الابداع

بل تسعى نحو ترسيخ العلمية ، و لما بيناه ايضا فيما تقدم فانها تعاني من الاشكالات ، و من هنا و بالاستفادة من الموروث النقدي لتلك المناهج الواسعة ، تحققت لدينا رؤية خاصة و دقيقة بخصوص العنصر الاساسي الذي يميز النص الادبي عن غيره ، انها القدرة التعبيرية ، حيث يكون لكل وحدة تركيبية نصية فعل تعبيري مميز يميزها عن وجودها العادي . ما يتناول تلك القدرة التعبيرية و ذلك الفعل التعبيري هو النقد التعبيري.

ان النقد التعبيري اضافة الى كون فكرته تنطلق من رحم الابداع الفني و الادبي و تهتم بالظاهرة الجمالية شخص الخلل الذي عانت منه المناهج المتقدمة ، و التي اضافة الى ما تقدم فانها اعطت محورية طاغية للمعنى كمدلول ، و الحقيقة ان ما يحقق جمالية الادب ليس المعنى و انما دلالة وعلاماتية الوحدة الادبية على الظاهرة الجمالية ، بمعنى آخر ان المدلول الجمالي للعلامة الادبية لا يكون في المعنى و انما يكون في النظام الجمالي الانساني الذي يثر و يدهش . وهنا تكمن ابداعية الادب ، حيث ان القارئ للادب لا يبحث في قراءته له عن مدلول معنوي بالقدر الذي يبحث عن مدلول جمالي يثير .

ان المدلول الجمالي و الذي تلمسنا اشكاله و صوره في مقالاتنا النقدية المتعددة ، يحقق طيفا واسعا و تنوعا كبيرا من الوجود و الطبائع ، فقد يكون شكليا و قد يكون معنويا و قد يكون شعوريا ، و قد يكون في جهة المؤلف او القارئ او النص وهكذا كثير .

من هنا يظهر بجلاء ان القراءة التعبيرية للتعبير الادبي ليس بحثا عن معنى او عن شعور ، و انما عن نظام جمالي قد يكون معنويا كما بينا في مقالاتنا الشابقة في نظام الانثيال و تجلي اللغة و قد يكون انسانيا كما بينا في قصدية المؤلف و رساليته و قد يكون نصيا كما بينا في تعبيرية التراكيب و قاموس الالفاظ و عنوان النص و نحو ذلك و قد يكون في جهة القارئ بما بيناه في القراءة التعبيرية ، و وسط كل ذلك لا يكون دال و لا علامة على ذلك غير الوحدة النصية.

الوحدة النصية اللفظية او الاسنادية او الجملية او الفقراتية او النصية كلها يمكن ان تكون دوال جمالية ، تدل على المدلولات الجمالية . ان فكرة الدلالة الجمالية بالدال الجمالي و المدلول الجمالي تفتح افقا واسعا وجديدا حقا ليس امام الناقد فقط بل اما القارئ و المؤلف و النص نفسه.

قانون الابداع

لقد ادى الخلط الشائع بين الفنية و الجمالية الى تدني في مستويات الابداع . اذ ليس اي منهما هو الابداع ، و رغم اشتراكهما في بعض العناصر الا ان التمييز بينهما مهم جدا لأجل الحفاظ على درجات متطورة من الابداع.

ان الفنية عملية تقنية و صنعة و لها متطلبات معهودة او محافظة و الاقرار بتحقق فنية جديدة يحتاج الى وعي نوعي ، بينما الجمالية ظاهرة انسانية تتميز بالفردية العالية . , اذا استدعى الوجود او الانجاز الجمالي الى احداث تحديد فني فانا نكون اما لغة عبقرية تحديدية.

الابداع ليس الفنية وحدها و لا الجمالية وحدها ، بل هو محصلة تفاعلية بينهما اضافة الى عامل ثالث هو الرسالية . ان العملية الابداعية في حقيقتها تفاعل تشكيلي بين ما يلبي الوعي النوعي اي الفنية و ما يلبي الوعي الفردي اي الجمالية ، ولها شكلان العملية الابداعية القوية و التي يكون فيها تكامل في الجهتين اقصد الجمالية و الفنية و العملية الابداعية الضعيفة و التي يكون فبها اعلاء لاحد الجهتين على حساب الاخرى . وكلا الشكلين موجود ومن الشكل الاول الابداع العالي او قمم الابداع و الذي تبلع فيه الفنية و الجمالية مستويات عالية و كذلك منه الابداع العبقري المحقق للتجديد.

اما الابداع الضعيف فانه شكل من اشكال التطرف و هو اما ان يركز على التقنية و الحرفية مع ضعف الجمالية او يميل نحو التجريب مع ضعف في الفنية.

من الاول مثلا العمل عالي التقنية و غير المحقق للجمالية المعتبرة، وهذ بفعل الانظمة المحافظة قد يكون الواجهة الرسمية و الاكاديمية للفن المعين ، و من الشكال الثاني لغة التجريد المنغلق ، و الذي قد يبلغ درجات من التخلي عن لغوية اللغة حتى نصل الى لغة اللامعنى ، كل ذلك بحجة الجمالية . في الحقيقة بخلاف الفن التشكيلي الذي تكون المجانية و التجريدية متأصلة فيه فان ادعاء تحقيق لغة تجريدية امر يصطدم بكثير من الحقائق الوجدانية.

اذن ليس تغليب الفنية و الانجاز النوعي على الجمالية و الانجاز الفردي صحيحا ولا العكس هو الصحيح ، بل ان من تلك الممارسات ما يخرج بالكلية عن عملية الابداع . الابداع الحق هو المتجه نحو كمالية في الفنية و الجمالية ، والارفع من ذلك هو الابداع العالي المحقق لمستويات عالية منهما حتى يصل الى العبقرية التجديدية الاصيلة.

بمعنى اخر ان الابداع يتناسب مع مقدار الفنية و الجمالية و الرسالية.

العنصر الاول : الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الاصالة او الى المعاصرة و الاصالة تكون بتوفير المتطلبات المطلوبة او ما نسميه الشرط الفني و الى الاتقان ، و الشرط يشتمل على التعريف و البحث في توفر متطلباته ، و المعاصرة تتناسب مع الابتكار المتمثل بما يتميز به النص من ابداع فني متفرد و الاقناع و هو اخراج العمل الفني بمكوناته الفنية و الابتكارية بصورة متسقة سلسة.

العنصر الثاني الجمالية

الجمالية في أي عمل فني ترجع الى نظام التكامل بين البوح و التجريد.

البوح يرتكز على التعبير و التجربة حيث تتجلى بالرؤية و الموقف و بالاسلوب ومنه العنونة و التصوير و النسيج و بالقاموس اللفظي و المعنوي .التعبير اما مباشر توصيلي او رمزي او ايحائي او تجلياتي ، و التعبير ايضا ينحو الى تجسيد المعاني او التجلي بعملية التوظيف و اعتماد التاريخ الخارجي ، و ايضا بصناعة تاريخ داخلي للمعنى . فلدينا في محث التعبير اصناف التعبير من توصيلي و رمزي و ايحائي و انظمة التعبير من تجليات و توظيف و تاريخ داخلي.

و التجريد يتحقق بالخيال و الامتاع ، و الخيال اما شكلي بتجلي اللغة من وظيفية (المنطقية) الى لامنطقية (التجريد) الى لاوظيفية (التجريد العالي) او معنوي و هو اما قريب او

بعيد او غامض، و الامتاع اما ان يكون باستجابة شعورية ظاهرية (الهزة) او بالاستجابة الشعورية العميقة (الابهار) او بكليهما.

العنصر الثالث : الرسالية

الرسالية مهمة جدا في قيمة العمل الفني ، و التخلي عنها يجعل العمل خاويا و بلا روح . رسالية العمل الفني اما ان تكون بالرسالة الجمالية او الجماهيري ، و الاولى تتناسب مع الرؤية و الابتكار و الثانية تتناسب مع التعاونية أي التركيز على المتلقي و درجة التمثيل للانتماء و الموقف من شخصي او اممي او انساني او كوني.

مواطن الابداع في العمل الفني

لقد ادى الخلط الشائع بين الفنية و الجمالية الى تدني في مستويات الابداع . اذ ليس اي منهما هو الابداع ، و رغم اشتراكهما في بعض العناصر الا ان التمييز بينهما مهم جدا لأجل الحفاظ على درجات متطورة من الابداع.

ان الفنية عملية تقنية و صنعة و لها متطلبات معهودة او محافظة و الاقرار بتحقق فنية جديدة يحتاج الى وعي نوعي ، بينما الجمالية ظاهرة انسانية تتميز بالفردية العالية . , اذا استدعى الوجود او الانجاز الجمالي الى احداث تحديد فني فانّا نكون امام لغة عبقرية تجديدية.

الابداع ليس الفنية وحدها و لا الجمالية وحدها ، بل هو محصلة تفاعلية بينهما اضافة الى عامل ثالث هو الرسالية . ان العملية الابداعية في حقيقتها تفاعل تشكيلي بين ما يلبي الوعي النوعي اي الفنية و ما يلبي الوعي الفردي اي الجمالية ، ولها شكلان العملية الابداعية القوية و التي يكون فيها تكامل في الجهتين اقصد الجمالية و الفنية و العملية الابداعية الضعيفة و التي يكون فبها اعلاء لاحد الجهتين على حساب الاخرى . وكلا الشكلين موجود ومن الشكل الاول الابداع العالي او قمم الابداع و الذي تبلغ فيه الفنية و الجمالية مستويات عالية و كذلك منه الابداع العبقري المحقق للتجديد.

اما الابداع الضعيف فانه شكل من اشكال التطرف و هو اما ان يركز على التقنية و الحرفية مع ضعف الجمالية او يميل نحو التجريب مع ضعف في الفنية.

من الاول مثلا العمل عالي التقنية و غير المحقق للجمالية المعتبرة، وهذ بفعل الانظمة المحافظة قد يكون الواجهة الرسمية و الاكاديمية للفن المعين ، و من الشكال الثاني لغة التجريد المنغلق ، و الذي قد يبلغ درجات من التخلي عن لغوية اللغة حتى نصل الى لغة اللامعنى ، كل ذلك بحجة الجمالية . في الحقيقة بخلاف الفن التشكيلي الذي تكون المجانية و التجريدية متأصلة فيه فان ادعاء تحقيق لغة تجريدية امر يصطدم بكثير من الحقائق الوجدانية.

اذن ليس تغليب الفنية و الانجاز النوعي على الجمالية و الانجاز الفردي صحيحا ولا العكس هو الصحيح ، بل ان من تلك الممارسات ما يخرج بالكلية عن عملية الابداع . الابداع الحق هو المتجه نحو كمالية في الفنية و الجمالية ، والارفع من ذلك هو الابداع العالي المحقق لمستويات عالية منهما حتى يصل الى العبقرية التجديدية الاصيلة.

بمعنى اخر ان الابداع يتناسب   مع مقدار الفنية و الجمالية و الرسالية.

العنصر الاول : الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الاصالة او الى المعاصرة   و الاصالة تكون بتوفير المتطلبات المطلوبة او ما نسميه الشرط الفني و الى الاتقان ، و الشرط يشتمل على التعريف و البحث في توفر متطلباته ، و المعاصرة تتناسب مع الابتكار المتمثل بما يتميز به النص من ابداع فني متفرد و الاقناع و هو اخراج العمل الفني بمكوناته الفنية و الابتكارية بصورة متسقة سلسة.

العنصر الثاني الجمالية

الجمالية في أي عمل فني ترجع الى نظام التكامل بين البوح و التجريد.

البوح يرتكز على التعبير و التجربة حيث تتجلى بالرؤية و الموقف و بالاسلوب ومنه العنونة و التصوير و النسيج و بالقاموس اللفظي و المعنوي .التعبير اما مباشر توصيلي او رمزي او

ايحائي او تحلياتي ، و التعبير ايضا ينحو الى تجسيد المعاني او التجلي بعملية التوظيف و اعتماد التاريخ الخارجي ، و ايضا بصناعة تاريخ داخلي للمعنى . فلدينا في مبحث التعبير اصناف التعبير من توصيلي و رمزي و ايحائي و انظمة التعبير من تحليات و توظيف و تاريخ داخلي.

و التجريد يتحقق بالخيال و الامتاع ، و الخيال اما شكلي بتجلي اللغة من وظيفية (المنطقية) الى لامنطقية (التجريد) الى لاوظيفية (التجريد العالي) او معنوي و هو اما قريب او بعيد او غامض، و الامتاع اما ان يكون باستجابة شعورية ظاهرية (الهزة) او بالاستجابة الشعورية العميقة (الابهار) او بكليهما.

العنصر الثالث : الرسالية

الرسالية مهمة جدا في قيمة العمل الفني ، و التخلي عنها يجعل العمل خاويا و بلا روح . رسالية العمل الفني اما ان تكون بالرسالة الجمالية او الجماهيري ، و الاولى تتناسب مع الرؤية و الابتكار و الثانية تتناسب مع التعاونية أي التركيز على المتلقي و درجة التمثيل للانتماء و الموقف من شخصي او اممي او انساني او كوني.

جماليات اللغة المتوهجة

لقد بات راسخا عند المشتغلين في الفنون الادبية شكل فني من اشكال اللغة هو اللغة المتوهجة . و رغم الحضور القوي لهذه اللغة في الشعر المعاصر ، الا ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و القراءة المتعددة كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لاجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه

ربما المتابع للكتابات الادبية المعاصرة يرى ميلا نحو البوح و تراجعا في التوهج اللغوي ، طبعا هذا الامر مفهوم جدا ، و كان لاسباب اولها ما تمر به المنطقة العربية من هجمة اجتماعية و سياسية و تغيرات و اختراقات تستنهض الهمم و تدعو الى البوح و الصوت الجهوري الخطابي ، لكن هناك عامل اخر هو تاخر النقد تجاه اللغة المتوهجة ، و عدها لغة المثقفين و النخبة ، من دون تقديم نظرية متكاملة عنها ، تمكن من تطوير المتلقي العادي ، و توسع جماهيرية هذه اللغة ، التي هي بحق من اعظم انجازات الانسانية في عصر الحداثة .خصوصا بعد ظاهرة العزلة الجماهيرية للنصوص الادبية مما ادى الى تراجع في نتاجات اللغة المتوهجة.

لقد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها هو لغة الهذيان و الانثيالات و اللغة التجريدية و الغامضة ، و الامر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التداولية و التعاونية ، و يمكن تحقيق الادهاش و التكثيف مع تحقيق مقدارعال ايضا من الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورية من مقومات الابداع فيها.

لقد بينا في مقالات سابقة ان الابداع اللغوي قائم على ثلاث ركائز ثابتة هي الشعرية و الجمالية و الرسالية ، تحقيق مقادير عالية في تلك الجهات يحقق لغة فنية ابداعية متميزة ، و تحقييق شكل معين من الشعرية و الجمالية يحقق شكل اللغة المتوهجة.

الشعرية تبرز في مجال المجاز و الخيال و الموسيقى و الصورة ، اما المجاز فان المجاز العالي اي الانزياح الكلي في جميع المكونات و ليس الاقتصار على المجاز المفرداتي من صفات اللغة المتوهجة . و اما الخيال فان خيال اللغة المتوهجة يكون بالعيش في لغة الحلم و ليس تحقيق لغة الحلم فقط ،و اما الموسيقى فانها تحقق الموسيقى العميقة و تناغم النقاط الموسيقية العميقة .و اما الصورة فهي صور الكلمات السريعة ، و نقصد بها تحقيق لاالفة تجاورية بين الكلمات تفوق سرعة البناء التلقياتي و المنطقية النحوية و اللغة فائقة السرعة هي من اهم مميزات اللغة المتوهجة .

اما الجمالية فعناصرها التصوير و التجربة و الاستجابة الشعورية ، اما التصوير فالكم الصوري تعددي في اللغة المتوهجة اي انه نص مفتوح على قراءات متعددة ، و اما الكيف الصوري فهو ايحائي و اما المحتوى الصوري فقد بينا انه من اعلي مستويات الاالفة و اللامنطقية الى تصل حد التجريد احيانا . و اما التجربة ، فالكم التجربي تحلياتي يكون للذات و التجربة حضور و ظهور و هذا صفة للغة القوية عموما و منها اللغة المتوهجة ، و اما كيف التجربة فانه وسائطي لامباشر يحتاج الى اعمال ادوات التلقي حتى يصل الى الابداع القراءاتي و اكمال الفهم بمعونة المتلقي و هذا في الحقيقة من مميزات النص المفتوح الذي يصبح فيه القارئ مبدعا و ليس متليقا فقط وهذا الفهم المعاصر جوهري جدا في تطور الفكرة الانسانية عن اللغة الفنية ، و اما محتوى التجربة فهو ينزع نحو المعاناة الجمعية و العميقة نحو الاممية و الانسانية و الكونية مبتعدا عن الشخصنة.

و في ما يخص الاستجابة الشعورية فمن الواضح ان اللغة الايحائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، فان اللذة العميقة المعرفية و

الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة للغة المتوهجة ، انها لذة من الاعماق وهذا لا يمنع من لغة متوهجة خطابية.

واخيرا الرسالية ، فان رسالية العمل الفني تكمن في الرسالية الجمالية و الرسالية الجماهيرية . و الرسالية الجمالية تتحق بتقديم نموذج عالي المستوى من الفنية و التقنية ، حتى يتوج بالتجديد اللغوي ولا توجد لغة نعرفها الى الان تقبل التجديد و التجريب القصدي الابداعي كاللغة المتوهجة لذلك نرى بوضوح تسارع و تكاثر و تشعب اساليب اللغة المتوهجة ، و اما الرسالية الجماهيرية ، فان تحمل المعاناة الانسانية و تمثل الامة و النوع جزء مهم من الرسالية ، و اما التداولية فانها ايضا من المطالب الجماهيرية ، الا ان ذلك لا يعني التنازل عن المستويات العالية للكتابة لاجل التوصيل الى جميع الشرائح ، فان هذا ليس امرا معقولا ، بل ولم يكن يوما مطلبا فنيا على مدى العصور ، لكن في زمنا الحاضر الذي تتداخل المعاناة و تتعاظم فان الواجب على المؤسسات الانسانية و الدولية من تطوير القارئ و المتلقي و اشاعة الثقافة بدل مطالبة الادب بان يكون بلغة حياتية يومية و خطابية طاغية ، اي بدل ان نجر اللغة نحو عالم الابتذال فالافضل ان نحلق معها في سماء الابداع ، و من المهم ارجاع هيبة الكتابة و دورها القيادي في المجتمع و ازالة جميع حجب العزلة المفتعلة بين الكاتب و القارئ بل بين الابداع و الناس عموما ، و التي تبدو احيانا مفتعلة.

لا تكمن اهمية اللغة المتوهجة في انها لغة فنية جديدة و متطورة ، بل لانها تمثل انجازا انسانيا حضاريا يواكب التشكل العالمي للانسان العالمي ، المتجاوز للحدود المكانية ، لذلك اذا ما بقي النقد المحلي متاخرا فان التبعية ستكون هي النتيجة الحتمية ، وهذا سيؤدي الى صياغة ثقافة و رؤية تابعة الى ما ينتج في الخارج ، فلا بد من الانطلاق من خلال المصاديق و الجزئيات للتعامل مع النظريات العامة ، فانه العمل الحقيقي الذي يجعل الثقافة المحلية محصنة و فاعلة في صياغة ثقافة عالمية ملائمة.

اللغة التجريدية و مستويات المعنى

لقد كانت النزعة نحو عمق الأشياء في الكتابات الأدبية و غيرها حاضرة دوما على مدى العصور ، الا انّها و بفعل عوامل كثيرة منها الشعور المتنامي بلا تناهي علم الخالق للعالم ، صار النهج التأملي يتوسع في الاوساط الفكرية ، حتى اننا يمكن ان نقول انّ الكتابة اليوم اصبحت أطروحة و فكرة ، أكثر من كونها وصفا و تعبيرا محضا . هذا التطور في فهم التعبير و الكتابة كان له تأثيره على لغتها ، فصارت الرمزية و التعبيرية الوجه الراسخ في كل عمل يبتغي النضج و الجدية ، بل صار ذلك من مقومات الكتابة الفنية في جميع الاجناس الأدبية وهذا من الواضحات.

و في حركة تفاعلية بين الأدائية الرمزية و التعبيرية و بين القصد الواعي و اللاواعي للعمق ، انتقلت الكتابة و حسب ما لدينا من تصورات في جانب مهمّ منها من حالة الحكاية عن عوالم المعنى الى حالة الانكشاف و التجسيد لها ، فصارت الكتابة وخصوصا الشعرية و كأنّها تنبعث من العمق و تنطلق من عوالم المعنى ، و كأنّ ما يتجسد أمام القارئ ليس أنظمة لفظية معبّرة و انما حقول معنوية و شعورية متجسدة ، و في خطوة أكثر اتساعا و تفردا ، صار طلب الكتابة و قصدها الحقيقي هو البحث عن أصول الاحساس و صوره العميقة و تشكلاته الكلية الخالصة في مجالات الفكر و المعنى.

من هنا يمكننا القول أنه قد أصبح لدينا في عالم الكتابة الوجود العميق و المتجه عن الكليات و الانتزاعيات و الاعماق للمعاني و الاحاسيس ، و في قبالها نماذج من التعبيرية البسيطة المسطّحة المنتمية الى أجيال سابقة ، و لربما نرى بشكل ملموس بواد عصر جديدة من الكتابة له اصوله في زمن الحداثة هو انّ الكتابة عملية تفكير و رؤية ، و ليس مجرد وصف و حكاية و انفعال . بمعنى اخر يمكننا التمييز بين الكتابة الانفعالية التي تحتفي بالاشياء و بالشعور تجاهها ، و بين الكتابة الرؤيوية التي تقدم فهما جديدا و متفردا تجاه الاشياء و المعاني ، متجهة نحو الوجودات الخالصة و الكلية ، المجردة للمفاهيم و المعاني و الاحاسيس ، كتابة تتجه نحو الثابت و الراسخ و الكلي من صور الجمال و الاحساس .

بينما نجد التجربة التجريدية ناضجة و واضحة المعالم في الفن التشكيلي ، فانها لا زالت ضبيابية في الأدب ، ففي الويكيبيديا (بتصرف) مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، و ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، . ومن المبادئ الأولى لتلك النزعة أن التعبير يحدد الشكل، ويحدد بناء الصور وتركيب الجمل. وهكذا يمكن تحوير وفك أوصال أي قاعدة شكلية أو عنصر من عناصر الكتابة لتلائم هدف التعبير. وفي الشعر هناك نطاق واسع لما يعرف بتقنيات التعبيرية من الاعتماد على التأثيرات الصوتية واللونية، وعلى تراسل الحواس حيث لا يكون المعنى هو الأساس (.

لكن و بشكل واضح يمكن تلمّس مفاهيم و عناصر موحدة لفكرة التجريد عامة شاملة للأدب و غيره ، ففي الموسوعة العربية : التجريدabstraction ، هو عملية الفصل بين ما هو رئيس، وما هو ثانوي عارض ومتغير. ويعد التجريد عملية حاسمة، تساعد على الانتقال من المستوى الحسّي التراكمي، ومن التعامل مع خليط الخبرة، وتداخل عناصرها ومكوناتها (حسّية، حركية، إدراكية، مشخّصة، مجرّدة، وغير ذلك) إلى المستوى المعرفي النظري، القائم على إدراك ما هو مشترك بين أنواع الخبرة هذه، أي المستوى الذي يشتمل من حيث التكوين والبناء على

مفهومات ومبادئ وقواعد وقوانين ونظريات. و تقول كريستين زيباس (بينما كان بولاك يتبنى الاشارة الرمزية والفعل فأن الاعمال الرئيسية لروثكو كانت تجريدية خالصة، كتل رقيقة من الالوان كانت تطفو في لوحاته مثل الغيوم في مشهد سماوي يكاد يردد اصداء الكثافة، ومن جانب اخر كان كوننك يعتبر المنافس الرئيسي ل بولاك، قدرته على تناول الموضوعات سواء كان منظر طبيعي او موديل والتعامل معه باحساس هائل ورائع من الحرية البدائية، كانت تثير انطباعات عميقة، تتراوح بين الصدمة النقية القوية وبين العرض الجمالي يتوازنان في شكل تجريدي مذهل (بتصرف) (1) .و يقول محمد عادل زكي التجريد او "العلو بالظاهرة عن كل ما هو ثانوى" بالفرعيات والأمور الثانوية تأتى فى المرتبة الثانية بعد الاستيعاب العميق للأصول الجوهرية، و كتب د. مراد وهبة:" التجريد لغة هو التعرية، وسل السيف من غمده، ونزع الأغصان من الشجرة. وفى اللغات الأفرنجية اللفظ مأخوذ من الفعل اللاتينى ويعنى الانتزاع وهو المعنى الوارد عند ابن سينا، حيث يقول إنتزاع النفس الكليات المفردة عن الجزئيات على سبيل تجريد لمعانيها عن المادة وعن علائق المادة ولواحقها". أما فى المعجم الفلسفى الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، فقد جاء فيه :" التجريد سيكولوجياً: عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً وقصر الاعتبار عليها. والذهن من شأنه التجريد لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يدرى منه إلا أجزاء معينة فى وقت واحد، وتسوقه التجربة أيضاً إلى التجريد لأنها تعرض له الواقع مجزءاً أو تظهره على صفة ما. وفى المنطق الصورى: عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والأفراد إلى الكليات والأصناف. وعند المتصوفة: إماطة الأغيار والأعيان عن السر والقلب، فتنكشف الحجب ويكون الاتصال". (بتصرف) (2) يقول نوري الراوي : لقد بقي الفنان الحديث، زمنا طويلا، وهو في حالة من الاندهاش في هذا العالم الغريب الذي لابد له في اختياره، مثلما ظل يحمل خوفه الغامض من المجهول والمحتجب والآتي من الغيب دون تحديد لبواعثه ومأتيه ودونما جواب لما سيؤول اليه، وهكذا، عمد في مقابل هذه الحالة الى البحث عن "العالم البديل " ضمن اشتراطات حسية – شكلية – فكرية – رمزية، شعرية، تجري وفق

مناهجها وقيمها التي تعتمد بالدرجة الأولى على الانطباعات البصرية الدائمة التردد، مثلما تعتمد على رواسب اللاوعي والذاكرة الملغزة. وهكذا تحولت الرؤية الفنية الى ما يمكن أن يوصف بـ(الرمزية التجريدية) التي تتميز عادة بقوة حدس عالية تتصل أساسا بالبواعث الغريزية العميقة لحفظ النوع، وهذا الاتجاه الرؤيوي في مجمله، يؤلف ما يشبه الحصانة إزاء القلق والعذاب اللذين يعانيهما الفنان في عصر مضطرب، كما يؤدي الى احتياز الصور الذهنية الثابتة والمتغيرة عن العالم، بما في ذلك، المدركات الحسية له.(3)

برغم من اننا لم نعثر على تعاريف واضحة للغة التجريدية و لا للشعر التجريدي او التجريدية الأدبية فيما تيسر لنا من مصادر حتى باللغة الانكليزية الأصلية ، الا انه و في ضوء ما تقدم ، و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

انّ من الامور التي حصل فيها شيء من الابتعاد هو اعتبار الكتابة نظاما زمانيا و هذا شيء لا يمكن المساعدة عليه ، بل الكتابة كما الرسم نظام مكاني ، بل جميع الامور الحياتية تنتهي الى المكان حتى الزمن نفسه و الزمنيات المحضة، لحقيقة واضحة ان جميع ذلك ينتهي في عملية الادراك الى التصوّر ، و التصوّر منتزع مكاني في جميع احواله و ان كان بمقدمات زمانية ، فالتمييز بين السمعي و البصري ان اريد به الزماني قبال المكاني انما هو تمييز بما هو قريب و ظاهر و ليس بما هو عميق و حقيقي . الالوان و المفردات ، بمكوناتها الظاهرية الفيزيائية السمعية و البصرية ، تخضع لعمية انتزاع تصوري ، فلا يتعامل في الحقيقة الا مع ما هو ذهني منها ، و انظمتها في العقل ، لها مجالات واضحة منها مجال قريب تشكلي تشخصي تحضر يه الشخوص و الاشكال الطبيعية ، و تكون المفردات و الألوان مجرد وسائل للتعرف على تلك الاشكال ، و الاعمال الابداعية بما هي خطابات قبل التجريدية كانت تسبح في هذا الفلك حتى في التعبيرية الاصطلاحية فانها انما عكست الصورة الداخلية للمحكي و لم تتجاوز مجال الحكاية هذا . خلف هذا المستوى في جهة العمق هناك مجال معنوي اخر للمفردات و الالوان تكون في وجودات حرّة خالصة ، في تشكلات هي انعكاسات مجردة لمجال التشكل و التشخص ، هذا المجال الخالص يفتقر الى التشكل و التشخص و انما هو وجود مجرد تعبيري للمفردات و الالوان و انظمة و علاقات فيما بينها بوجودها الخالص . وحلف هذا سكون عالم الجوهري و الوحدة العريضة.

اذن بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف لغة الشعر بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم

عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

جريدة الاتحاد : الكاتب : كريستين زيباس ، التعبيرية التجريدية في فن الرسم الامريكي مجلة ايزني ارتكالس الترجمة :جريدة الاتحاد

محمد عادل زكي ، التجريد كمنهج للتفكير ، جريدة الحوار المتدن

نوري الراوي : تجديد اللغة الشعرية في الفن الحديث ''اقترابات من شواطيء التجريد'' مجلة نزوى

مبادئ الاستجابة الجمالية

كلما اتجه النظر نحو فكرة اعمق و اشمل تخص الفنون كلما استشعر القصور و اللاموضوعية في الاقتصار على مادة فنية واحدة . و في ضوء السعي نحو فكرة جمالية عامة فانه يكون باديا قصور الاقتصار على احدا لفنون ، كاللغوية مثلا . و ربما يكون من الجائز التساؤل عن انظمة جمالية موحدة للفنون اذا ما كانت الاجابة إيجابية فيما يخص سؤالا يمهد الارضية نحو هكذا

فكرة . السؤال هو فرع فكرة ان العامل المشترك بين الفنون هو الاثارة ، اذ يمكن بحث باقي العناصر على انها عناصر اختلاف الا الاثارة فانه لا يمكن الاختلاف في انها عامل مشترك في الفنون باعتبارها اعمال ابداعية . في ضوء ذلك يكون السؤال (هل ان الاثارة التي تحصل لنا ازاء الاعمال الفنية ترجع الى نقاط موحدة في المجال الشعوري و الفكري للإنسان ام انها مختلفة ؟) طبعا الوجدان و العلم بل و الممارسة الخبروية تؤكد محدودية نقاط الشعور و الاثارة فينا ، اذن يصح افتراض رد الاختلاف الخارجي الى مشترك داخلي ، و بذلك يكون لدينا واسط حقيقي يكون كاشفا عن عناصر الجمال الخارجية و نقاط الاستجابة الداخلية ، اذن يصح افتراض وجود ثلاث مجموعات من العناصر المكونة لعملية التذوق الجمالي عناصر العمل الفني ، عناصر الاستجابة الجمالية و عناصر الوسط الجمالي ، و يمكن فهم العملية على ان المجموعة الاولى من المركبات الجميلة و ان الثانية هي مركبات الاستجابة و الثالثة اي عناصر الوسط محفزات من جهة الطرف الخارجي و مستقبلات من جهة الطرف الداخلي . التباين الكبير في المركبات الجميلة ينتهي الى عدد محود ومشترك من المحفزات و التي لها مستقبلات محدودة و عنها مركبات استجابة محدودة ايضا.

من الواضح ان هذا الفهم يشتمل على واقعية ظاهرة مصدقة بالوجدان و العلم ، و يكون البحث في كل من المجالات الثلاث مثمرا دوما و اختصاصي ايضا ، و البحث و الاكتشاف في كل من تلك الجوانب يؤدي الى ثمرة مختلفة . فتطوير المعرفة بالعناصر الجميلة يمكن من قدرة اكبر على اعادة انتاج الجميل ، و التطوير في مجال الاستجابة يمكن من قدرة اكبر على التدخل في تطوير الاستجابة و تشخيص ما هو غير طبيعي ، و التطوير في مجال عناصر الوسط يمكن من انتاج محفزات و مستقبلات اكبر.

بعد وضوح امكانية فكرة المشترك الجمالي ، و رجوع التنوع الظاهري للأشياء الجميلة الى مشتركات في مجال استجابتنا لها و العناصر الوسطية بين كل ذلك . ان اهم و اوضح ظاهرة تشخص القصور في استفادة احكام عامة من البحث المقتصر على مادة فنية واحدة كاللغة او

الرسم مثلا ، ان ما يبدو للعيان ان هناك نوع من العمل الفني احادي البعد ، ساكن في البعد الاخر كاللغة الزمانية اللامكانية ، و الرسم المكاني اللازماني ، طبعا الكلام هنا من حيث المادة بذاتها ، لكن لدينا فنون زمكانية كالتمثيل ، فلا ريب جمعها للزماني و المكاني ، و يكون غير محكوم بما يمكن ان يستخلص من الزماني او المكاني المنفرد . السؤال الاهم هنا (هل عملية الاستجابة الجمالية عملية زمانية ام زمكانية ؟) ، طبعا من الظاهر انها زمكانية ، سواء من حيث التحليل للظاهري او من حيث استراجاع المدرك و تخيله ، اذن فمقولة ان اللغة تعكس نظام التفكير تكون في المحك و تعاني حرجا في الاثبات ، و يكون الاصح ان الفنون الزمكانية أي المكاني المتطور في الزمن ، كالتمثيل ، هو الصورة الخارجة الاصدق المقاربة لعملية التفكير والاستجابة الجمالية ، بحيث يمكن تمثيل عملية الادراك بانها صورة متتالية كالشريط السينمائي .

هذا الفهم يمكن ان يكون مدخلا نحو فكرة جمال عرفية وجدانية ، مدعومة بمظاهر فسلجية علمية ، تكون اقرب للواقع و اصدق في تمثيل الاستجابة الجمالية .و لا يبقى العنصر الجمالي متذبذبا بين الشكلي او المعنوي او ما هو داخل العمل الفني او ما خارجه ، و انما تكون لدينا جهات بحث و ميادين تصدق كل فكرة واقعية في مجالها و ان كانت تخالف غيرها ، فيرتفع التناقض فيما كان يعتقد انه متناقض ، لتعدد ابعاد التجربة الجمالية و تجلي ميكانزما للاستجابة الجمالية . هذا المنهج العرفي الجمالي يبين انه لا تناقض بين القول بالجمالية الداخلية و بين القول بالجمالية الخارجية ، بل يؤكد ان تلك النظريات تشامل على مواطن للصحة و يمهد نحو نظام علمي عام و شامل موحد لفكرة الجميل و الجمال.

الادب الممتع و النقد القريب

ساحة الفن روح الانسان و مشاعره و احاسيسه ، و ما كان النقد الا تفسيرا لجمال الادب و الفن ضمن تلك الفضاءات ، و انما اقحمت الابحاث التخطابية و اللغوية فيه اقحاما مرا و مؤسفا ، و لانّ تلك المجالات الانسانية يعكسها الوجدان و الحس المرهف ، فاننا يمكن ان نقول ان اعظم النظريات الادبية يسقطها الوجدان.

لقد رأينا كيف تهاوت كثير من نظريات النقد الوصفي التخاطبي امام ظاهرة الابداع و جماليته ، لانها لم تكن ممثلا حقيقا و مبرزا امينا لظاهر الجمال الادبي .

لا ريب ان الرمزية و الايحائية و تعدد الدلالات من اهم انجازات الانسانية الكتابية ، وهي اركان النص الادبي المعاصر ، الا انه كما ان هناك فخّا في كل شكل كتابي يوقع صاحبه في الكتابة اللاأدبية ، كالنظم في الشعر الموزون ، و الترهّل في شعر التفعلية و الفنون السردية ، و التعقيد المجافي في النقد ، فان شعر النثر فيه فخ الجفاء و الجفاف اللغوي ، سواء كان قصيدة نثر ام نصا مفتوحا.

ربما صار راسخا حتى عند القارئ العادي ان التعبير المباشر و الحكاية الوصفية لا تقترب كثيرا من غايات الادب شعرا كان ام سردا ، لذلك دوما هناك بحث قراءاتي عن الايحاء ، و لا يظَنّ ان هناك ملازمة بين الرمزية العالية و الجفاف اللغوي ، بل بالامكان ان تكون هناك لغة تجريدية قريبة ممتعة .

ان العنصر الأهم في الامتاع الادبي هو الضربة الشعورية و احضار القارئ الى النص ، وهذا فن قائم بنفسه ، و لا يتاثر بطبيعة اللغة المستخدمة ، الا انه قد تكون الرمزية في بعض الاساليب مضرّة ، كما انّ المباشرة قد تكون مضرة ، بمعنى أخر لاجل ادب ممتع لا بد من الحرص على احضار القارئ الى النص و هزّ مشاعره بادهاش ظاهري او عميق.

لا بد من الادهاش لاجل الامتاع ، و مع الايحائية و الرمزية لا يتسير ذلك الا بلغة متموجة تعتمد الضربة الحسية ، لاجل احضار القارئ الى النص ، حينها يتحقق الادب القريب الممتع

. اذن الادب القريب ليس الادب المباشر بالضرورة ، بل ولا الرمزية القريبة و لا الانزياحات المنطقية في قبال الانزياح العالي ، و انما هو ادب يستطيع ان يحضر القارئ الى النص و يجعله يعيش اجواءه و يهز مشاعره و فكره و يبهره بأي شكل من اشكال اللغة حتى لو كانت لغة تجريدية لا توصيل فيها و لا حكاية.

و كما ان هناك ادبا قريبا و ممتعا فان هناك نقدا قريبا و ممتعا ، و لا يقتضي ذلك الاخلال من العلمية و التقريرية ، و انما يعتمد الاقتراب من الشيوع الفهمي و التطلع الفكري للقارئ العام ، بلغة تحافظ على المضمون الا انها تصاغ بتراكيب قريبة للقارئ ، لا يعسر تناولها ،و لا تكون جافة ، مع التاكيد دوما على الحفاظ على مستوى الفكرة و طبيعتها .لان لكل فكرة علمية تقريرية مستوى فكريا لا يصح التخلي عنه لاجل التبسيط ، و انما النقد القريب يصوغ تلك الفكرة في مستواها بلغة قريبة ، بمعنى اخر ان الفكرة و بذات المستوى بدل ان تطرح بلغة معقدة بعيدة فانها تطرح بلغة قريبة ، و هذا التباين الكتابي نجده ايضا في الكتابات الفلسفية و الاجتماعية و التي يعاني بعضها من البعد و الجفاف ، بينما يتصف الاخر بالحلاوة و الامتاع ، مع ان الكل يحافظ على ذات المستوى من الطرح المعرفي .

تعبيرية القراءة و الاستجابة الجمالية

لا يمكن لاحد انكار النقلة التي احدثتها الرومانسية في الكتابة الادبية من المادية البلاغية للادب الكلاسيكي الى فضاءات اوسع و اكثر حرية و عمقا ممهدة لعصر الحداثة ، لكن في الخمسين

سنة الاخيرة نجد عودة الى المادية الادبية و خصوصا على ايدي الاسلوبيين ، و جعل الكتابة ممارسة مادية خاضعة لامور وصفية و تجريبية و عناصر ظاهراتية ، و ما كان التعمق في عوالم المعنى و الدلالات الا امرا هامشيا لا يناسب سعة الادب و الظاهرة الابداعية.

لقد كانت البلاغة شكلا واضحا للمادية الادبية ، و بمظاهر عالية التحديد و التجريب ، و حينما ارتفع صوت الرمزية ، مالت الكتابة و القراءة معا الى المعنويات و الخيال و تعالت المثالية الادبية و صارت المفاهيم الظاهرية اقل و ضوحا و فضفاضة في كثير من الاحيان ، الا انها انتهت الى عقلنة الظاهرة الادبية في المناهج الظاهراتية و الوصفية من البنيوية و مابعدها وخصوصا الاسلوبية.

المشكلة الاهم في النقد الاسلوبي كما هي في البلاغة انها تعتبر البعد الشعوري للتجربة الادبية علامة على الادب و ليست منه ، بمعنى اخر ان الاسلوبية قد اوغلت في المادية الادبية ، حتى اهتمامها بالتصور القراءاتي فانه لم يكن متطورا و كافيا.

ان في الوضع غير المستقر للاسلوبية مجموعة مظاهر انفتاحية تتوسع باتجه عوالم كتابية و قراءاتية اكثر سعة و عمقا و حرية ، يمكن ان تمهد الى حالة من اللامادية في هذا البناء ، و هي حقيقة ان للكتابة بعدين و ليس واحدا ، فظاهرة القراءة لا تقتصر على البعد الدلالي ، بل هناك بعد اخر هو بعد الاستجابة الجمالية .

و يمكن بيان هذين البعدين في اربعة مستويات ظاهرة في القراءة ، المستوى البصري الكتابي و السمعي اللفظي ، و التصوري القراءاتي ، و الشعوري الجمالي ، و من الواضح ان الثلاث الاولى هي من البعد الدلالي ، و الرابع من بعد الاستجابة الجمالية . و من الواضح ان المستوى الرابع لا يمكن تفسيره ماديا و ظاهراتيا . اضافة الى ذلك هناك وسائط نقل و معادلات انتقال بين الدال و المدلول و الاستجابة ، هذه الوسائط غير مبينة ماديا و ظاهراتيا ، بمعنى اخر انها ايضا لا يمكن تفسيرها ماديا.

ان مستوى الاستجابة الجمالية و وسائط الانتقال بين المستويات من المظاهر المهمة التي تعارض النظرة المادية و الظاهراتية للاسلوبيين و ما بعد البنيوية . من هنا يكون واضحا الحاجة الى فهم اخر القراءة يتجاوز حدود المادية و الوصفية نحو فضاءات اكثر حرية و سعة ، تتناسب مع التجرية الجمالية لدى كل انسان مهما كان بسيطا . ربما تكون هناك حاجة الى نقد ينطلق من نظام مركب من مستويات متعددة ، مستوى الكتابة و مستوى القراءة و مستوى الاستجابة الجمالية ، من دون تفكيك او تمييز ، بل كلها متواجدة في نظام موحد يمثل التعبيرية من جهات متعددة و ليس فقط من جهة الكتابة ، بل اضافة الى التعبير الكتابي فهناك التعبير القراءاتي و التعبير الشعوري الجمال الادبي ، فتفهم القراءة على انها تعبير كما الكتابة تعبير و الاستجابة الشعورية تعبير ايضا . و يكون البحث الموضعي في كل جزئية نصية انما ينطلق من ذلك النظام ، هكذا فهم يمكن ان نصفه بالفهم التعبيري للادب ، و مقدمة لنقد يتجاوز الاشكالات الحادة في النقد الاسلوبي و ما بعد البنيوي الظاهراتي المادي.

النقد المفتوح

دوما هناك سؤال : ما هي القراءة الصحيحة ؟ بل ان النقد في جانب من بحث منهجياته انما يحاول ان يجب عن هذا السؤال ، و ان النظرية النقدية انما تقدم كنموذج للقراءة الصحيحة .

و ربما يمكن اعادة السؤال : كيف نعرف ان قراءتنا للنص صحيحة ؟

للاجابة الواضحة و الصحيحة عن هذا السؤال لا بد من تذكر امرين:

الاول : ان الصحة و النموذجية امور تطورية ، لذلك من الخطأ تصور وجود قراءة صحيحة خالدة و دائمة ، كما انه لا بد من اليقين انه ليس هناك قراءة صحيحة اكثر من القراءة المعاصرة.

الثاني : ان للنص غايات تتجلى فيه هي : اللغة و النص نفسه و قصد المؤلف ، كل منها يتجلى بمظاهر واعية و غير واعية ، و حينما تكون تجربة الكاتب ناضجة و متكاملة تكون مظاهر تجلي تلك الغايات على درجة عالية من الفنية و الرقي و الثراء . هذا الثراء يحتاج الى قراءة مخلصة تتبع جهات الادباع في النص في كل مستوياته.

في ضوء ما تقدم تكون القراءة الصحيحة متسمة بصفتين اولا المعاصرة و ثانيا الاخلاص ، لانه من دون قراءة معاصرة تكون قراءة متخلفة و مسيئة للنص ، و اما الاخلاص ، فمن دونه لن يكون هناك مجال لتبين اوجه الابداع في غايات النص المتقدمة ، فتكون القراءة ناقصة ايضا.

النص المعاصر لا يريد فقط الحكاية و التوصيل و النقل ، لكي يكتفى في قراءته بعملية قراءة واحدة ، بل هو ساحة للإيحاء و الرمزية و التقنية و الفنية و الثقل المعرفي و اللغوي و البعد الجمالي و تمثل القضية و الانتماء و النفس و الايغال في عمق التجربة و عالم المعنى . ان الكتابة الفنية المعتبرة – و ليست التسويقية طبعا – تتمتع بعدد كبير من الجوانب الابداعية في مستويا متعددة و مختلفة ، فهناك عوامل من الوعي و عوامل من اللاوعي ، و هناك عوامل من النص ذاته و من اللغة الراسخة بفعل البيئة و الثقافة في نفس الكاتب .كلها تعمل على التجلي في بناءات و تراكيب فنية مناسبة تلائم ما ترسخ و تراكم في تجربة المؤلف ، وهذه الحقيقة ليس فقط المؤلف يدركها بل القارئ ايضا.

من هنا لاجل ان نحقق قراءة صحيحة لا بد من تتبع مظاهر الابداع في جهات متعددة و مستويات قراءاتية مختلفة ، و في القراءة الفنية للناقد ،ربما يكون واقعا ظهور حالة (النقد المفتوح) و الذي ينفتح على جميع امكانات النص بجميع ما يتاح من ادوات وصلت الى الناقد المعاصر ، و حينها يكون من التعسف القول بان منهجا معينا و مدرسة معينة هي التي تفي بحق الظاهرة الابداعية.

التناص الازلي و التقارؤ الازلي

متى تبدأ قراءة النص ؟كيف نجيب عن هذا السؤال : متى نبدأ قراءة النص ؟ و خصوصا ان رولاند بارت نفى ان تكون هناك قراءة أولى (ر بارت 1990) ، بل كل قراءة هي اعادة قراءة لما سبق ، كما ان مقولة كون ان القراءة الاولى هي الاستثنائية و الخالصة قد عفا عليها

الزمن (اندرو بنييت 2004) . وهذا السؤال يستتبعه سؤال اخر ، وهو متى يبدأ النص ؟ من اول فكرة ام اول حرف ام من حين القراءة ؟. وما هو الاصل فيه هل هو المؤلف ام النص ام القارئ ؟.

في ضوء ما تقدم و ما قيل من التناص الازلي و ان القراءة الاولى انما هي تكرار لقراءات سابقة (اندرو بنيت 2004) ، فانه يمكن القول كما ان هناك تناصا (inertextuality) ملازما لكل نص او كتابة ، فهناك اعادة قراءة او تقارؤ (interreading) ملازم لكل قراءة ، فكما انه ليس هناك كتابة نقية ، فانه لا وجود لقراءة نقية ايضا ، فنحن حتى في قراءتنا الاولى لنص ما فاننا نعيد قراءة ما قرءناه سابقا و ما قرءه الاسلاف.

وفق هذا الطرح الجوهري يبدو جواب هذا السؤال مستعصيا ، لكن لو تأملنا قليلا في حقيقة الأصل للكتابة و القراءة ، و ان فكرة التناص الأزلي و التقارؤ الأزلي غير معقولة و لا مقبولة وانما هي محض فرضية و ادعاء بلا ادنى اثبات ، فان لدينا ما هو اكثر وضوحا و قوة الا وهو العامل المعرفي المكون اساسا من البيئة المعاصرة و الموروث ، فان الوجدان و الواقع و الحقائق كلها تدل و بصورة لا تقبل الشك ان المؤلف و القارئ و الكتابة و القراءة و النص و الفهم كلها وليدة العالم المعرفي الذي يتحقق وسطه ذلك النظام ، سواء من معارف معاصرة او موروثة ، وهو المقدار المتيقن من المؤثر على تلك العوامل الاساسية في انتاج النص ، و لحقيقة ان الموروث انما يكون بشكل مادة منقولة ، فيمكن بهذا المعنى ان تكون من البيئة المعرفية ، اذن ليس هناك تناص ازلي مطلق و انما هناك تناص مقيد بيئي معرفي ، و ليس هناك تقارؤ ازلي مطلق و انما هناك تقارؤ مقيد بيئي معرفي . اذن يمكننا ان نقول ان الكتابة و القراءة تبدأ من البيئة المعرفية للمؤلف و القارئ . فالاصل في النص ليس المؤلف و لا القارئ و لا النص و انما البيئة المعرفية لهم .

ان ما قلناه من حقيقة تأثّر بل و تكوّن القراءة بفعل الزخم المعرفي للقارئ هو الراسخ في وجدان كل انسان بل هو كالبديهة التي يكون النقاش فيها محض وهم . كما ان هذا الفهم يؤشر و بقوة الى وجود استقلالي للنص بما هو وليد معرفة المؤلف في قبال الانتاج القراءاتي للنص بما هو وليد معرفة القارئ ، وفي حال تفاوت القرّاء يظهر لنا وسط ثالث متميز الا وهو النص في ضوء القراءات المتعددة ، كما انه لو تعدد المؤلف ايضا يظهر لنا النص في ضوء التأليفات المتعددة.

من هنا يكون واضحا ما هي نقطة بداية النص كما انه يكون واضحا نقطة بداية القراءة ، و بذلك يكون واضحا المنهج الواجب اتباعه في تعريف النقد الادبي و نقطة بدايته.

السردية التعبيرية و اسلوبياتها

1 -ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد

الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و

تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة.

2 – السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

3- اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و

التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ،كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان

الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

4 -البوليفونية

البوليفونية اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم .

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين

متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية.

5 –الفسيفسائية

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

6 –التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه

بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل.

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة.

5 –اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي

معين و يختلف في تجنيسه ، ممل مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبيبة و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه .

6 –اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و

التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

خلاصة السردية التعبيرية

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

لقد صار واضحا انّ السردية التعبيرية مقوم أساسي لقصيدة النثر المعاصرة ذات الكتلة النثرية الواحدة (One block) ، حيث ينبثق الشعر من رحم النثر و يحصل الشيء العجيب ، بسرد واضح قريب مليء بالايحاءات و الرموز و الاحساس ،كتلة نثرية ما إن تصل القارئ حتى تتحول الى كم هائل من الايحاءات و الدلالات و الرموز و العواطف و الاحساسي ، مخترقة موطن الشعور و الاحساس بالجمال .

الشعر التصويري و الشعر السردي

مما لا شك فيه ان الشعر و الى فترة قريبة كان معتمدا في قوامه على عنصرين مهمين هما المجاز و الصورة الشعرية ،فبعد تخلي الشعر عن الموسيقى الشكلية و الاوزان برزت الصورة الشعرية و المجاز كمميز و معرف للشعر.

ببروز الشكل المميّز لقصيدة نثر ما بعد الحداثة بالكتلة النثرية الواحدة و خصوصا في القصيدة الامريكية المعتمدة على السرد ،اصبحت وظيفة المجاز كمحور ضعيفة ، و صارت الصورة الشعرية كمقوم للشعر في وضع اهتزاز و حرج ، بل ان مظاهر تخلي الشعر عن الصورة الشعرية صار واضحا.

اذن بالسردية التعبيرية يدخل الشعر مرحلة جديدة و تجديدية حقيقية و ذلك بالتخلي عن الصورة الشعرية و التقليل من مركزية المجاز فيه ، و بروز السرد التعبيري كمظهر و عنصر و معرف شعري.

من المهم التأكيد اننا هنا لا نتحدث عن الجمالية التي هي شيء اخر عن الفنية بل نحن نتحدث عن الفنية و عن الشرط الذي يجعل الكلام المعين شعرا . ببروز السرد التعبيري لم تعد الصورة الشعرية هي الشرط في تعريف الشعر ، و دخل مقوم اخر و معرّف اخر هو السرد التعبيري . و من هنا فبدل التمييز القديم بين الشعر الموزون و شعر النثر ، صار الان تمييز اخر هو الشعر التصويري و الشعر السردي ، يعتمد الشعر التصويري على الصورة الشعرية بينما يعتمد الشعر السردي على السردية التعبيرية.

قصيدة النثر بالكتلة الواحدة و قصيدة النثر الحرة

بالسردية التعبيرية ، صار وجه القصيدة اكثر نثرية ، وصارت الرغبة ملحة بالكتابة بلغة واضحة سهلة بلغة يومية ، و بالنثر اليومي ، الا ان وسط هذه السهولة و القرب و النثرية و السردية ، و بفقرة واحدة متصلة من دون تشطير ، تحدث الشعرية . انه الشعر في قلب النثر انه الشعر في داخل النثر ، هذا الشكل المتميزة بمقطوعة نثرية واحدة من دون تشطير و لا ابراز للنَفَس و السكونات اللفظية . و بهذا تختلف عن القصيدة الحرة التي تعتمد على التشطير و الشكل المعهود.

السردية التعبيرية و السردية القصصية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد الشعري و السرد التعبيري

قصيدة القصة قديمة و تمثلها الملاحم وقد توصف ايضا بمصطلح حديث بالقصيدة السردية ، و هي من مظاهر الشعر السردي و مثله النظم الذي يحكي قصة ، اما السرد الشعري فغالبية هذا الوصف هو للنثر الذي يطعم بتقنيات سعرية من مجاز ونحوه للعذوبة و هو نثر في النهاية و قصة ،و استعمل مصطلح السرد الشعري للتعبير عن سردية القصيدة المعاصر ، الا ان هذا الاستعمال غير جيد مع النظر لاستعمالها الاول في السرد الحكائي المنظوم ، بل السردية في قصيدة النثر هي السردية التعبيرية بقصد الايحاء لا الحكاية.

قصيدة نثر الحداثة و قصيدة نثر ما بعد الحداثة

بينما لازمت قصيدة نثر الحداثة العطاء و الريادة الفرنسية وخصوصا برتران و بودلير و تأثير الرمزية و التصويرية بقصيدة نثر حرة ، فان قصيدة نثر ما بعد الحداثة تجتلت بالابداع الامريكي وخصوصا رسل ادسن و سيميك ، بالسرد التعبيري الواضح و القريب بكتلة نثرية واحدة.

النقطة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكنا لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

ان النظام الجامع للأبعاد الثلاثة في القراءة التعبيرية يتجلى بالوحدة التعبيرية المتكونة من علامة تعبيرية (كيان تعبيرية او معادل تعبيري) يحدث الاثارة التعبيرية (كيان شعوري او معادل شعوري) بواسطة عملية فكرية و عقلية تحليلية هي الوسط او العامل التعبيري) . الوحدة التعبيرية يمكن ان ينظر اليها من جهة جمالية باعتبار المعادل التعبيري معادل جمالي ، و بواسطة العامل الجمالي يحدث الاثارة الجمالية ، وهذا ما يمكن ان نسميه الوحدة الجمالية . ان الوحدة الجمالية و الوحدة التعبيرية هي غير الوحدة الكلامية او الكتابية او الاسلوبية او الدلالية . واهم ما يشير اليه نظام الوحدة التعبيرية ان الاثارة و الانبهار بالنص لا يقتصر على الاثارة الجمالية و الذوقية و انما هناك اثارة فكرية تعبيرية قد اشرنا في مواطن عدة الى صور تجليها كالتنقل بين حقول المعنى و الدلالة و نحو ذلك من انظمة عميقة فكرية.

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

أدوات النقد و شخصية النص

من الملاحظ ان الكتابات النقدية بدأت تميل بشكل شبه كامل الى طريقة الأطروحة النقدية ، بحيث يكون البحث ثيميا مركزا ، و يكون القصد من المقال النقدي استعراض جوانب تلك الثيمة المعينة من دون النظر او التوسع في غيرها من الامور الفنية و الجمالية في النص . لذلك حتى في حال اختيار نص لاجل الدراسة فانه لا يكون لاجل النص باجماله و كليته ، و انما لاجل ثيمة معينة قد حققها ذلك النص ، و الذي قد يشترك معه نص آخر.

هذه المنهجية النقدية رغم فائدتها المهمة و قدرتها التطويرية و وضوح و تفصيلية نقاط البحث فيها الا انها قد تتعرض الى سوء التطبيق ، و ذلك بلوي النص ، و اقحامه فيما ليس فيه ، فتكون كتابة لا واقعية.

حينما يؤسس و ينظّر لثيمة معينة ، و عنصر جمالي و فني معين ، فان تطبيقه على النص يجب ان يكون صادقا و حقيقيا ، و ليس و هما و ادعاء . اذ ان الاقناع ضروري في الكتابة النقدية كما ان الوضوح و الصحة ايضا مطلوب ، لان المقال النقدي و ان كان ادبيا و حرا الا انه يطرح فكرة و معرفة و يؤسس لبناء و اضافة.

كما ان البحث الثيمي لا يصح ان يقتصر على تطبيق ما استقر من معارف و ان كان ذلك مفيدا ، الا ان التجريبية في الادب محدودة ، و عناصر وجهات الابداع غير محدودة ، لذلك لا بد من متابعة النص ، و الانطلاق منه دوما ، حتى في البحث الثيمي ، اذ لا معارضة بين البحث الثيمي و الانطلاق من النص كمصدر للمعرفة و الفكرة.

ان التطبيق التعسفي للفكرة الموضوعية المعينة على النص ، و لويه و تقريب معطياته من متطلباتها ، ليس فقط يمثل خروجا عن العلمية و الواقعية ، وانما يعد انتهاكا لشخصية النص ، و عبورا على حقيقة الابداع الكامنة فيه.

ان جهات الابداع متعددة و غير مقتصرة على جهة بحثية معينة و لا مستوى بنائي معين في النص ، لذلك يكون من المناسب اعتماد النقد الحر الذي يتلمس عناصر الابداع في النصوص و ينطلق منها نحو رؤية ثيمية معينة ، و ليس العكس و خصوصا حالة الاقحام و الادعاء فانها خسارة لواقعية النقد و لشخصية النص ، و اذا ما اريد ترسيخ فكرة و ثيمة معينة في ابحاث و دراسات متكررة فمن الواجب اختيار النص الذي يمثلها خير تمثيل ، و ليس مجرد تكرار الاداة النقدية على نص لا تتوفر فيه فانه مجانبة للصدق و الواقع.

القصيدة التجريدية

لخلاصة

هذه دراسة اسلوبية وفق منهج النقد الكمي على نماذج من الشعر التجريدي العربي المعاصر لغرض تبيّن خصائص و مميزات التجريدية العربية. و لقد بيّنت الدراسة ان التجريدية العربية هي اتجاه نحو الكلي العميق تعتمد التاثيرية العميقة و تتجه نحو بناء دلالي لامتناه باعث على القراءة التأولية الواسعة وتتميز باللامراتية الخارجية أي عدم محاكاة الخارج بما هو شكل و جزئي و انما تراه بكليته العميقة لكنها تحقق الفسيفساء الكتابية وهي المحاكاة و المراتية الداخلي و الكتابة الانعكاسية المختلفة عن اللامرتية الخارجية. و تبين الدراسة ان التجريدية العربية هي اتجاه نحو الاتحاد بالاشياء و تجسيد للرسالية الادبية و يمكنها ان تحقق التقليلية بقدرة عالية. و ايضا بينت الدراسة كفاءة النقد الأسلوبي الاستقرائي الكمي في تشخيص العناصر الفنية و الجمالية من دون ادعاء او تكلف مما يعتبر مدخلا جيدا نحو علم أدب استقرائي تجريبي.

المقدمة

تعريف بالقصيدة التجريدية

الأدب فن قائم بالألفاظ الا انا لو تفحصنا جوهرية العمل الأدب فانا سنجد ان المقوم الاساس لأدبية الكتابة هو التجريد، أي تجريد الالفاظ من لغويتها، و لقد عرفت اديث ستويل في سنة 1923 القصيدة التجريديي بانها القصيدة التي تختار كلماتها اعتمادا السماع بدل المعنى (1) و يقول زو فاندي فيلدي لاجل كتابة قصيدة تجريدية عليك ن تفهم ان المعنى ليس مهما و انما المهم الشعور.(2)

اذن فالقصيدة التجريدية تعني اهتمام أقل بالمعنى و اهتمام اكبر بما وراء المفردات من زخم شعوري فيبنى النص من وحدات شعورية و ليس معنوية . ان التجريدية شعور عميق بالاشياء و اتحاد بها و ادراكها بشكل مختلف و ايصال ذلك كله الى المتلقي فلا يرى سوى الشعور. تقول مونا شيفافارد ان الشعر التجريدي مثل الفن التجريدي حيث يكون التركيز على الافكار و الاصوات بدل المعنى.(3)

لكن لا بد من التأكيد ان مصطلح القصيدة التجريدية و استعمال مصطلح التجريد ظهر قبل استعماله في الفن (4)

في المقطوعة التجريدية تتلاشى التجنيسات الادبية ، لأنّ التجنيسات الادبية قائمة على خلفية اللغة، و المقطوعة التجريدية تتخلى عن كل ذلك. لذلك فكل ما يراه القارئ و يسمعه و يدركه هو مقطوعة تجريدية.(5)

فلسفة اللغة التجريدية.

التجريدية هي شعور تجريدي بالاشياء و نفوذ عميق الى جوهرها النقي المجرد و في المعاني و الكلمات هو ادراك العمق الشعوري و الاحساسي فيها و لا يتعارض هذا ابدا مع عذوبتها و قربها الرمزي كما اثبتته الكتابات الشعرية السردية مابعد الحداثوية في تجريدياتها .(6)

اذا ما علمنا ان فلسفة التجريد في الابداع الانساني هو النفوذ عميقا الى حقائق الاشياء و الاتجاه و بقوة نحو الكلي فيها و تجاوز الشخصوية و الجزئية ، حينها نعلم ان الرمزية المتعالية و

الهذيانية انما كانت محاولة في التجريد و ليست هي التجريد بالضرورة . يقول كولنز (ان الأدب العام يظهر التجريديين التعبيريين بانهم بدائيون بوهيميون و مهاجرون فائقو الذكاء هجروا مجتمعا ماديا و لا عاطفي).(7)

ما هو مطلوب فعلا في التجريد هو الوصول الى تعبيرية العناصر الاساسية للمكونات الابداعية ، و ادراك ذلك العمق التعبيري لها ، يقول كاندنسكي (من بين جميع الفنون فان التجريدية اصعبها انها تتطلب ان تكون رساما جيدا و عالي الحساسية و الادراك بالالوان و التراكيب و ان تكون شاعرا حقيقا . و الشرط الاخير اساسي) .(8)

اذا ما كان ذلك يسيرا في اللون و الصوت لانها مجانية بطبيعة حالها فان ذلك صعب جدا في الكلمات لان الوظيفية مترسخة فيها في الوعي ، لذلك لجأت المحاولات الحداثية في التجريد الى الرمزية المتعالية و التعدد التأويلي و الى التشظي التعبيري ، و الابهام و الانغلاق . ان العمق اللامجاني للمعاني و الكلمات جعل المحاولة الحداثية في التجريد تعتمد على الرمزية و الهذيانية و النص متعدد التاويلات و الانغلاقية ،. و صار من اشكال التجريدية الحداثية المعروفة الرمزية التجردية و التجاورية التجريدية ، لكن قد عرفت ان ذلك ليس واجبا لاجل التجريد فضلا عن ان يكون هو التجريد في الكتابة . و قد حاول النقد تبرير كل هذا حتى وصل الى اللامعنى و الهذيان . و حينها ارتكبت الحداثة اكبر خسارة انسانية بايصال النص الى تلك المراحل من الجفاف و الجفوة و الخواء ، بينما نصوص ما بعد الحداثة المتعمقة في الانسانية و الهم الانساني فانها فهمت التعبيرية و التجريدية كفلسفة و نظام لا يجب ان يتعارض مع روح الادب و رسالته ، فالتعبيرية ليست انغلاقا بل عطاء و التجريدية ليست تاويلية و رمزية مغلقة بل عذوبة و نفوذا في النفس .

ان الميزة الاهم و الخاصية المميزة للكتابة التجريدية او العمل الفني التجريدي عموما هو الاعتماد على الثقل الشعوري و العمق الفكري و النفوذ في الوعي للعناصر الفنية ، بعيدا عن التشكل

و التشخص ، فلا يرى المتلقي شخوصا و اشكالا بل ليس هناك سوى احاسيس و مشاعر منقولة عبر الاداة الابداعية من لون او صوت او كلمة . تقول فاسين تايلور التجريد في الشعلا هو التخلي عن التشكل معنوي و تمظهر الفكر بالاصوات و الاستعارات و الالوان.(9)

و فيما يخص المعاني فان التجريدية تعمد الى تقليل الاعتماد على توصيلية الكلمات و منطقيتها و وعيها الافادي و التفهيمي ، و في المقابل فانها تعتمد على ثقل الكلمات الشعوري و زخمها الاحساسي و طاقتها التعبيرية بذاته ، لذلك فان الاحساس و الشعور و العمق الفكري و لاجل تجلي هذه الامور بقوة في الكتابة التجريدية فانها تصل الى المتلقي قبل المعاني و قبل الفهم ، فيحس المتلقي و يدرك النظام الشعوري و الاحساسي قبل ان يدرك الافادات المعنوية و التفهيمية المركبة.

التجريدية ترتكز على استعمال اللغة و الالفاظ بشكل تعبيري غير معهود ، اي ليس لأجل نقل المعنى و توصيل الفكرة و الحكاية ، و انما لنقل الاحساس و الشعور ، و جعل المشاعر و الاحاسيس هي ما يتجلى بالالفاظ و ليس المعاني و المغزى ،فتكون الالفاظ و الجمل كالوان مجردة من دون تشكل محاكاتي اي بشكل الوان في لوحة تجريدية تعتمد في تأثيرها على الاحساس و الشعور و ليس المحاكاة و المعنى. (10)

اذن التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال

و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

التجريدية الادبية و مستويات المعنى.

لقد كانت النزعة نحو عمق الأشياء في الكتابات الأدبية و غيرها حاضرة دوما على مدى العصور ، الا انّها و بفعل عوامل كثيرة منها الشعور المتنامي بلاتناهي علم الخالق للعالم ، صار النهج التأملي يتوسع في الاوساط الفكرية ، حتى اننا يمكن ان نقول انّ الكتابة اليوم اصبحت أطروحة و فكرة ، أكثر من كونها وصفا و تعبيرا محضا. هذا التطور في فهم التعبير و الكتابة كان له تأثيره على لغتها ، فصارت الرمزية و التعبيرية الوجه الراسخ في كل عمل يبتغي النضج و الجدية ، بل صار ذلك من مقومات الكتابة الفنية في جميع الاجناس الأدبية وهذا من الواضحات.

و في حركة تفاعلية بين الأدائية الرمزية و التعبيرية و بين القصد الواعي و اللاواعي للعمق ، انتقلت الكتابة و حسب ما لدينا من تصورات في جانب مهمّ منها من حالة الحكاية عن عوالم المعنى الى حالة الانكشاف و التجسيد لها ، فصارت الكتابة وخصوصا الشعرية و كأنّها تنبعث

من العمق و تنطلق من عوالم المعنى ، و كأنّ ما يتجسد أمام القارئ ليس أنظمة لفظية معبّرة و انما حقول معنوية و شعورية متجسدة ، و في خطوة أكثر اتساعا و تفردا ، صار طلب الكتابة و قصدها الحقيقي هو البحث عن أصول الاحساس و صوره العميقة و تشكلاته الكلية الخالصة في مجالات الفكر و المعنى.(11)

من هنا يمكننا القول أنه قد أصبح لدينا في عالم الكتابة الوجود العميق و المتجه عن الكليات و الانتزاعيات و الاعماق للمعاني و الاحاسيس ، و في قبالها نماذج من التعبيرية البسيطة المسطّحة المنتمية الى أجيال سابقة ، و لربما نرى بشكل ملموس بوادر عصر جديدة من الكتابة له اصوله في زمن الحداثة هو انّ الكتابة عملية تفكير و رؤية ، و ليس مجرد وصف و حكاية و انفعال . بمعنى اخر يمكننا التمييز بين الكتابة الانفعالية التي تحتفي بالاشياء و بالشعور تجاهها ، و بين الكتابة الرؤيوية التي تقدم فهما جديدا و متفردا تجاه الاشياء و المعاني ، متجهة نحو الوجودات الخالصة و الكلية ، المجردة للمفاهيم و المعاني و الاحاسيس ، كتابة تتجه نحو الثابت و الراسخ و الكلي من صور الجمال و الاحساس .

بينما نجد التجربة التجريدية ناضجة و واضحة المعالم في الفن التشكيلي ، فانها لا زالت ضبيابية في الأدب ، ففي الويكيبيديا (بتصرف) مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، و ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، . ومن المبادئ الأولى لتلك النزعة أن التعبير يحدد الشكل، ويحدد بناء الصور وتركيب الجمل. وهكذا يمكن تحوير وفك أوصال أي قاعدة شكلية أو عنصر من عناصر الكتابة لتلائم هدف التعبير. وفي الشعر هناك نطاق واسع لما يعرف بتقنيات التعبيرية من الاعتماد على التأثيرات الصوتية واللونية، وعلى تراسل الحواس حيث لا يكون المعنى هو الأساس(12)

ويعد التجريد عملية حاسمة، تساعد على الانتقال من المستوى الحسّي التراكمي، ومن التعامل مع خليط الخبرة، وتداخل عناصرها ومكوناتها (حسّية، حركية، إدراكية، مشخّصة، مجرّدة، وغير ذلك) إلى المستوى المعرفي النظري، القائم على إدراك ما هو مشترك بين أنواع الخبرة هذه، أي المستوى الذي يشتمل من حيث التكوين والبناء على مفهومات ومبادئ وقواعد وقوانين ونظريات. و تقول كريستين زيباس (بينما كان بولاك يتبنى الاشارة الرمزية والفعل فأن الاعمال الرئيسية لروثكو كانت تجريدية خالصة، كتل رقيقة من الالوان كانت تطفو في لوحاته مثل الغيوم في مشهد سماوي يكاد يردد اصداء الكثافة، ومن جانب اخر كان كوننك يعتبر المنافس الرئيسي ل بولاك، قدرته على تناول الموضوعات سواء كان منظر طبيعي او موديل والتعامل معه باحساس هائل ورائع من الحرية البدائية، كانت تثير انطباعات عميقة، تتراوح بين الصدمة النقية القوية وبين العرض الجمالي يتوازنان في شكل تجريدي مذهل (بتصرف عن ترجمة لجريدة الاتحاد كريستين زيباس ، التعبيرية التجريدية في فن الرسم الامريكي مجلة ايزني ارتكالس (13(

.و يقول محمد عادل زكي التجريد او "العلو بالظاهرة عن كل ما هو ثانوى" بالفرعيات والأمور الثانوية تأتى فى المرتبة الثانية بعد الاستيعاب العميق للأصول الجوهرية. كتب د. مراد وهبة:" التجريد لغة هو التعرية، وسل السيف من غمده، ونزع الأغصان من الشجرة. وفى اللغات الأفرنجية اللفظ مأخوذ من الفعل اللاتينى ويعنى الانتزاع وهو المعنى الوارد عند ابن سينا، حيث يقول إنتزاع النفس الكليات المفردة عن الجزئيات على سبيل تجريد لمعانيها عن المادة وعن علائق المادة ولواحقها". أما فى المعجم الفلسفى الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، فقد جاء فيه :" التجريد سيكولوجياً: عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً وقصر الاعتبار عليها. والذهن من شأنه التجريد لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يدرى منه إلا أجزاء معينة فى وقت واحد، وتسوقه التجربة أيضاً إلى التجريد لأنها تعرض له الواقع مجزءاً أو تظهره على صفة ما. وفى المنطق الصورى: عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والأفراد إلى الكليات والأصناف. وعند

المتصوفة: إماطة الأغيار والأعيان عن السر والقلب، فتنكشف الحجب ويكون الاتصال " (14).

و يقول نوري الراوي : لقد بقي الفنان الحديث، زمنا طويلا، وهو في حالة من الاندهاش في هذا العالم الغريب الذي لابد له في اختياره، مثلما ظل يحمل خوفه الغامض من المجهول والمحتجب والآتي من الغيب دون تحديد لبواعثه ومأتيه ودونما جواب لما سيؤول اليه، وهكذا، عمد في مقابل هذه الحالة الى البحث عن "العالم البديل " ضمن اشتراطات حسية – شكلية – فكرية – رمزية، شعرية، تجري وفق مناهجها وقيمها التي تعتمد بالدرجة الأولى على الانطباعات البصرية الدائمة التردد، مثلما تعتمد على رواسب اللاوعي والذاكرة الملغزة. وهكذا تحولت الرؤية الفنية الى ما يمكن أن يوصف ب(الرمزية التجريدية) التي تتميز عادة بقوة حدس عالية تتصل أساسا بالبواعث الغريزية العميقة لحفظ النوع، وهذا الاتجاه الرؤيوي في مجمله، يؤلف ما يشبه الحصانة إزاء القلق والعذاب اللذين يعانيهما الفنان في عصر مضطرب، كما يؤدي الى احتياز الصور الذهنية الثابتة والمتغيرة عن العالم، بما في ذلك، المدركات الحسية له.(15)

ان الشعر التجريدي او التجريدية الأدبية و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي

تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية. لكن و بشكل واضح يمكن تلمّس مفاهيم و عناصر موحدة لفكرة التجريد عامة شاملة للأدب و غيره ، ففي الموسوعة العربية : التجريدabstraction ، هو عملية الفصل بين ما هو رئيس، وما هو ثانوي عارض ومتغير.(16)

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

انّ من الامور التي حصل فيها شيء من الابتعاد هو اعتبار الكتابة نظاما زمانيا و هذا شيء لا يمكن المساعدة عليه ، بل الكتابة كما الرسم نظام مكاني ، بل جميع الامور الحياتية تنتهي الى المكان حتى الزمن نفسه و الزمنيات المحضة، لحقيقة واضحة ان جميع ذلك ينتهي في عملية الادراك الى التصوّر ، و التصوّر منتزع مكاني في جميع احواله و ان كان بمقدمات زمانية ، فالتمييز بين السمعي و البصري ان اريد به الزماني قبال المكاني انما هو تمييز بما هو قريب و ظاهر و ليس بما هو عميق و حقيقي . الالوان و المفردات ، بمكوناتها الظاهرية الفيزيائية السمعية و البصرية ، تخضع لعمية انتزاع تصوري ، فلا يتعامل في الحقيقة الا مع ما هو ذهني منها ، و انظمتها في العقل ، لها مجالات واضحة منها مجال قريب تشكلي تشخصي تحضر يه الشخوص و الاشكال الطبيعية ، و تكون المفردات و الألوان مجرد وسائل للتعرف على تلك الاشكال ، و الاعمال الابداعية بما هي خطابات قبل التجريدية كانت تسبح في هذا الفلك حتى في التعبيرية الاصطلاحية فانها انما عكست الصورة الداخلية للمحكي و لم تتجاوز مجال الحكاية هذا . خلف هذا المستوى في جهة العمق هناك مجال معنوي اخر للمفردات و الالوان تكون في وجودات حرّة خالصة ، في تشكلات هي انعكاسات مجردة لمجال التشكل و التشخص ، هذا المجال الخالص يفتقر الى التشكل و التشخص و انما هو وجود مجرد تعبيري

للمفردات و الالوان و انظمة و علاقات فيما بينها بوجودها الخالص . وحلف هذا سكون عالم الجوهري و الوحدة العريضة

اذن بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف لغة الشعر بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

التعبيرية و التجريدية في الكتابة

بعد استقصاء و استقراء طويل و دقيق للكتابات الأدبية تبين لنا و بوضوح ان الميزة المهمة التي تميز الكتابة الادبية عن الكتابة العادية هي (التعبيرية و التجريدية) في استعمال الوحدات الكلامية و الكتابية(17) .

ان الانسان في الكلام و الكتابة العادية التقريرية يستعمل الوحدات الكلامية كوسائل توصيلية لافكاره من دون اعتناء بجمالية الكلام وانما يكون الاعتناء بدقة التوصيل، فيكون هناك ميل تجاه دقة التوصيل على حساب جمالية الكلام، ثم يرتقي الى مستوى اعلى فيجمع بين دقة التوصيل و جمالية الكلام وهذا هو الكلام البلاغي وهو ادبي الا انه يحافظ على توصيلية اللغة،

ثم يرتقي الى مستوى اعلى وهو الاستعمال الادبي الفني و الذي يميل بشكل كبير نحو جمالية الكلام و يكون ايصال الفكرة بوسائل اخرى غير توصيلية الوحدات الكلامية، تلك الطرق التي يوصل بها المبدع الادبي فكرته الى المتلقي عادة ما تكون جمالية غير تفهيمية .

ان هذه المركزية للبعد الجمالي في الكلام هو شكل من اشكل التجريد، أي تجريد الكلام عن غاياته التفهيمية التوصيلية، و حينما يكون هناك احضار و تجسيد لزخم شعوري و طغيان الرسالة الفردية و البعد النفسي الذاتي للمؤلف في النص يكون لدينا التعبيرية، و التي هي من اهم وسائل المؤلف لتجريد كلامه، و في الحقيقة التجريدية هي اعلى درجات التعبيرية. حيث يعتمد البوح على الكم الشعوري و ليس على الافادة المعنوية للكلام.(18)

ان التعبيرية هي ذاتية و فردية خاصة في التعبير، فان التجريدية هي اقصى درجات تلك الذاتية و الفردية.

من هنا فالمقوم الجوهري و الحقيقي لادبية الادب الابداعي و جماليته هو التعبيرية، و نستطيع ان نقول ان هناك تعبيرا كلاميا توصيليا تفهيميا و هناك تعبير كلامي جمالي تجريدية تعبيري. فالتعبيرية تقابل التوصيلية و التجريدية تقابل التفهيمية، و من الكلام ما لا يكون تعبيريا و ان كان معبرا عن الافكار و ملازم للتعبير. وهنا حصل لبس عند البعض بان الكلام لا بد ان يكون معبرا و تعبيرا وهذا صحيح لان اصل وجود الكلام هو التعبير لكن ما نقصده بالتعبيرية هو استعمال فردي خاص للكلام و الكلمات يكون هو المسؤول عن جماليته و تاثيريته و تعظيم طاقاته. و اعلى درجات تلك التاثيرية الفردية هي التجريد. فالتعبيرية نظام جمالي و وسيلة تاثيرية و بيانية تعتمد على عناصر غير توصيلية و غير معنوية. وان فكرة كون التعبيرية و التجريدية وسائل بيان هو تقدم مهم في فهم الفن و خطوة حقيقي نحو ادب مابعد الحداثة، اذ ان الحداثة تجعل التعبيرية و التجريدية في قبال البيان، و الامر ليس كذلك التعبيرية و التجريدية هي في قبال مركزية التفهيم و الدلالة و ليس في قبال البيان و الرسالة. فالادب التعبيرية و التجريدي له

بيان عن افكر و رسالة الى المتلقي و ليس كما يدعي اهل الحداثة انها بلا رسالة و بلا بيان الا انها تكون بواسطة ادوات غير تفهيمية و غير دلالية ب بادوات جمالية شعورية احساسي فردية و خاصة.

ان التعبيرية في الادب قريبة جدا من التعبيرية في الفن التشكيلي ، و تعتمد الفلسفة نفسها و الافكار ذاتها ، الا ان صعوبة استيعاب الامر و صعوبة توضيحه في الكتابة ناتج عن حقيقة ان الكلام متقوم بالتعبير وان الكلام و الكتابة لا يمكن الا ان يكون معبرا، وهذا بخلاف الاشكال و الالوان في الرسم التي في اصلها غير معبرة، فبينما الرسم يمكنه ان يستعمل اللون و الشكل بشكل غير توصيلي و غير معبر فان الكلام لا يمكن ان يستعمل فيه الحرف الذي هو غير معبر و لا توصيلي ، و انما اصغر وحدة كلامية هي الكلمة وهي ذاتا معنى و معبرة دوما. من هنا فلا بد من التأكيد و بشكل حاسم ان البيان الكلامي قد يكون بشكل تفهيمي اعتمادا على المرجعية المعنوية و قد يكون بشكل تعبيري يعتمد على تفنن كلامي جمالي و تاثيري. وبعبارة مختصرة؛ ان التعبير الكلامي قد يكون توصيليا تفهيميا وقد يكون بيانيا تعبيريا و الاخير هو المقصود في (التعبيرية) في الكتابة الادبية، و حينما يبلغ اعلى درجاته في الحضور الجمالي و الاحساسي يحصل التجريد. فالتجريدية درجة من درجات التعبيرية وهي اعلى درجاتها(19).

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي

وكوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.(20).

طريقة البحث

هنا سنحاول ان نتناول الكتابة التجريدي في ابعادها المتعددة لاجل تقديم فهم نظري و عمل تطبيقي للشعر التجريدي معتمدين النقد الاسلوبي الكمّي و الاستقراء الكتابي.

النقد الاسلوبي الكمي

انّ من أكثر الطرق مصداقية و واقعية في تقييم الكتابات الأدبية هو تتبع حالات تجلّي العناصر الفنية و الجمالية بأوسع ما يكون من الاحصاء و الاستقراء في المستويات المختلفة للكتابة . و لقد كانت لنا محاولة أولى في هذا المنهج الكمّي لدراسة الظاهرة الأدبية تناولنا فيها قصيدة نثر السردية الأفقية و تتبعنا مظاهر الادبية و عناصر الجمالية و الفنية فيها . و تجليات العناصر الأدبية و الفنية و الجمالية في ثلاث مستويات كتابية مستوى ما قبل النص و مستوى النص و مستوى ما بعد النص(21)

ان البحث في درجات تجلّي العناصر الفنية هو من النقد الكمّي ، وهو مدخل الى علم النقد ، و يعتمد على الاستقراء و الاحصاء ، و تتبع تجلي العنصر الفني الظاهر في النص في كل وحدة تعبيرية و اهمها (الاسنادات و الجمل) ومعتمد على المعارف النصية العرفية الجليّة من دون ادعاء او تكلف او تجيز (22)

الاستقراء النصّي

ان التقنيات الاسلوبية في الكتابة يمكن احصاؤها و استقراؤها بجلاء و وضوح مما يمكّن من تحقيق حالة (الكتابة الادبية العلمية) بحيث ان هذه التقنيات تبلغ حدا من الضبط يمكّن من تحقيق اقصى درجات التوقع في انتاج اهدافها حتى لو كانت شعورية ، و تحقيق حالة التجريبية في الأدب(23).

لقد بلغ التباين الذوقي و التقييمي و الرؤيوي للاعمال الادبية و الفنية عموما حدا ما عاد معه بالامكان العثور على معايير فنية و جمالية موحدة ، نحن لا نتحدث هنا عن عامة المتلقين و انما نتحدث عن المهتمين و الدارسين للفنون . ان الاجيالية و المدرسية لا تقدم تبريرا جيدا لهذا التشظي ، و الذي بلغ حد الفوضى احيانا.

ان الخطر في هكذا وضع يكمن في حالة عدم تبين المظاهر الجمالية للفنون ، بحيث يحصل خلط و يصير الاعتماد في التقييم على اجتهادات فردية و ميول نفسية قد لا تمت للواقع الجمالي بصلة ،و قد يحصل اخفاق في تعيين الجميل و الابداعي و تمييزه عن غيره.

ان الحل الحقيقي لهكذا معضلة هو بلوغ النقد درجة من العلمية ، و الكف عن النزول من النظرية الى المصاديق ، و استبدال ذلك بنقد تطبيقي استقرائي ينطلق من الاعمال و المصاديق ، و من خلال ذلك يتم تكوين القواعد و القوانين في عملية ادراك و تشخيص المظاهر الفنية و الجمالية . ان الدعوة الى علم نقد استقرائي لها مبرراتها الكافية و الجوهرية ، كما ان ادخال الاستقرائية في النقد الفني هو ضرورة ملحة في ظل الاتساع الكبير لمجال الابداع ، و حقيقية معيارية الاستقراء لما يبدو ظاهرا ان الفن هو ظاهر انسانية و ليس انجازا تجاوبيا مع الخارج.

ان النقد الاستقرائي يتخلى بالكلية عن فكرة التسليم للعنصر الجمالي المدعى و اعتباره معيارا ، و يكون مستنده الحقيقي معارف استقرائية لا تقبل الخطا ولا الابتعاد عن الواقع.(24)

ان فكرة النقد الاستقرائي تنطلق من الايمان بالمبدع ، فانه يتعامل مع العمل الفني كظاهرة و ليس انجازا يسعى نحو تحقيق فرضيات و نظريات و افكار ، و يتعامل مع العمل الفني كظاهرة

انسانية و ما يتحقق به من جماليانت كظواهر انسانية ، و انجازات مميزة معرفية و تطورية ، لا تتصف بالسكون بل بالتطور ، و لا يكون الدافع نحو مطالب فكرية وانتقادات تجديدية وانما يكون التطور طبيعي ناتج من ذات الاعمال .و انا نلاحظ ان التطورات التاريخية في الفن انما حصلت بانجازات عبقرية تجاوزت الموجود من نظريات و مطالب نقدية ، و ان السبب الحقيقي لتلكؤ الفن هو القيم و معايير فوقية تحضى بالتسليم و تعد هي العناصر الجمالية من دون استقراء او اثبت ، فبدل دفع الفن نحو تحقيق مطالب النقد ، و متابعهتا ، فان النقد الاستقرائي دعوة الى اتجاه معاكس ، يكون فيه النقد هو الملاحق و التابع للاعمال الفنية . و مسالة احراز المعرفة الحقائقية و عدم التوهم و التكلف و الادعاء تضمن بالاستقراء الذي يرتكز عليه هكذا نقد.

لا ريب ان الاستقراء هو المحور الحقيقي للمعارف العلمية ، و ان النظريات لا يمكن ان تتصف بالواقعية و المصداقية مال لم يكن لها وجود و تمثيل جزئي جيد في الخارج و المجال الواقعي للنظرية ، فلا يكفي الادعاء في مجال العلوم.

الية النقد الاستقرائي يمكن تحقيقها بصور متعددة ، و حسب ما هو معمول به في العلوم التطبيقية ، الا ان الاساس و الجوهر هو الاعتماد بالكلية على الاستقراء ، و الذي يعني محورية المصاديق و صفاتها و ما يستحصل منها من قواعد.

ان عملية الابداع عملية حرة ، و لا يمكن تكبيلها بفرضيات و نظريات ، تفرض و تعتبر مسلمة و اساسا للتذوق و المعرفة ، رغم انها لم تحظ باثبات و لا دليل غير الفرضية ، بمعنى اخر ان النقد ما لم يعتمد على الاستقراء فان معارفه تبقى معارف فرضية ، و هذا هو السبب الحقيقي في التغيرات السريعة في القيم الجمالية و المتطلبات الابداعية في النقد الفني ، اما لو اعتمد الاستقرار بحيث لا يتم التسليم للفريضة الا باثبات مصداقيتها من خلال الاستقراء ، فانه سيكون لدينا مجال حقائقي يتصف بدرجة عالية من الواقعية.

يكون دائما التعامل مع الاعمال الادبية مهما كان حجمها و عددها بكونها ظواهر ، و العناصر الجمالية تعامل كظواهر لا يتم الاذعان لاي معرفة عنها الا بمصدق استقرائي.(25)

ربما يمكننا القول – في وقتنا هذا و بفضل الارث النقدي الكبير الذي انتج خلال العقود الاخير – بوجوب ظهور النقد الادبي العربي بمظاهر تطبيقية ثابتة ، بمعنى ان تكون الابحاث النقدية ذات شكل علمي ثابت وغير خاضع للفردية ، يقول (وندل هارز 1990) (النقد ليس موضة ، ولقد ابدل بنظريات ادبية في معظم الجامعات ، الادب الذي يكتب صار يركز على نماذج ثابتة . (26) و لا يحتاج هكذا امر مهم الا لخطوة الى الامام في اجراء مراجعة و فحص و تصنيف و تدقيق لما انتج من نقد ، يقول (احمد علي محمد 2007) (إن الممارسات النقدية التحليلية أو التطبيقية لا تزال في كثير من الأحيان أسيرة المناهج الغربية من نفسانية و بنيوية و تفكيكية ، إذ أمضينا وقتاً طويلاً و نحن عاكفون على مدارسة النصوص الأدبية و لا سيما القديمة منها بإحدى طريقتين : إما الاعتماد على مفرزات النقد الغربي ، و إما تقديم قراءات ذوقية متحللة من أي تحديد منهجي ، و الواقع أن تلك الممارسات لا ينقصها سوى المراجعة العقلية الفاحصة ، و قد آن الأوان لإجراء مثل تلك المراجعة ، بمعنى لا بد من تقويم تلك الممارسات لبيان محصولها الفني و الفكري (27,28). هكذا مراجعة تجعل من نقد النقد ضرورة ملحة لأجل تطوير النظرية الادبية و ليس امرا تكميليا كما قد يعتقد.

لقد بات واضحا رجوع الاستجابة الجمالية الى انظمة و مكونات شعورية و فسلجية موحدة لدى البشر رغم الاختلاف و التنوع الكبير في الاشياء الجميلة ، و يمكن فهم العملية فسلجيا بتكون عملية التذوق من عناصر حسية و عناصر ذهنية تتفاعل في مستوى تحليلي اعلى في مركز للتذوق في الدماغ ، ومن هنا يمكن فهم عملية التذوق الحسي للاطعمة على انها جزء من نظام او جهاز تذوق عام يشمل عملية تذوق للحسيات و الذهنيات .يقول (ماجد محمد حسن 2004) (أن التجربة الأساسية في مجال الجمال هي التجربة الحسية، لذلك يرى البعض أن الإدراك الجمالي هو في جوهره حدس، وليس تصوراً، وتقوم طبيعة الحساسية على بعد

الاستقبال، بمعنى أن الإدراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة (29. (

المواد المدروسة

الشرفة ؛ قصيدة تجريدية.(30)

الشرفة

انور غني الموسوي

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى

خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول .

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث

أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم.

لقد كانت النزعة نحو عمق الأشياء في الكتابات الأدبية و غيرها حاضرة دوما على مدى العصور ، الا انّها و بفعل عوامل كثيرة منها الشعور المتنامي بلا تناهي علم الخالق للعالم ، صار النهج التأملي يتوسع في الاوساط الفكرية ، حتى اننا يمكن ان نقول انّ الكتابة اليوم اصبحت أطروحة و فكرة ، أكثر من كونها وصفا و تعبيرا محضا . و في حركة تفاعلية بين الأدائية الرمزية و التعبيرية و بين القصد الواعي و اللاواعي للعمق ، انتقلت الكتابة و حسب ما لدينا من تصورات في جانب مهمّ منها من حالة الحكاية عن عوالم المعنى الى حالة الانكشاف و التجسيد لها ، فصارت الكتابة وخصوصا الشعرية و كأنّها تنبعث من العمق و تنطلق من عوالم المعنى ، و كأنّ ما يتجسد أمام القارئ ليس أنظمة لفظية معبّرة و انما حقول معنوية و شعورية متجسدة ، و في خطوة أكثر اتساعا و تفردا ، صار طلب الكتابة و قصدها الحقيقي هو البحث عن أصول الاحساس و صوره العميقة و تشكلاته الكلية الخالصة في مجالات الفكر و المعنى.(31)

يمكن تلمّس مفاهيم و عناصر موحدة لفكرة التجريد عامة شاملة للأدب و غيره ، ففي الموسوعة العربية : التجريدabstraction ، هو عملية الفصل بين ما هو رئيس، وما هو ثانوي عارض ومتغير. ويعد التجريد عملية حاسمة، تساعد على الانتقال من المستوى الحسّي التراكمي، ومن التعامل مع خليط الخبرة، وتداخل عناصرها ومكوناتها (حسّية، حركية، إدراكية، مشخّصة، مجرّدة، وغير ذلك) إلى المستوى المعرفي النظري، القائم على إدراك ما هو مشترك بين أنواع الخبرة هذه، أي المستوى الذي يشتمل من حيث التكوين والبناء على مفهومات ومبادئ وقواعد وقوانين ونظريات. و تقول كريستين زيباس (بينما كان بولاك يتبنى الاشارة الرمزية

والفعل فأن الاعمال الرئيسية لروثكو كانت تجريدية خالصة، كتل رقيقة من الالوان كانت تطفو في لوحاته مثل الغيوم في مشهد سماوي يكاد يردد اصداء الكثافة، ومن جانب اخر كان كوننك يعتبر المنافس الرئيسي ل بولاك، قدرته على تناول الموضوعات سواء كان منظر طبيعي او موديل والتعامل معه باحساس هائل ورائع من الحرية البدائية، كانت تثير انطباعات عميقة، تتراوح بين الصدمة النقية القوية وبين العرض الجمالي يتوازنان في شكل تجريدي مذهل .

يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

اذن لا بدّ ان تتصف لغة الشعر بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص . و لو تأملنا نص (الشرفة) لتلمسنا تلك الخصائص بوضوح في جميع فقراتها و تراكيبها وتعابيرها .

لوحة؛ قصيدة تجريدية.(32)

لوحة

زكية محمد

ألواني زاهية كفراشات الربيع. ريشتي الشفافة مطيعة. لا أتوقف عن مغازلة الضوء. أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة. كلما اخترت حلما أجد لونه مختلفا فأضجر .أتّهم ريشتي الخجولة ، تعذبني نظراتها البريئة فأستحي منها وأعتذر.

أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي.

لوحتي أصلية وأصيلة لن أبيعها ولو بكنوز الدنيا ولن أتنازل عن نقاء صوتها خوفا من فضول أبي جهل، فليلعنها كلما شاء.فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء.

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية.

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة.

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي.

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة . (33)

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات و الوعي نحو الخارج . حيث انّ في تعامل الكاتب او الفنان مع الخارج طريقتان او اسلوبان الاول هو الانطلاق من الخارج الى عمق الذات و الثاني الانطلاق من عمق الذات الى الخارج ، الاول هو المدرسة الوصفية و تتوج بالانطباعية ، و اما الثاني فهو التعبيرية و تتوج بالتجريدية. (34)

في قصيدة (لوحة) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي النموذجي ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية.

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . و نترك للقارئ تملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة

السردية العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير   . انها قصيدة نثر سردية تجريدية عذبة و قريبة تمثل أدب ما بعد الحداثة بكل صدق.

رجل رملي ؛ قصيدة تجريدية. (35)

أنور غني الموسوي

بشرتي جافة كوجه الخريف، ليس بسبب حرارة الصيف، و انما لأنني فقدت آخر قطرة ماء من جسدي. فأنني كل يوم أمرّ على بائع الحزن فأتبرع اليه بما لدي من دموع. و أيضا هناك أسباب أخرى لكلّ هذا الجفاف في روحي؛ أهمها أنني شيء غريب عثرتْ عليه الايام مستلقياً فوق جزيرة خاسرة قد هجرها أهلها. كنتُ حينها كومة رمل. و ليس هذا هو الشيء الغريب فعلا،

بل الغريب أنني حينها كنت أستطيع الحركة و لم أعلم أنني رجل رملي، لكن الأن و أنا أتكلم اليك؛ أشعر أني رجل من رمل لا أجيد أيّ شيء. و أشعر أنني جاف جدا و مصنوع من الموت. أترى تلك السعادة، إنها تلمع كلؤلؤة في خيمة فضّية. إنها لا ترضى الا بقلب رحلَ به الموت عن مدن الخراب، لذلك فقلبي هذا مليء بالسعادة؛ و ذلك لأنني رجل ميت يتحدث إليك.

هامش بقلم علي الصباح.

نص موغل في التجريد قد تسهل قراءته ورؤيته بنحو من الانحاء، ولكن يصعب بلوغ منتهاه او التوقف لاستكشافه والوصول الى كنهه والى مآلات معناه وما تبلغه فكرته.(36)

وهذا امر مألوف في النص التجريدي الذي يعلي من مفارقته فتمتلئ اوعيته انهارا من الافكار والرؤى، إذ تحتاج الى كثير من المهارة للغوص فيها واستخراج مكنونات النص، المليئ بالتكثيف والتلغيز في كل بنية تشبيكه اللغوية ذات التكوين النصي الخاص ، الذي يتطلب قراءة ذكية فيها الكثير من مرونة لسان النص نفسه. لذلك النص التجريدي يحمل قدرة زئبقية تراه هنا وهناك وفي هذا المكان وذاك المكان وفي كل تلك الامكنة مجتمعة ، يتوزع كما يتوزع الرمل في المكان له خاصية الانتشار والتبعثر ، هكذا هي فكرة القصيدة التجريدية تبقيك قريبا من معانيها بقدر ما تضع المشابك امامك لتعيق سهولة ذلك القرب وتناول تلك المعاني وانهاء وعورة طرق الوصول

الى فكرته والانتهاء الى شيء من الوضوح في رؤية تلك المعاني ، وهذه ظاهرة اعتيادية تعطي النص ألقه وجماله الاستطيقي.

هكذا تبدو قصيدة التجريد ، تحلق بالفكرة دون ان تنتهي موحياتها ،حتى بعد استنفاذ القراءه لكل مفاعيلها ،تبقى الفكرة عميقة، يحفر في داخلها الغموض، الذي يحفز الفكر للذهاب مع ذلك الغموض في ابعد مما توحي به بنيته. لذلك تأتي هذه القصيدة لتعطي المعنى، هذه الخصوصية وهذا البعد الزمكاني اي التداخل في تركيبته في كل ابعاده دون ان تخلو منه الفكرة وهي تحمل كل الظلال الذي يشغله المعنى بشيء من التراجيدية الكونية التي تعطي النص كل هذه المساحة ، حيث لا حدود للفكرة وللمقاربة الجمالية واطلاق العنان للفكر وللخيال لتبلغ افاق ابعد مما هو موجود وممكن التخيل ، لذلك نحن امام نص يستنفر كل اساليب التلقي عند القارئ ، ابداع فوق كل ما يتخيله الانسان ، عندما تأتي الافكار متجاوزة للحد المألوف في بنية التفكير ، فلا يمكن مقاربة الافكار والرؤى وهي تحلق بأجنحة من نور تنقلها خارج ما هو منظور وغير منظور في رؤيتنا للكون ، ليس للبعد والقرب من معنى ، إذ لا زمان ولا مكان تتواجد فيه تلك الافكار وهي تبحر في هذه القصيدة بمفردات فيها من الصور التي تبدي عكس ما يومض في داخلها من معنى عن رجل الرمل وعن بائع الحزن وعن ذلك الجسد وهو ينهي ما تبقى فيه من قطرة ماء، وما يبثه المعنى من غرابة عن معنى الحركة في رجل الرمل وانه مصنوع من الموت ؟ وهكذا يستمر النص في مخاضه بعيدا عن موحيات اللغة التي لا تستطيع ان تنتظم ازاء كل هذا التوهج وهذا اللمعان الذي حمله ذلك القلب ،الذي رحل به الموت .

أمنيات جوالة؛ قصيدة تجريدية(37)

) أمنيات جوّالة(

الستائر بلونها المرير ، بقلبها المعجون بالعاج والزان ، تهدهد صوت بركة اللوتس البراق ، كنا حينها نعدّ أسنان المجرة ورموش عينيها الحالمتين ، نرسم حولية ذبول الكون الفسيح.

لقد أنهيتُ كلّ شئ ، خيمةَ ينبوع الخلود ، مزرعةَ الفراشات و رمادها الغامض ، حتى الصحون الفضية ، تركة اجدادي القدامى مع صندوقهم اللازوردي ، و نسماتهم المتخثرة في

حدقات تحوم فوق غابات الأرز . كلّ ذلك بعثت به الى رجال الرمل وعسس السور البنّي كي يتدفؤوا به.

لقد أنهيت كل شيء فعلا ، فالحياة صبيّة لطيفة تستحمّ في بركة قزح القمر ، تحبّ أن تنام باكرا في معبد قديم.

عجبا ما كنت أتصور انّ الرغبة خيط من ريح ، و أنني سأحتفل يوما بكل هذا الضياع . لقد تقاعدت الانسانية ، تتجوّل بدرّاجتها الهوائية و قبعتها السوداء ، كالتي يبيعها ذلك المتجوّل الباحث عن الظلّ ، لقد رأيتها و قد ماتت منذ زمن بعيد.

آه كم هي مسكينة المركبات التي تسحبها ثيران الحقول الباردة مثلنا ، لا أدري ربما شربت روح الصقيع ، و ربما ورثنا ذلك الشحوب من أشجار الصنوبر المجيدة ، كرعناها مع اليانسون والسوسن الجبلي ومسحوق البرق . ذلك ليس مهما بالمرة ، يكفي اننا تعاطيناه عبر السنين .

بلى ، لقد صدقت ، سأجمع حاجياتي ، الريح الشمالية ما عدنا بحاجة اليها، وخوابي اليقطين الممتلئة بعصير القصب ، حتى الديك الأحمر الحكيم الذي لطالما أهداني بوابات المصير ، وعالم مسحور تسكنه حشود الضباب وجنيّات أشجار الياقوت اليابسة ، وزهرة زرقاء ندية كأنها دمعة الفجر.

اجل البيت أجمل بالورد البري ، لكننا قبائل جوالة لدينا خيمة من جلود القنافذ ، لا نجيد غير زراعة الخيزران واصطياد خيوط الهلل النائمة ، نستدل عليها من الشخير.

بيتنا أجمل بالزهور ، لكنّ حقول اللوتس بعيدة ؟ بيننا جدول الشيخوخة وذاكرة الثرى . أنا لا أظنها ستأتي قريبا ، ربما علينا فتح حقيبة الأيام ، فقد سمعت جدي يقول أنّ في جيب الزمن الأيمن انهارا فضيّة من حليب وحكايات مؤجلة عن البجعة الاميرة التي لم يسعفها القدر.

إذن سينتهي فصل الرماد ، بعد حياة غارقة في نهر أصفر ، حينها سأرى في حديقتي أرنبا و سلحفاة وردية . حينها سيكون للصباح شكل أخر ، ليتها تأتي أرواحنا المهاجرة . لنلثم الصوت الأبيض لأرتال الثرى ، نلج أسوار الضوء ، ونركب أيائل الدخان في برك المساء اللازوردية ، هناك حيث قصور الشمس النائية.

نص مشترك : سعد غلام و أنور غني الموسوي 2\4\2015

(أمنيات جوّالة) النص المشترك بين الشاعرين سعد مهدي غلام و أنور غني الموسوي ، ليس جديدا فقط من حيث انه نص مشترك بين شاعرين ، بل ايضا في لغته الجديدة ايضا ، و التي تميل الى ان تكون في مجال تعبيري آخر غير مطروق بشكل متعمد و واعٍ ، الا وهي اللغة التعبيرية التجريدية.

(أمنيات جوّالة) ليس نصّاً سرياليّا ، لعدم تميّز السخوصية و الكيانية في بناءاته ، حيث أنّ السريالية متقوّمة بالتموضع اللامنطقي للتشخصات و الكيانات ، كما انه لا يحكي عن اللامعقول لان الحكاية عن اللامعقول ميزة السردية الحكائية ، اما السردية الغرائبية في (أمنيات جوّالة) فان السردية فيه تعبيرية لامرآتية تنقل الاحساس و لا تريد أن تحكي وانما تسعى الى تحميل اللغة طاقات اضافية.

و قبل الحديث أكثر عن تجربة الاشتراك في تأليف نص موحد بين شاعرين ، يتحقّق بذلك ليس فقط خرق لكثير من التقنيات و التنظيرات المتعلّقة بالرؤية و الغاية و العاطفة الصادرة من

نفس انسانية لتعدد المؤلف هنا ، بل انّ الاهم من ذلك هو تجاوز الصعوبات التأليفية و الوصول الى نقاط مشتركة بين لغتي الشاعرين و نظرتهما عن الادب . طبعا لا بد من الاشارة انّ امتلاك الشاعرين رؤية نقدية و تفسير و فهم للغة الجميلة ، أدّى الى فهم سريع لغايات لغة كل منهما ، و الاقتراب من التشكيل اللغوي المطروح ، و بهذا ظهر نص بانسيابية و وحدة تأليفية عالية بالاضافة الى أنه يحافظ على لمسات كل من الشاعرين و تقنياته فهي واضحة فعلا لكل من يعرف لغة الشاعرين

ان جوهر التعبيرية هو استغلال التوظيفات الممكنة لعناصر البوح غير الحكائية في تعظيم طاقة اللغة و توصيل الاحساس ، و استعمال التقنيات الظاهرية و العميقة في توسيع حقل الدلالة ، و بالنسبة لقصيدة النثر فان السردية التعبيرية ركن مهم في تحقيق ذلك . و من خصائص لغة (أمنيات جوالة) هو القدرة العالية على نقل القارئ الى عالم النص و ان كان متميزا بمستويات عالية و عميقة و غرائبية ، و معبأة بدلالات تعبيرية واضحة ، و هذا النظام بكل تلك الميزات يحقق لغة تعبيرية ساحرة كما هو ملاحظ.

اما التجريدية فهي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية الى مجال نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، و تجسيد الفكرة في اللغة فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ الفهم الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي. (38)

عمق) قصيدة سيفسائية تجريدية (35(

عمق

انور غني الموسوي

السكون جفن ناعس لهواء عاصفٍ لا يصلني منه سوى الهمس ، كضجيج الشمس وصوت لهيبها ، لا يصلني منه سوى نسمة ضوء ، الا تشعر بذلك ؟

لقد رحلتُ كمركبة غريبة نحو العمق ، نحو مرآة أرتني عالما براقا لجنيات الربيع و فراشاته ناعسة الجفون ، كل هذا ما كان ليكون لولا صخب رهيب يتربع أغصان حكاياتي الباردة.

أنظر الي ، أنا أقف هناك كطائر قطبي ، لا أنتظر شيئا ، فلقد اهدتني الرمال العاصفة وردة حمراء باسمة ، لقد ملأ عبقها النديّ مساماتي و زوايا روحي المسافرة . انظر الي يدي ، انها تحتفل ، أنا واثق انك تشعر بذلك.

هامش

الفسيفسائية ترتكز على الترادف التعبيري ، اي مجموعة تعابير في نص واحد متميز عن بعضها الا انها تنطلق من فكرة محورية و تشابه تعبيري كبير ، محققة حالة تشبه الترادف اللفظي و تكون تعابير النص و جمله و فقراته بشكل مرايا متجاورة تعكس صورة عميقة و فكرة موحدة ، و تكون التعابير متجهة نحو تلك الفكرة و القضية و الصورة العميقة الموحدة كما تتجه ازهار الشمس نحوها في كل حين.

لقد بينا ان التجريدية ترتكز على استعمال اللغة و الالفاظ بشكل تعبيري غير معهود ، اي ليس لأجل نقل المعنى و توصيل الفكرة و الحكاية ، و انما لنقل الاحساس و الشعور ، و جعل المشاعر و الاحاسيس هي ما يتجلى بالالفظ و ليس المعاني و المغزى ، كتكون الالفاظ و الجمل كالوان المجردة من دون تشكل محاكاتي اي بشكل الوان في لوحة تجريدية تعتمد في تاثيرها على الاحساس و الشعور و ليس المحاكاة و المعنى .لا مشكلة أبدا في ان تصبح الالفاظ و الجمل بهذا المستوى من التجريد . (40)

هنا تجربة جديدة و معقدة ، وهي كيف يمكن تحقيق نص تجريد و الالفاظ لا تحكي و لا تبين و انما تنقل الاحساس ، و في ذات الوقت يكون فسيفسائيا ، وهو نص يعتمد على الترادف التعبيري . و الجواب يمكن تبينه من خلال حقيقة ان الترادف الفسيفسائي غير منحصر في الترادف المعنوي و الفكري و الحكائي ، كما ان التعبير الأدب لا ينحصر بذلك بل لدينا التعبير

التجريدي و الذي يحقق نظاما تعبيريا شعويا احساسيا كما تحقق اللغة الحكائية نظاما تعبيريا معنويا حكائيا . و كما ان الترادف الفسيفسائي يكون بين التعبير المعبرة عن فكرة و حكاية واحدة في الترادف المعنوي فانها تكون معبرة عن احساس و شعور واحد في الترادف التجريدي ، فتكون لغة المرايا هنا مرايا لاحساس و شعور واحدة يتجسد في التعابير و يتجلى في المرايا.

لو لاحظنا النص اعلاه (عمق) نجد ان كل فقرة تنقل و تجسد احساسا و شعورا واضحا و نجد ايضا ان الاحاسيس و المشاعر التي تتجسد في الفقرات متقاربة و تنمتمي الى مجال احساسي واحد . ان الفسيفسائية التجريدية تبين و بشكل صريح انه كما ان هناك حقولا دلالية و معنوية في اللغة فان فيها حقولا شعورية و احساسية . كما اننا سنكون امام وحدة نصية و ايقاعية و تناغمية جديدة و عميقة هي الوحدة الاحساسية الشعورية كما هو ظاهر في النص اعلاه.

ثلاث قصائد تجريدية في الصيف.(41)

أنور غني الموسوي

1- صيف أبيض

صوتي مُرّ ، لأنّه يتيم . يبحث عن ظلّ في صحراء جاء بها صيف أبيض يفيض بالوهم.

2- ضيف أصفر

الأشجار الشاحبة ، في قلبها مدينة حزينة ، انها ما شيدته أيادي الصيف الأصفر.

3- صيف أحمر

السواقي تحتفل ، أته دمي الرخيض ، مرحى أيها الصيف الأحمر.

*قصائد تجريدية تنبثق من اعماق الاتحاد بالاشياء و رؤيتها في عمقها مجردة من التشكل الظاهري ، بلغة تنقل الاحساس و الشعور قبل التوصيل المعنوي . التجريدية هي السرّ الأكبر للشعر.

الأدب فن قائم بالألفاظ الا انه ليس فنا لغويا. لذلك فكل مقولات اللغة لا تنفع في تناول الكتابة الأدبية. و لهذه الحقيقة سنستبدل كلمة "نص" بكلمة "مقطوعة" أدبية. كما ان المقطوعة الموسقية قائمة بالاصوات الا انه لا يمكن تناولها بعلم الصوت فان المقطوعة الادبية قائمة بالالفاظ لكن لا يمكن تناولها بعلم اللغة.(42)

و بنظرنا فان المقوم الاساس لأدبية الكتابة هو التجريد، أي تجريد الالفاظ من لغويتها.

اننا هنا نعلن ان الادب بعيد كل البعد عن اللغة و ان تطبيق نظريات اللغة على الادب كان اقحاما و محاولة بائسة نرى اثرها السيء بوضوح منذ ظهور المحاولات البنيوية و التفكيكية و التداولية.

المقطوعة التجريدية تتلاشى فيها التجنيسات الادبية ، لان التجنيسات الادبية قائمة على خلفية اللغة ، و المقطوعة التجريدية تتخلى عن كل ذلك.

لذلك فكل ما نفهمه و نعرفه و نشاهده و نسمعه هو مقطوعة تجريدية.

انا اعلم ان هذه الفكرة – أي فكرة التجريدية في الكتابة- لن يستوعبها الفكر الادبي السائد حاليا كما اني اعلم ان التناولات اللغوية للادب لن تقدم فكرة حقيقية عنه. وان التجريدية هي الحل. جوهرة التجريدية مقولة " الأدب ليس فنا لغويا.(43)"

الصقيع سلتهم الجكليت قصيدة تجريدية.(44)

الصقيع .. يلتهم الجكليت – نصوص –كريم عبد الله

كلّما تعزفُ السماء برذاذِ الخذلان ../ أدخلُ في زجاجةِ الصقيع ../ مقروحٌ يساورني حلماً يتلصصُ.

الأرضُ العانس تتلمسُ أجساداً تتسلّقُ واجهة الموت ../ عيونٌ زجاجيةٌ مِنْ خلفِ الصقيعِ ترنو ../ وقناصٌ أرعنٌ يتدفأُ بسيلِ رشقاتٍ على وجهِ التاريخ

طوالَ الليلِ تجتمعُ العظامُ في قدّاسٍ منخوب ../ تمسّدُ الأرتجافَ المتعثرَ في عتمةِ الخديعةِ ../ عاصفةُ الثلجِ جمّدتْ احلامَ الخيام

في أهدابِ الليلِ المنزوعِ مِنْ دفءِ صباحٍ منكوب ../ (الجكليت) يبحثُ عنْ المندسينُ تحتَ دثارِ البرد ../ بأعناقِ الفوانيس يشتدُّ حزنُ الجوعِ الأسود

الأيامُ بلا تقاويمَ والعارُ عقارب تصلي الليلَ ../ على وجناتِ العصافيرِ النازحةِ تعوي الغربة ../ والربيعُ يتكومُ قنبلةً موقوتةً في مرحاض منشغلاتُ دواهي المؤامرةِ بـ غنائمِ النساء .../ الأمراءُ متخـمونَ بعصيرِ النهودِ المغصوبةِ بأسمِ الحق ../ وحيداً على ضفافِ الدين يموتُ الربّ.

الرسالية الادبية في الشعر التجريدي.

ما عادت في ظل هذا التغير الكبير الحاصل في وعي الانسانية و الاتجاه نحو التشبث بالانتماء و الاعتداد بالهوية في قبال رياح العولمة الثقافية ، ما عادت فكرة الفن الرومانسي و البوح الذاتي امرا يجلب الحماس ، بل ما نراه من اتجاه نحو تمثل الواقع و الامة هو الذي يسلب مراكز الاولوية في الثقافة و الادب المعاصر . هكذا تغير في فهم الفن و الجمال لا يعني انه ينطلق من فهم تعبوي للعمل الابداعي ، بل يمثل وعيا عميقا بحقيقة الابداع عموما و الكتابة خصوصا ، فأخذت الرسالية و القضية و الموقف تحتل مكانة متميزة في الكتابات المعاصرة . من هنا امكننا القول و كما اشرنا كثيرا الى دخول التجلي الرسالي في نظام الابداع ، و اعتبارها ركنا من اركانه (45).

الرسالية الابداعية اما ان تكون جمالية تتمثل بالابتكار و التطوير و منها الكتابة التجريدية او جماهيرية تتمثل بتمثل الامة و الانسانية ، و مقدار التمثل و الوعي به و تجليه يحقق درجة متقدمة في جانب من جوانب الابداع . تمثل تطلعات الامة و المها هو الرسالية الوطنية.

و رغم ان النقد الثقافي لا يقدم حلا حقيقا لفهم الابداع ، الا انه يشير و بصدق الى تأثر الكتابة بالوعي الانتمائي و الفكر المجتمعي العام ، و لا يعني ذلك جواز فهم النص على انه انعكاس لثقافة المجتمع او موطنا لانساق ثقافية ، و انما يعني ان تمثل ما ينتمي اليه الكاتب من ثقافة و امة يضرب عميقا في وعيه و كتابته ، و ربما يكون احيانا الجوهر المشع الذي تشكل بفعله النص او ادب الكاتب كله . ان الحساسية العالية و الرؤية الواضحة و التطلع نحو الافضل

المترسخ في نفسية الاديب تدفعه و بقوة الى ان يكون صوتا صادقا في التعبير عن الامة ، في ظل الحرية الفكرية طبعا ، و يصبح حقيقة لا لبس فيها لأجل تبين ملامح المجتمع الذي يعيش فيه . ان الشعر كان و لا يزال صوت اعتراض و طلب للخلاص ، انه تمجيد للحرية السامية و الوجود الافضل ، ما عاد الفن عموما و الادب خصوصا مكان ترفيه و تعبير وجداني بسيط ، انما هو في كل جهاته رؤية و موقف ونداء ، انه نداء صادق و خالد ، و حينما يمتزج هذا الصوت بحلم الامة و يتمثل تطلعاتها فانه يكون رسالة شفيفة الى العالم و الاجيال.

من المهم التاكيد ان الرسالية تتطلب بوحا ، بمعنى اخر تتطلب توصيلا ، و لا يعني ذلك ان يكون التعبير بتراكيب لغوية مباشرة بحجة البوح و التوصيل ، و انما يمكن ذلك بالتعبير الفني العالي ، وهذا سر اللغة القوية التي تبوح بالكثير مع الفنية الادبية العالية ، البوح التوصيلي كما يمكن بالتعبيرية العالية ، يمكن ايضا بالرمز و الايحاء بل ان من تجليات اللغة البوح الايحائي ، كما ان الخيال ميدان خصب للبوح الرسالي. (26)

ان الرسالية الوطنية الادبية يمكن ان تتنوع بتنوع الاجناس الادبية و اصناف اللغات الفنية ، و بتنوع الموروث الاجتماعي و الابعاد الحضارية و الثقافية للمجتمع ، لذلك يمكننا القول اننا في مجال (الرسالية الوطنية الادبية) لدينا عدد هائل بل غير محدود من الاشكال اللغوية ، يمكن تصورها اجمالا بشكل انظمة مركبة تصنف حسب جنس الكتابة من شعر و قصة و نحوهما او حسب صنف اللغة من مباشرة و رمزية و غير ذلك او حسب المكونات الاجتماعية الفكرية و الثقافية و المادية .و لقد تناولنا الرسالية الادبية تجربة الكثير من الشعراء العراقيين و العرب في كتابنا (التعبير الادبي) و هنا نتحدث عن الرسالية الأدبية المؤداة باللغة التعبيرية و التجريدية . انه كريم عبد الله ، احد ابرع كتاب القصيدة التجريدية في الشعر المعاصر حيث يقول (كلّما

تعزفُ السماء برذاذِ الخذلان ../ أدخلُ في زجاجةِ الصقيع ../ مقروحٌ يساورني حلم يتلصصُ .....\الأرضُ العانس تتلمسُ أجساداً تتسلّقُ واجهة الموت ../ عيونٌ زجاجيةٌ مِنْ خلفِ الصقيعِ ترنو ../ وقناصٌ أرعنٌ يتدفأُ بسيلِ رشقاتٍ على وجهِ التاريخ). لقد بينا مفهوم التجريدية و نماذجبه في مناسبات عدة و تتجلة هنا بالحضور القوي للعمق التعبيري الذاتي و الزخم الشعوري و الحسي للكلمات . و تتجلى الرسالية هنا في ان الشاعر يتمثل العراقي الذي مسه البرد ، من نازح و مهجر و فاقد و محزون و متألم ، انها ملحمة العراق الجريح المبكي ، الم طويل ، و من هناك تعزف السماء اغنية هي فرحة رأس السنة لغير العراقيين الا انها الم مر و صقيع حارق لهم ، انه الصقيع السجن الذي لا فرار منه ، اين يذهب العراقي الذي خذله كل شيء حتى البرد ، لقد فقد العراقيون كل شيء يتوسدون الارض ، فصاروا لوحة عظيمة للموت الكئيب ، هنا نحن بعيوننا الجميلة البريئة الطفولية نتطلع للخلاص وهناك في الجانب الاخر لا شيء سوى الذئاب و الاعداء و المفترسين ، يقتنصون الخبز و الخيرات لا شيء هناك في الجانب الاخر سوى المتفرج الوقح انه العالم القبيح.

فصل: هايكو تجريدي(46)

د أنور غني الموسوي

-1النص الاول

الشجرة في ضياع

تسير بقدم واحدة

ابتسامات الحروب

-2النص الثاني

جراحي زهور

دمعة جذابة للربيع

انياب الحضارة

*الهايكو معروف شكلا و مضمونا ، وهو من اقدم الكتابات التقليلية ، بتكونه من سبعة عشر مقطعا باليابانية في ثلاث سطور (خمسة ، سبعة ، خمسة) و بألفاظ بسيطة و مأخوذة من الطبيعة تعبيرا عن مشاعر عميقة . و من الواضح ان هكذا قصيدة نموذجية متعذرة عربيا لاختلاف طبيعة اللغة ، لذلك يمكن المحافظة على ثلاثة اسطر قصيرة مع كون السطر الوسط اطولها ، و اعتماد تصوير شعري مكثف و تقليلي.

*التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني. (47)

النتائج

من خلال ما تقدم نتحصل على المعارف الادبية و الفنية التالية:

اولا: التجريدية اتجاه نحو الكلي.

قراءتنا و بحثنا في قصيدة "الشرفة" التجريدية تبين ان التجريدية العربية هي اتجاه نحو الكلي العميق.

ثانيا: التجريدية هي التاثيرية

قراءتنا و بحثنا في قصيدة " لوحة " التجريدية تبين ان التجريدية العربية تعتمد التاثيرية العميقة.

ثالثا: التجريدية اتجاه نحوعالم لا متناه

قراءتنا و بحثنا في قصيدة " رجل رملي" التجريدية" تبين ان التجريدية العربية هي اتجاه نحو البناء اللغوي الدلالي اللامتناه الباعث على القراءة التاولية الواسعة.

رابعا: التجريدية هي اللامراتية

قراءتنا لقصيدة امنيات جوالة التجريدية تبين ان التجريدية العربية تتميز باللامراتية الخارجية أي عدم محاكاة الخارج بما هو شكل و جزئي و انما تراه بكليته العميقة.

خامسا: التجريدية تحقق المحاكاة الداخلية

قراءتنا و بحثنا في قصيدة " عمق" تبين ان التجريدية العربية تحقق الفسيفساء الكتابية وهي المحاكاة و المراتية الداخلي و الكتابة الانعكاسية وهي تختلف عن اللامرتية الخارجية.

سادسا: التجريدية هي اتحاد بالاشياء

قراءتنا و بحثنا في قصيدة " الصيف" تبين ان التجريدية العربية هي اتجاه نحو الاتحاد بالاشياء.

سابعا: التجريدية تجلّ للرسالية

قراءتنا و بحثنا في قصيدة " الصقيع يلتهم الجكليت" تبين ان التجريدية العربية تجسيد و تجل للرسالية الادبية.

ثامنا: التجريدية تحقق التقليلية

قراءتنا و بحثنا في قصائد " هائكو تجريدي" الهايكو " تبين ان التجريدية العربية تحقق التقليلية بقدرة عالية.

تاسعا: كفاءة النقد الكمي الاستقرائي

الدراسة بينت ان النقد الاستقرائي الكمي يتميز بكفاءة عالية على التشخيص الدقيق و الموضوعي للعناصر الفنية و الجمالية النصية من دون ادعاء اوالافتعال اوالتكلف .

المناقشة

من الضروري الاشارة الى النقاط التالية لاجل التكامل في البحث:

اولا: ان الكتابة عن الادب التجريدي قليل نسبيا عربيا و عالميا رغم اهمية هذا الشكل من الادب لذلك لا بد للمنظومة الثقافية و النقدية من الاهتمام بهذا الجانب من الادب.

ثانيا: ان الالتفات الى تعبيرية الادب و تجريديته له اهمية ليس فقط على مستوى تطوير الكاتب او الكتابة بل على مستوى فهمنا و تصورنا للغة و ذلك بالانتقال من البوح الدلالي الى البوح الجمالي.

ثالثا: ان الكتابات التجريدية العربية كتابة اصيلة و متميزة و تستحق التقدير و قد تجاوزت الرمزية المغلقة المجانية و الهذيانية التي استمت بها كتابات الحداثة التجريدية (47) بل و قدمت التجريدية العربية نصا متطورا يستوعب البعد التجريدي مع حمل النص رسالة واضحة.

رابعا: ان السرد التعبيري أي الشعر المكتوب باسلوب سردي نثري بالجمل و الفقرات و بشكل افقي من دون تشطير يوفر امكانية فائقة لتحقيق نص تجريدي سلس و قريب الى القارئ.

خامسا: ان الكفاءة الكبيرة للنقد الاسلوبي الاستقرائي الكمي يدعو الى اهتمام اكبر بهذا المنهج و تطبيقات اكثر لاجل تحقيق معارف ادبية موضوعية استقرائية و تجريبية تعتبر مدخلا نحو علم الادب الخالي من الفردية و التكلف و الادعاء.

المصادر

1- Ed Wright, Who Fries Crumpet? Cockys Joy by Michael Farrel, Sydney Reviews of Books , November 10, 2015

2- (Zoe Van-de-Velde; How do I Write an Abstract?, Poem Pen And The Pad ; February 21, 2017

3- Mona Shivafard, Abstract Poems , Prez 9 April 2015

4- Ed Wright, Who Fries Crumpet? Cockys Joy by Michael Farrel, Sydney Reviews of Books , November 10, 2015

5- أنور غني الموسوي ، التجريدية في الكتابة، دار تجديد 2016.

6- انور غني الموسوي؛ فلسفة اللغة التجريدية ، صحيفة منار الشرق، 2018-02-24

7- Bradford R. Collins, Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise, The Art Bulletin Vol. 73, No. 2(Jun., 1991),

8- Dian Parker, Decoding Abstract,NEWS: WEST BRANCH GALLERY, August 25, 2015

9- Vacen Taylor, Understanding Abstract Poetry; Vancy Tylor com July 24, 2017

10- انور غني الموسوي؛ فلسفة اللغة التجريدية صحيفة منار الشرق، 2018-02-24

11- انور غني الموسوي، اللغة التجريدية و مستويات المعنى، صحيفة الناقد 23-3-2015.

12- الموسوعة الحرة الويكيبيديا، التعبيرية التجريدية . ديسمبر 2017. .

13- انور غني الموسوي؛ اللغة التجريدية و مستويات المعنى، الناقد 23-3-2015

14- محمد عادل زكي، التجريد كمنهج للتفكير، جريدة الحوار المتدن 9-11-2013

15- نوري الراوي : تجديد اللغة الشعرية في الفن الحديث "اقترابات من شواطيء التجريد" مجلة نزوى . ا يناير 1999.

16- الموسوعة الحرة الويكيبيديا، التعبيرية التجريدية . ديسمبر 2017. .

17- انور غني الموسوي؛ تجريد البوح ، دار تجديد للنشر 2018.

18- Anwer Ghani. Narratolyric Writing, Amazon, 2017

19- انور غني الموسوي؛ التعبيرية في الكتابة ، مقال كلاود 16 ديسمبر 2017

20- انور غني الموسوي السرد التعبيري، دار تجديد للنشر 2017.

21- انور غني الموسوي؛ المنهج الكمّي في دراسة الأدب ؛ التقليلية الشعرية نموذجا ؛ 2016-5-22

22- انور غني الموسوي؛ التعبير الادبي الجزء الثالث ؛ دار تجديد للنشر 2017.

23- انور غني الموسوي؛ القصيدة النقدية و القصيدة العلمية؛ سومرينت 5-2-2016

24- انور غني الموسوي؛ التعبير الادبي الجزء الثاني ؛ دار تجديد للنشر 2015.

25- انور غني الموسوي ؛ نحو علم نقد استقرائي؛1-1-2015.

26- C. John Holcombe; Literary Criticsim, Textec 2014

27- د احمد علي محمد – في النقد التجريبي؛ عروبة 2007

28- انور غني الموسوي ؛ نحو علم نقد تجريبي ؛ المثقف ؛ 4-1-2015

29- ماجد محمد حسن التذوق الجمالي؛ الحوار المتمدن 21-21-2004

30- انور غني الموسوي؛ الشرفة؛ كتابات انور غني 2015

31- انور غني الموسوي؛ اللغة التجريدية و مستويات المعنى، الناقد 23-3-2015

32- زكية محمد ؛ لوحة؛ مجلة تجديد 2016

33- انور غني الموسوي؛ مفهوم التجريد و الادراك العميق باللغة؛ كتابات انور غني 2016.

34- انور غني الموسوي السرد التعبيري، دار تجديد للنشر 2017.

35- انور غني الموسوي ؛ رجل رملي ؛ كتايات انور غني 2016.

36- أنور غني الموسوي ، التجريدية في الكتابة، دار تجديد 2016.

37- سعد غلام و انور غني الموسوي الناقد العراقي 2015.

38- انور غني الموسوي؛ النص التجريدي الفكرة و النموذج؛ كتابات انور غني 2015.

39- انور غني الموسوي؛ عمق؛ مجلة تجديد2-9- 2015.

40- انور غني الموسوي؛ الفيسفسائية التجريدية؛ بصرياثا؛20-9- 2015

41- انور غني الموسوي؛ حركة تجريد؛ الحوار المتمدن 7 ديسمبر 2017.

42- انور غني الموسوي ؛ ملامح الكتابة التجريدية؛ مجلة تجريد 17 ديسمبر 2017

43- انور غني الموسوي؛ حركة تجريد؛ الحوار المتمدن 7 ديسمبر 2017.

44- كريم عبد الله؛ الصقيع يلتهم الحكليت؛ صحيفة الزمان 19 يناير 2015

45- انور غني الموسوي؛ الرسالية الادبية في الشعر التجريدي ؛ الحوار المتمدن 24-7-2016

46- انور غني الموسوي؛ هايكون تجريدي؛ مصرس24-8-2015.

47- انور غني الموسوي؛ هايكو تجريدي ؛ مقال كلاود 24 -8- 2015

48- انور غني الموسوي؛ فلسفة اللغة التجريدية ، صحيفة منار الشرق، 2018-02-24

الشعر التجريدي

المقدمة

هنا مقالات مركزة في بيان العناصر الجمالية للكتابة التجريدية وبيان اهم مميزات الشعر التجريدي، انها مدخل جيد لفهم تقنيات الشعر التجريدي وعناصره الكتابية.

التعبيرية والتجريدية في الكتابة

بعد استقصاء و استقراء طويل و دقيق للكتابات الأدبية تبين لنا وبوضوح ان الميزة المهمة التي تميز الكتابة الادبية عن الكتابة العادية هي (التعبيرية و التجريدية) في استعمال الوحدات الكلامية و الكتابية.

ان الانسان في الكلام و الكتابة العادية التقريرية يستعمل الوحدات الكلامية كوسائل توصيلية لافكاره من دون اعتناء بجمالية الكلام وانما يكون الاعتناء بدقة التوصيل، فيكون هناك ميل تجاه دقة التوصيل على حساب جمالية الكلام، ثم يرتقي الى مستوى اعلى فيجمع بين دقة التوصيل و جمالية الكلام وهذا هو الكلام البلاغي وهو ادبي الا انه يحافظ على توصيلية اللغة، ثم يرتقي الى مستوى اعلى وهو الاستعمال الادبي الفني و الذي يميل بشكل كبير نحو جمالية الكلام و يكون ايصال الفكرة بوسائل اخرى غير توصيلية

الوحدات الكلامية، تلك الطرق التي يوصل بها المبدع الادبي فكرته الى المتلقي عادة ما تكون جمالية غير تفهيمية.

ان هذه المركزية للبعد الجمالي في الكلام هو شكل من اشكل التجريد، أي تجريد الكلام عن غاياته التفهيمية التوصيلية، و حينما يكون هناك احضار و تجسيد لزخم شعوري و طغيان الرسالة الفردية و البعد النفسي الذاتي للمؤلف في النص يكون لدينا التعبيرية، و التي هي من اهم وسائل المؤلف لتجريد كلامه، و في الحقيقة التجريدية هي اعلى درجات التعبيرية. فلو فهمنا ان التعبيرية هي ذاتية و فردية خاصة في التعبير، فان التجريدية هي اقصى درجات تلك الذاتية و الفردية.

من هنا فالمقوم الجوهري و الحقيقي لادبية الادب الابداعي و جماليته هو التعبيرية، و نستطيع ان نقول ان هناك تعبيرا كلاميا توصيليا تفهيميا و هناك تعبير كلامي جمالي تجريدية تعبيري. فالتعبيرية تقابل التوصيلية و التجريدية تقابل التفهيمية، و من الكلام ما لا يكون تعبيريا و ان كان معبرا عن الافكار و ملازم للتعبير. وهنا حصل لبس عند البعض بان الكلام لا بد ان يكون معبرا و تعبيرا وهذا صحيح لان اصل وجود الكلام هو التعبير لكن ما نقصده بالتعبيرية هو استعمال فردي خاص للكلام و الكلمات يكون هو المسؤول عن جماليته و تاثيريته و تعظيم طاقاته. و اعلى درجات تلك التاثيرية الفردية هي التجريد. فالتعبيرية نظام جمالي و وسيلة تاثيرية و بيانية تعتمد على عناصر غير توصيلية و غير معنوية. وان فكرة كون التعبيرية و التجريدية وسائل بيان هو تقدم مهم في فهم الفن و خطوة حقيقي نحو ادب مابعد الحداثة، اذ ان الحداثة تجعل التعبيرية و التجريدية في قبال البيان، و الامر ليس كذلك التعبيرية و التجريدية هي في قبال مركزية التفهيم و الدلالة و ليس في قبال البيان و الرسالة. فالادب التعبيرية و التجريدي له بيان عن افكر و رسالة الى المتلقي و ليس كما يدعي اهل الحداثة انها بلا رسالة و بلا بيان الا انها تكون بواسطة ادوات غير تفهيمية و غير دلالية ب بادوات جمالية شعورية احساسي فردية و خاصة.

ان التعبيرية في الادب قريبة جدا من التعبيرية في الفن التشكيلي ، و تعتمد الفلسفة نفسها و الافكار ذاتها ، الا ان صعوبة استيعاب الامر و صعوبة توضيحه في الكتابة ناتج عن حقيقة ان الكلام متقوم بالتعبير وان الكلام و الكتابة لا يمكن الا ان يكون معبرا، وهذا بخلاف الاشكال و الالوان في الرسم التي في اصلها غير معبرة، فبينما الرسم يمكنه ان يستعمل اللون و الشكل بشكل غير توصيلي و غير معبر فان الكلام لا يمكن ان يستعمل فيه الحرف الذي هو غير معبر و لا توصيلي ، و انما اصغر وحدة كلامية هي الكلمة وهي ذاتا معنى و معبرة دوما. من هنا فلا بد من التأكيد و بشكل حاسم ان البيان الكلامي قد يكون بشكل تفهيمي اعتمادا على المرجعية المعنوية و قد يكون بشكل تعبيري يعتمد على تفنن كلامي جمالي و تاثيري. وبعبارة

مختصرة؛ ان التعبير الكلامي قد يكون توصيليا تفهيميا وقد يكون جناليا تعبيريا و الاخير هو المقصود في (التعبيرية) في الكتابة الادبية، و حينما يبلغ اعلى درجاته في الحضور الجمالي و الاحساسي يحصل التجريد. فالتجريدية درجة من درجات التعبيرية وهي اعلى درجاتها.

العامل التجريدي في النص

انّ منظومة الوعي البشري اللغوية منظومة عظيمة و عميقة و واسعة، و ربما نحن البشر لا نستعمل الا جزءا يسيرا منها في تعاملاتنا العادية و الفنية و لقد كشفت الرمزية و الاشتغالات

الحداثوية و ما بعد الحداثوية عن سعة و عمق النظام اللغوي كعالم فكري وابداعي. كما ان لاتناهي البصمة الابداعية عند الكُتاب – حتى قيل ان " الاسلوب شخص" أي ان لكل شخص اسلوبه التعبيري الخاصة و طريقته الخاصة في استعمال اللغة في كلامه– كشف عن لاتناهي الفضاء اللغوي الابداعي.

و كمقدمة لتبيّن البعد التجريدي في الكلام لابد من الالتفات الى امرين؛ الاول ان لكل لكمة بعدا معنويا و بعدا شعوريا، أي كما ان للكلمة ثقلا معنويا مرجعيا تفاهميا و توصيليا يحمل الافكار و يوصلها الى المتلقي فان لكل كلمة ثقلا شعوريا و احساسيا. حينما تذكر الكلمة المعينة امام الشخص فانها تثير مشاعرا معينة تختلف عن المشاعر التي تثيرها كلمة اخرى فمثلا البعد و الثقل الشعوري و الاحساسي لكلمة " الشتاء" تختلف عنها في كلمة " الصيف" بغض النظر عما تعنيه الكلمتان و مفهوماهما، و هكذا كلمة " برد" فانها تحمل ثقلا شعوريا و احساسيا يختلف عما تحمله كلمة "حر" بغض النظر عن معناهما و مفهومها و حدودهما التفهيمية و التواصلية. هذا الامر الاول و اما الامر الثاني فان التعبيرية — وهي الفردية والتوهج المشاعري و الاحساسي للكلمات في النص– و التجريدية — وهي تعاظم التعبيرية و تجليها الاكبر في النص– اقول ان التعبيرية و التجريدية كلاهما مظاهر نصية أي انهما من خصائص النص وكلماته و ليس من خصائص الكلمات خارجه، فهناك نص تعبيري و تجريدي بكلمات تجريدية و ليس هناك كلمة تعبيرية او تجريدية خارجه.

بعد أن أوضحنا ان التجريدية هي خاصية نصية للكلمات، فان التجريدية و كذا التعبيرية لها عناصر و ملامح نصية كلامية متميزة يمكن ادراكها و تمييزها بدقة عالية، و انما نحن نتحدث بهذه اللغة الاستقرائية جدا و الدقيقة جدا لاننا نؤمن ان نظرية الادب و منها ما يسمى النقد الادبي هي علم دقيق استقرائي كما ان وسيلته الكبرى في تحقيق الاستقراء هو البحث الاسلوبي. و من هذا المنطلق الاسلوبي الاستقرائي العلمي فان التجريدية هي صفة اسلوبية نصية كلامية او كتابية والمقوم لتجريدية النص هو ما نسميه " العامل التجريدي" وهو عنصر مشترك بين

جميع المظاهر الاسلوبية المحققة للتجريدية في النص. و لفهم العامل التجريدي فاننا يمكن القول و ببساطة ان العامل التجريدي هو تجل اكبر لثقل الاحساسي الشعوري للكلمة في النص و تقليل الثقل التوصيلي المعنوي لها فيه. فما يحصل في الكلام التعبيري هو الاعتماد على البعد الشعوري الاحساسي للكلمة في النص و عدم الاعتماد على البعد المعنوي له، و العامل التجريدي هو تجل اكبر و غاية للعامل التعبيري حيث تبلغ التعبيرية في العمل التجريدي غايتها القصوى، و بمعنى اخر ان التجريدية هي الغاية القصوى للتعبيرية في النص.

والتجريدية مع انضباط شرطها و صفتها و عاملها المشترك في النصوص الا ان صورها و مظاهرها و اسليبها واشتغالاتها النصية لا حدود لها، و لكل كاتب اسلوبه و طريقته في تحقيق ذلك العامل و الشرط التجريدي. و بعبارة لغوية منطقية ان العامل التجريدي هو المشترك العام، و ان الاسلوب التجريدي الشخصي للكاتب هو فردع و مصداقه. فلكل كاتب مبدع ان يتفنن في تحقيق اسلوبه التعبيري التجريدي لكن المهم هو تحقيق العامل التجريدي وهو تجلي البعد الشعوري للكلمات في النص و تلاشي البعد التفهيمي و الذي هو الغاية القصوى و الدرجة العليا من التعبيرية التي هي تعاظم البعد الشعوري للكلمات في النص و تضاؤل بعدها المعنوي التوصيلي، الى ان تصل الى تجلي و طغيان البعد الشعوري و تلاشي و انعدام البعد التوصيلي. وهذه الحالة قد تبعث على التصور ان الكلام التجريدي هو رمزي مغلق او هذياني او بلا معنى وهذه كلها اباطيل بل التجريدية تُحمَل و تصل الى المتلقي بكلام واضح و سلس وعذب الا ان الرسالة الجوهرية و الحقيقية للكلام لا تعتمد على التفهيم و انما تعتمد على البعد الشعوري و الاحساسي للكلام، فحينما نقول ان التجريدية اعتماد على الشعورية و الاحساسية الكلامية و تقليل الاعتماد على الدلالية و التوصيلية لا يعني ذلك ان الكلام التعبيري التجريدي بلا معنى و انما يعني ان الرسالة التي يراد ايصالها الى المتلقي ليست متجلية بتوصيلية الكلام و انما متجلية بثقله الشعوري و الاحساسي الذي يصل الى المتلقي بغض النظر عن التفهيم و مفارقا له وان كان مصاحبا و مقترنا معه. فالتعبيرية التجريدية هي ايصال الرسالة و الفكرة و الافكار

بالاحساس و الشعور و ليس بالتفهيم في كلام واضح المعنى، و لا ريب ان هذا الاستعمال للغة متطور جدا و عالي المستوى حيث يتصف بامرين مهمين غير عاديين؛ الاول ان الكلام يحمل رسالتين الرسالة الجوهرية الاصلية التي تصل بالاحساس و المشاعر و الرسالة الثانوية التفهيمية، و الثاني مفارقة الرسالة الاصلية– الاحساسية– للتفهيم. وهذا استعمال جديد جدا في منظومة الوعي اللغوي البشري.

البعد الاحساسي و البعد التفهيمي للكلمات

القصد الجمالي للكلام متقوم بالتجريد أي تجريد الكلمة من بعدها التفهيمي اللغوي وقصد بعدها الشعوري الاحساسي، أي قصد الكلمة كوحدة شعورية احساسية و ليس كوحدة توصيلية علاماتية، و لهذا فللتجريد درجات ،كلما ازدادت تجريدية الكلمة قل الالتفات الى بعدها التوصيلي العلاماتي حتى تصل الى التجريد التام وهو ادراك الكلمة كوحدة جمالية شعورية احساسية خالصة. التجريد ليس اهمال المعنى او الكلام بلا معنى كما يصوره اهل الحداثة و انما التجريد هو قصد الشعور من خلال المعنى فكما انا نقصد المعاني من خلال الالفاظ في كلامنا العادي ففي التجريد يقصد الاحساس من خلال المعنى فيكون المعنى مرآة و وسيلة لاحضار الشعور ليس الا و يتكون النص في واقعه من وحدات شعورية و ليس من وحدات دلالية توصيلية. فالتجريد لا يعني عدم قصد المعنى بل هو قصد للمعنى كوحدة جمالية شعورية و ليس كوحدة توصيلية دلالية، أي التجريدية قصد شعوري للمعنى. وهذا فهم متقدم جدا للغة. التجريدية فتح كبير في فهم وظيفة اللغة. و لحقيقة ان القصد الجمالي متقوم بالقصد التجريدي يمكننا تعريف الادب انه قصد تجريدي للكلمات و معانيها. و لحقيقة ان التجريد له درجات ، فاننا يمكن تقسيم الادب الى قسمين:

القسم الاول: الأدب التعبيري وهو تجريدية الكلمات و المعاني مع بقاء مركزية البعد الدلالي التوصيلي لها وهذه هي التجريدية الناقصة.

القسم الثاني: الأدب التجريدي وهو تجريدية الكلمات و المعاني مع ازالة مركزية البعد الدلالي التوصيلي لها وهذه هي التجريدية التامة و هي التي نقصدها في مصطلح الكتابة التجريدية او الأدب التجريدي.

ان اصل وجود و اعتبار الكلام و الكلمات في اللغة العادية هو دلالتها بان تكون علامات لتوصيل الافكار، فلغوية الكلام و كلماته هو قصدها كموصلات و كعلامات، لكن لو قصدت الكلمات بنفسها كمكونات جمالية فهذا ليس قصدا لغويا، و هذا هو جوهر القصد الأدبي

للكلام و الكلمات. فالادب هو قصد جمالي للكلام. و هذا القصد اللالغوي للكلمات هو تجريد. فالقصد الادبي للكلام و كلماته ليس قصدا لغويا لها بل قصد جمالي. في الادب لا تقصد الكلمات بما هي علامات و موصلات افكار و انما تقصد الكلمات و معانيها بما هي مكونات شعورية و احساسية و بما هي وحدات جمالية.

ان البعد الادبي و المتمثل بالبعد اللالغوية الجمالي للكلام متقوم بالقصد الاحساسي و الشعوري للكلمات، أي قصدها باعتبارها مثيرات شعورية و احساسية، أي ان القص في الادب في الحقيقة يكون الى ذلك الثقل الشعوري و الاحساسي و ليس الى البعد التوصيلي الافهامي للكلمات. فلا يلتفت الى عملية الفهم، بل تكون عملية الفهم طريقا للوصول الى الغاية وهي القصد الشعوري. بمعنى اخر ان عمليتي الفهم و ادراك المعنى يتغير موقعهما في القصد الادبي فبينما في القصد اللغوي تدرك المعاني كطريق لعملية الفهم التي هي الغاية فتكون المعاني و سيلة و طريقا اليها ، في القصد الادبي الجمالي تكون الغاية هي البعد الشعوري الاحساسي فتكون عملية الفهم وسيلة و طريق اليه و ليس غاية، و بعملية الفهم يتحدد المعنى المراد من الكلام و الذي يكون له بعد شعوري محدد.

هناك في الكلام الرسالة و القضية و البوح و البيان و هذه كلها اما ان تكون بمنظومة الافهم و التفهيم و يكون الكلام طريقا الى التفهيم و تكون الكلمات مفردات لغوية وسائطية لتوصيل تلك الافكار وهذا هو التفهيم او ان تكون بمنظومة الشعور و الاحساس وتكون الكلام طريقا الى احضار الشعور و احداث الاثر الجمالي وهذا هو التجريد. و ادبية الكلام تزداد كلما ازداد الادراك و الشعور بالكلمات و المفردات كمقصودات جمالية و ليس كموصلات و وسائل و وسائط تفهيمية، فتكون الرسالة بالثقل الذاتي الاحساسي للكلمات و الكلام و ليس بما هي ادوات تفهيمية.

عادة ما يكون قصد المتكلم في كلماته ان يبين افكاره و يبوح بما في نفسه بواسطة الكلام، الا ان الغاية القصوى للتجريد هو ان يكون الالتفات كله و البوح كله بواسطة القصد الخاص للكلمات و المعنى، بمعنى انه لا يكون هنا بوح و بيان بافكار و بناء تفهيمي و انما الفكرة و القضية و الرسالة تصل بواسطة الثقل الجمالي للكلمات و المعاني بما هي مقصودات و بما هي كتل شعورية و ليس بما هي وسائل لبلوغ قصد و التفهيم.

فحينما تكون المركزية للبعد التوصيلي للكلمات في الكلام يكون لدينا النص التفهيمي، لكن حينما تكون المركزية في الكلام للبعد الاحساسي للكلمات يكون لدينا النص التجريدي. فالنص التجريدي يتكون من وحدات شعورية بخلاف النص التفهيمي الذي يتكون من وحدات دلالية.

ما يحصل عادة في الكتابة الشعرية المعهودة هو انه يصار الى التعبير عن المشهد المعين بوحدات لغوية بيانية اعتمادا على الدلالة لايصال الفكرة التي هي عبارة عن افكار شيئية مرتبة في حدث الزمان و المكان، لكن في الكتابة التجريدية يختلف الامر من بدايته أي من جهة تصور الفكرة لدى المؤلف فلا يكون هناك شيئية يراد التعبير عنها بل المشهد يتحول من مشهد شيئي الى مشهد شعوري يعبر عنه. و تكون الكتابة التعبيرية في الوسط بين هذين الحالتين.

ان التحول الاهم على الاطلاق هو بلوغ الشعر حالة الشعرية التجريدية حيث يختفي التصور الفكري الشيئي للمشهد، أي اننا نتعمق في عالمنا الشعوري و الاحساسي الذي يتكون تجاه المشهد الى درجة اننا ننسى المشهد و اشياءه و لا ندرك سوى الانفعال الشعوري الاحساسي تجاهه، فتنتفي الشيئية في التصور و تصبح شيئية المعاني و الافكار شبه معدومة وهذا هو الفرق الكبير في التجربة التجريدية من جهة التأليف و التصور و انتاج الفكرة.

وبعبارة ثانية ان الادراك للفكرة و المشهد الشعري في الشعرية الدلالية (المعهودة) يكون بتصور الافكار و الاشياء مرتبة في المشهد، بينما في الشعرية التعبيرية يكون هناك ادراك للنظام الشعوري و الاحساسي الذي يثيره المشهد فينا مع تضاؤل لمركزية المشهد ذاته لكن يبقى نحو التفات لها،

و اما في الشعرية التجريدية فان الادراك بالمشهد يلغى تماما و لا يبقى سوى ادراك للنظام الشعوري الذي يتحقق تجاهه في نفوسنا.

اذن لدينا المشهد الشيئي و لدينا الاحساس الشعوري الذي يتحقق في نفوسنا تجاهه، ما يحصل في الشعرية العادية (الدلالية) هو طغيان التركيز على شيئية المشهد و تضاؤل التركيز على الاحساس المصاحب، اما في الشعرية التعبيرية يكون التركيز على الاثنين متقاربا، لكن في الشعرية التجريدية فانه يحصل طغيان للادراك بالاحساس الشعوري مع تضاؤل للادراك بشيئية المشهد حد تلاشيه. فلدينا مشهد شيئي في الشعرية الدلالية العادية و مشهد شعوري في الشعرية التجريدية و مشهد وسط بينهما في الشعرية التعبيرية.

ان ما يحصل في التعبير الشعري الدلالي المعهود هو ان يعبر عن الفكرة بمجاز شعري و برمزية معنوية بيانية معتمدا على الحكائية المعنوية و المرجعية التفاهمية فتكون الالفاظ مشيرة بشكل او باخرى الى اشياء خارجية مقصودة ، أي ان الشيئية محورية في الشعرية العادية.

لكن في الشعرية التعبيرية يحصل تحرر من هذه الشيئية و يحصل تحرر من التوصيل و من منطقية توصيل الفكرة و الرسالة بالحكائية المعنوية ، فيصار الى توصيل الرسالة بالثقل الاحساسي و الشعوري المصاحب للمعاني ، فلا تكون المعاني مرئية بل البعد العاطفي الشعوري هو المرئي وهذا تحول مهم في الكتابة الشعرية.

اذن في الشعرية العادية يتم التعبير عن المشهد الشيئي بالمجاز الشعري وهذه هو مفهوم الجمالية في الشعرية الدلالية المعهودة حيث تستند الى مرجعية لغوية، اما في الشعرية التعبيرية فلا يكون الاعتماد على المجاز وانما يكون الاعتماد على استحضار الثقل الشعوري للمعاني و اعتماد المرجعية الاحساسية و الشعورية ولو من دون مجاز وهذا ما اسميناه باللغة التعبيرية، حتى تصل الى درجة تضاؤل الادراك بالمعنى و يصبح الادراك كله بالنظام الاحساسي الحاضر، فينتقل

النظام الشعوري الاحساسي من حالة المصاحبة لمعنى الى حالة الاستقلال بالوجود، فيدرك مجردا وهذا هو جوهر التعبير التجريدي .

و حينما ناتي الى النص ما عاد لدينا حدث ولا فاعل و لا شيئية مركزية و انما لدينا كيانات شعورية و احساسية. فالنص التجريدي لا يتكون من معاني مرتبة بمنطقية لغوية كما في النص العادي و انما يتكون من مكونات شعورية مرتبة في نظام احساسي وهنا تكمن الثورة الكبرى في التعبير التجريدي و التي لا يدرك الكثيرون اهميتها الان ، حيث ان النص يتحول من نظام لغوية مكون من وحدات دلالية مرتبة في نسق دلالي الى نظام احساسي مكون من وحدات شعورية مرتبة في نسق احساسي.

فما لدينا في التعبير التجريدي ادراك شعوري احساسي معبر عنه بكلام تجريدي بواسطة حكائية تعبيرية احساسية بينما ما لدينا في التعبير الدلالي العادي فادراك فكري شيئي معبر عنه بكلام دلالي بواسطة الحكائية التوصيلية للالفاظ. نعم النص يبقى متكونا من كلمات الا ان وجود الكلمات في النص و تجليها مختلف، ففي النص الدلالي التوصيلي التجلي للدلالة اللغوية بينما في النص التجريدي فبالتجلي للكتلة الشعورية. و بدلا من الفهم الدلالي للنص و الكلمات يصبح لدينا فهم جمالي احساسي للنص و كلماته، حيث تدرك الكلمات ليس بما هي وحدات دلالية بل بما هي وحدات شعورية، و النص لا يدرك كنظام لغوي بل يدرك كنظام شعوري احساسي، وهذا فرق مهم للغاية كبير بين الجمالية العادي و الجمالية التجريدية.

لا بد من التاكيد على هذا الفهم المهم وهو ان الادراك التجريدي هو استقلال الاحساس في الوجود و تجرده عن الاشياء المثيرة و الحاملة له فلا يكون محتاج الى المعاني و الشيئية ليدرك بل هو يدرك بذاته كشيء وهذا ما نسميه (تشيؤ الاحساس) وهذا تحول كبير و مهم في الادرك للاشياء ، وهذا العمل هو ابتداع جمالية جديدة غير معهودة وهي جمالية (الاحساس المستقل

بوجوده) أي الجمال المتشيء اذ ليس معهودا في نظرية المعرفة ان يدرك الشعور مستقلا عما يثيره و لا ادراك الجمال مستقبل عن الجميل.

فالمعهود ان الشعور والاحساس هو انفعال بشيء مثير، وهذا ايضا يجري في ادراك الجمال بان هناك شيئا جميلا يدرك جماله لكن ما يحصل في الادراك التجريدي هو انه يتم ادراك الاحساس من دون مثيره و ادراك الجمال بذاته من دون ادراك الجميل، فلا يلتفت الى الجميل بل يلتفت الى الجمال فقط. فالتجريدي هي ادراك الاحساس من دون ادراك ما يثيره و ادراك الجمال من دون ادراك للجميل الذي كان عنه ذلك الجمال. و حينما نقول انه لا يدرك الجميل لا يعني انه معدوم بل هو موجود الا انه غير ملتفت اليه و انما يعرف و يثبت وجوده بالمادية اللفظية بان هناك لفظ يدل عليه و بالدلالة العقلية بان الجمال يكون عن جميل. و من الواضح انه يمكن تحقيق ادراك قوي بالاحساس و الشعور من دون ادراك ما يثره و ادراك بالجمال مع ابهام و اجمال بالجميل ، فنقول ان لدينا هنا جمالا لشيء جميل و ان كنا لا نشخص الشيء الجميل من حيث التجنيس و التنويع و انما هو شيء مبهم و مجمل.

عناصر الابداع

المقدمة

لقد استعمل مصطلح الكتابة الابداعية (Creative writing) بشكل موسع افقده واقعيته ، حتى انك تجد مواقع تضع هذا العنوان الا انها لا تشتمل جميع موادها على مواصفاته . و من جهة أخرى فان مصطلح الكتابة الادبية (Literary writing) قد ضيّق الى حد صار لا يستعمل الا في الادب الابداعي ,هذا خطأ منتشر لا مبرّر له. لا ريب ان كل أدب أو محاولة أدبية هي تعامل غير عادي ورقيق مع اللغة ،يخرجها من العادية و الابتذال الى حالة من الانتقاء و الخصوصية ، لذلك ليس لأي احد الوصاية على أيّة كتابة تخرج من دائرة الاستعمال العادي للغة . و جمال اللغة شيء واسع أوسع بكثير مما يتصوره البعض ،الذين يجعلون انفسهم اوصياء على الأدب. ومن هنا فكل اشارة سلبية الى اية كتابة فهي تقع في خانة اللاواقعية و اللاموضوعية ، لذلك نجد مدارس النقد الحديثة تتجه نحو البحث عن الجمال في الاشياء دون التعرض الى التقييم ،بمعنى اخر يمكننا القول انّ عصر التقييم و الوصاية قد انتهى و ولّى من دون رجعة ، و الناقد الوصي قد مات دون حياة أخرى تحت أيّة ذريعة .

اذن ما هو واقعي و موضوعي هو البحث عن النموذج و المثال و المهارة و ليس التقييم و الوصاية ، و حينما نتحدث عن الابداع و المبدع فلا يعني ذلك وضع معايير للكتابة الادبية بل يعني بالضبط بيان مستويات الكتابة الادبية و بيان الحالات النموذجية و المثالية و حالات المهارة سواء من جهة ادبية الكتابة او من جهة تجنيسها . بمعنى آخر ان من وضيفة النقد و البحث الادبي ليس تقييم النصوص بل البحث عن النص الماهر و المتقدم و المضيف و المؤثر في سيرة الادب و بهذا الفهم يمكن. ازالة الضبابية عن مصطلح (الكتابة الابداعية) فيعلم انها حالة اخرى مختلفة عن (الكتابة الادبية) .فالنص الادبي هو كلّ تعامل رقيق مع اللغة ، بينما النص الابداعي هو مستوى رفيع و مهاري من التعامل الرقيق مع اللغة.

من هنا يكون واضحا ان وظيفة النقد لها مستويان ؛المستوى الاول الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة المعينة أدبية؟ وهذا المجال يمكن ان نسميه مجال او علم (. الكتابة الادبية) ، و المستوى الثاني هو الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة الادبية ابداعية ؟ اي ذات مستوى رفيع و مهاري. وهو ما يمكن ان نسميه مجال او علم (الكتابة الابداعية). و الخطأ الشائع الذي يحصل لدى الكثيرين هو الخلط بين أدبية الكتابة و بين الابداع فيها ، فيوصف عمل أدبي بانه ليس ادبيا و المراد في حقيقة الامر انه ليس ابداعيا .

لتحقيق الكتابة الابداعية لابد من توافر عوامل أهمها التجربة الادبية ،و الكاتب مهما كانت ادبيته اي شعوره باللغة فانه من دون تجربة لن يتمكن من كتابة نص ادبي ابداعي .و في الحقيقة بينما نجد عنصر الادبية. اي الشعور العال باللغة و الاستعمال الرقيق لها حاضرا عند كثير من الكتاب بل و القراء ، الا ان عنصر التجربةمفقود عند الكثيرين لذلك فان كتابات صاحب الحسّ المرهف تكون ضمن الجميل منها الا انها تكون طارئة و ناتجة عن تقليد و ليس فيها اضافة .

ان الاسباب التي تكون تجربة للكاتب و رؤية متميزة له كثيرة و معقدة و ليست موضوع بحثنا الان و ربما سنتعرض لها في مناسبات اخرى بعد اكتمال المعطيات ، لكننا هنا سنتحدث عن المظاهر التي تتجلى فيها التجربة الادبية.

تتمظهر التجربة موضوعيا و خارجيا بالتمكن من التقنيات الفنية و بعمق الكتابة و سعة الادراك الجمالي . و هنا سنتناول كتابات الشاعرة المبدعة عزة رجب كنموذج للابداع الادبي لما تتصف به من سعة التجربة الفنية و عمق الرؤية الادبية و لما تشتمل عليه كتاباتها من مظاهر جلية للتجربة الادبية.

الكتابة الأدبية أولا و اخيرا هي محاولة ابداعية في اللغة أي هي استعمال غير عادي لها يرتكز على البعد الفني فيها ، و لأجل تحقيق هذه الغاية لا بد من توفر قدرة و امكانية في جهة ادبية الادب و تجنسيه . و في خصوص الشعر لا بدّ من امتلاك العناصر الكتابية للكتابية الشعرية ، و رغم سعة الافكار حول شعرية النص الا ان جوهر الشعر هو التقاط العامل الجمالي العميق و طرحه الى المتلقي بمعادل تعبيرية ، و اقتصار الكتابة على العنصر الاول لا تخرجها من الموهبة و اما اقتصارها على الثانية فلا تخرجها من عملية التلاعب بالالفاظ ، بل لا بد لأجل تحقيق نص شعري من التكامل بين جهة العامل الجمالي و المعادل التعبيري . و يمكن فهم العامل الجمالي الشعري انه المعنى الجمالي العميق في الوعي و ان عملية التقاطه و تحصيله هي عملية كشف ، ثم يعمد المبدع الى اظهاره و ابرازه للمتلقي بصيغة نصية كتابية هي الصورة الشعرية.

ومع ان شارل بالي في اسلوبيته التعبيرية ابعد التعبير الادبي عن دراسته التعبيرية للغة ، بحجة انه انحراف تعمدي عن الاسلوب العام و لعدم امكان تحقيق قواعد منه الا ان تلامذته ككريسو و ماروزو لم يرتضوا ذلك و وسعوا البحث الاسلوبي ليشمل التعبير الادبي ، بل قالوا ان النص الادبي اكثر مقدرة على الكشف عن البعد التاثيري للغة و تحصيل القوانين (1) . و مع انهم – اي تلاميذه– ابقوا البحث لغويا في المادة ادبية و النتائج تخص التاثيرية و العاطفة في اللغة ، الا انه لو نظرنا الى جوهر الاسلوبية وانها تمييز التفرد كما انه تمييز المشتركات ، فان كلا الفكرتين لا تكون نافذة الى جوهر الحقيقة ، فلا قول بالي بعدم امكان تحصيل قواعد عامة بخصوص التعبيرالادبي صحيحة ، و لا قول تلامذته بان النص الادبي اكثر كشفا للبعد التاثيري للغة ، و الصحيح انه بالامكان تحصيل قواعد و قوانين بخصوص الاسلوبيات في الكتابات الادبية ، الا ان تلك القواعد ليست لغوية و انما ادبية جمالية و لا تلحظ المقارنة مع ما هو عام بل هي مستقلة بذاتها ، لذلك و لاجل الخروج من هذه الشائكة لا بد من توسعة البحث الاسلوبي ليشمل البعد لجمالي و الادبي للتعابير و الكتابات الادبية ، وهذا الفهم لم نجده قد طُرِق من

قبل احد قبلنا، كما انا نراه تجاوزا لواقع الاسلوبية و لمقرراتها باعتبارها دراسة لغوية عامة ، لذلك امكننا ان نصف هذا الاتجاه انه يقع في خانة (ما بعد الاسلوبية).

لقد تناولت في مناسبة سابقة مفهوم النص الأدبي و أدبية النص (2) ، و اشرنا الى ان النص حقيقة يمتد ليشمل ما قبل النص و ما بعد النص من وجودات ، و بينا اساليب تلك الوجودات . و ان النص كيان كلي تركيبي يتصف بصفات تجعل منه نظاما متميزا منغلقا الى حد ما و ان كان الانغلاق امرا ممتنعا بشكل تام ، و هذا النظام يتكون من وحدات جزيئية له هي الوحدات التعبيرية ، و ليس بالضرورة تعني تلك الوحدات الجمل ، و لا الفقرات بل و لا المعاني ، بل انا قد اشرنا في اكثر من مناسبة (3) ان الوحدات التركيبية للنص لها انواع احدها المعاني ، و ما تمسك الشعر التقليدي بالموسيقى الشكلية الا لاعتبار انها وحدة تكوينية له ، و اما في قصيدة النثر فهناك وحدات تكوينية غير المعاني وان كانت محمولة فيها منها التشكل و البعد الفكري و البعد العاطفي و البعد الجمالي . و من هنا يكون واضحا جدا ان الرمزية و التعبيرية و التجريدية ليست تخليا عن تداولية و تعاونية اللغة و نفعيتها كما هو شائع بل انها جزء من هذا النظام و ان كانت بصيغة اخرى غير ما هو معهود ، و يكون تعريف التعبير الأدبي هو التعبير عن الجمال بالجمال ، فلا هو كلام جميل يعبر عن فكرة و لا هو فكرة جميلة يعبر عنها بالكلام ، بل الامر اوسع من ذلك ، و ثنائية الشكل و المضمون لا تصمد امام التطور الهائل في النص الأدبي الحديث .و لذلك فالحل الحقيقي لتجاوز هذه العقبة هو الاقرار بتعددية الوحدات الأدبية للتجاوز فكرة المضمون و الشكل و ليتشمل كل بعد ممكن للانسان بما هو روح و عقل و جسد من ادراكه ، بمعنى آخر و كما بينا في مقالنا (علم الروح و الاسلوبية العامة) (4) ان التناغم و التناسق و اللاتناغم و اللاتناسق يمكن ان يكون للاجسام المادية و يمكن ان يكون للعقليات الذهنية و يمكن ان يكون للمدركات الروحية من شعور و عاطفة و جمال . و على سبيل المثال فان الفنية في الكتابة على مستوى المادة تكون في الخصائص اللفظية للالفاظ ، وهذا ما اعتمد عليه الدراسات الصوتية و المرئية للادب ، و العناصر الذهنية

للتعبير الادبي تتمثل بالفكرة و اما العناصر الروحية للادب فتمثل بالعاطفة و الجمال . و بالنسبة لقصيدة النثر التي ارادت بلوغ حالة التوفق بين الشعر و النثر و بحثت عن جوهرية شعرية الشعر فانها تخلت كثيرا عن شكليات الشعر كما هو ظاهر ، و اعتمدت على العنصر الروحي و الذهني ، و بالكتابة التجريدية فانها اعتمدت على العنصر الروحي اي العاطفي و الجمالي للادب . (5)

ان الأدب اشراقة إنسانية راقية على بعد نقي وناعم من الروح، وهو بذلك شكل من المعرفة ووسيلة امتاع وابهار. ومن هنا ولأجل حقيقة أنّ النصّ الادبي ظاهرة انسانية وليس فقط انجاز فردي، ولأنّ النصّ اضافة وتوسعة في مجال التعبير والمعنى كانت لي متابعات للنصوص الأدبية على أكثر من خمسة عشر عاما مما حققا التفاتا الى الكثير من الأساليب التعبيرية في الادب العربي ومفاهيم في نظرية الادب والشعر غير مسبوقة ليس فقط على مستوى الأسلوبية النصية بل بأبحاث أدبية أكثر شمولا، بتناول الظاهرة الأدبية بنصها وما وراء النصّ.

في كتاب " عناصر الابداع" والذي هو حقيقة بحث في عناصر الابداع الادبي محاولة لتبين طرق الابداع الأدبي والاجابة عن السؤال المهم؛ ما سبب أدبية الأدبية؟ فالتناولات والابحاث هنا كلها أسلوبية، واختلاف موضوعات المقالات انما يقع في نظام فسيفسائي يرتبط بالغاية الأم والهدف المركزي، الا هو بحث أساليب الابداع الأدبي وستجد أيضا ان التركيز على نظرية الشعر الا انها من قبيل المثال ليس فقط للأبداع الادبي بل للأبداع الفني الإنساني الاوسع ومن هنا اسميت الكتاب (عناصر الابداع).

لقد اعمدت هنا ومنذ البداية على المنهج الاسلوبي في تبين العناصر الجمالية في الظاهرة الأدبية. لقد تبيّن لنا و من خلال ما تجلّى من وضوح و نقاء للمظاهر الجمالية التي تابعنها و لاحقناها

في النصوص الأدبية، أنّ المنهج الأسلوبي في البحث الأدبي هو الأجدر و الأقدر على تبيّن المظاهر الأدبية و الابداعية و الجمالية في النصّ الأدبي.

انّ المنهج الأسلوبي في البحث الأدبي و في نظرية الأدب ليس فقط يمكّن من تلمّس الاضافات الفردية و التميّزات الخاصة للمبدع، بل انّه يؤسس لعلم الأدب بأدوات معيارية واضحة و دقيقة و يمكّن من القدرة التقييمية و المفاضلة بين النصوص وهو أمر متعذر لمن يعتمد المناهج الوصفية و الانطباعية و ذلك لما يتسم به المنهج الأسلوبي من موضوعية و حقيقية لا تقبل الادعاء و التكلّف.

و من الاضافات المهمّة لطريقتنا في الأسلوبية و التي أحدثنا فيها تقدّما و خصوصية بتوسعّنا بالبحث لتناول التجربة العميقة و العمق الشعري في الوعي و المستويات الماورائية و الخارجة عن النصّ سواء كانت في جهة المؤلف ام القارئ و تجليات تلك الجهات في النص .

لقد مكّننا المنهج الأسلوبي بانفتاحه و سعته و مرونته من انتهاج طريقة ملاحقة النصّ بدلا من جرّه نحو افكار مسبّقة، وهذا الأمر في غاية الأهمية، حيث انّ المناهج النقدية المعاصرة تنتهج نهج القواعد المسبّقة و المعايير الجاهزة التي تسقطها على النص و تدعو النصّ الى الاستجابة اليها، و هذا له تأثير على الكتابة و خلَقَ شكلا من الوصاية و التحديد و الاشتراط لاواقعية له، بينما المنهج الأسلوبي يتعامل من النصّ كظاهرة طبيعية انسانية، وهو بذلك يشبه العلوم التطبيقية، و يجتهد في اكتشاف التميّز و التفرّد من دون فرض شيء او المطالبة بقاعدة او شرط، وهذا هو المنهج الحرّ في البحث الأدبي و الذي نسميه (المنهج المفتوح)، و الذي يعلن ولادة البحث الأدبي و علم الأدب، و بداية عصر الباحث الأدبي و العالم الأدبي.

1-
https://www.scribd.com/document/168694323/orientations-in-stylistics-doc

2- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/06/مفهوم-النص-الأدبي-؛-كتابات-حميد-الساعد/

3-
http://www.4shared.com/web/preview/pdf/p62629CWba?

4- https://www.makalcloud.com/post/y5p3i01gc

5-
http://www.4shared.com/web/preview/pdf/YEjFtOPyce?

فصل: المعادلات التعبيرية

لقد بينا في مواضع سابقة ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه.

و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر ، و لقد نجح النقد التعبيري و بأدواته الواقعية من تحقيق نهج مدرسي يعتمد الرسوخ المعرفي و قابلية التجريب مما يفتح الباب امام علم نقدي ادبي مختص بالتعبير الادبي الأبداعي.

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري.

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.

بعد أن صار الكتّاب يكتبون السرد الشعري و القطعة الواحدة ،و القصيدة التي تكون بشكل النثر و فقراته ، صار في مقابل الشعر الصوري المعهود نظام الشعر السردي المعتمد على السرد التعبيري بالسرد الممانع للسرد ، والسرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و الرمز . و لقد تناولنا مظاهر العوامل و المعادلات التعبيرية في الشعر السردي في مناسبات سابقة وهنا سنتناول مظاهر المعادلات و العوامل التعبيرية في الشعر الصوري كأدوات تحليلية و اجرائية للنقد التعبيري.

الشعر الصوري يعتمد تقنيات خاصة و معروفة بمعادلات تعبيرية نصية و شكلية متداولة تتجلى بواسطتها عوامل تعبيرية عميقة ، أهم تلك التقنيات هي الصورة الشعرية و الايقاع اللفظي بالتشطير و التقسيم و نحو ذلك . وهنا سنتناول وفق منهج النقد الثيمي نماذج شعرية تعتمد الصورة الشعرية و الايقاعات اللفظية و تقنياتهما كمعادلات تعبيرية لأنظمة العوامل التعبيرية التي تتجلى بواسطتها.

يقول عادل قاسم

في بوح شفيف وصور شعرية عالية

)خِلسَةً....

نَتَسَللُ خارجَ السِربِ

نُردِدُ نَشيَدَ.....

خَرافَتَنا.......

نحنُ المولعونَ...

بالأقفالِ الحكيمةِ

وبالمفاتيحِ التي...

تَضحكُ من سباتِنا

كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ(

ان النص يحقق بوحا عاليا بواسطة عمق و نفوذ المعاني و بواسطة التوظيفات و الاستعارات التي توسع و تعظم طاقة اللغة بشكل واضح ، فما بين مجالات الدلالة للخلسة و الخروج و بين مجالات الخرافة و الوهم وقاموس السبات و الكهفية يتحقق مزاج ظاهر وقوي للنص يحضر القارئ اليه و يجعله يعيش اجواءه . ان النص يحقق غاياته الابداعية من جهة الفنية باستعارات و مجازات فذة و من جهة الجمالية بلغة صادمة و مثيرة و من جهة الرسالية بخطاب و بوح رفيع . و بهذا التكامل الابداعي يحقق نموذج النص الكامل و الشعر الرسالة و القضية و نموذج الأدب الرفيع.

نَتَسَللُ خارجَ السِربِ

نُردِدُ نَشيَدَ.....

خَرافَتَنا.......

نحنُ المولعونَ...

بالأقفالِ الحكيمةِ

وبالمفاتيحِ التي...

تَضحكُ من سباتِنا

كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ

يقول هاني النواف

بمعادل تعبيري يتمثل بالرمزية التعبيرية في نص (الشُّرفةُ الفارغة)

))هَدهدةٌ على ماءِ الهَمسِ

تَمسحُ جنازةَ الكلامِ

تتلقَّعُ ضَراوةَ الهلعِ الممِضِّ

لعرائشِ الشُّرفةِ الفارغة((..

ان التعبيرية العميقة تتجلى في علو الانزياح و المجاز الذي تتصف بها الكلمات فهنا (ماء الهمس ، جنازة الكلام ، حمرة النواح ، حوائك النار) . ان هذه التعبيرية المفهومية تتجلى بالمجاز العالي المتجاوز لماهية الاشياء و فكرتها فهنا للهمس ماء و للكلام جنازة ، استعارات و مجاز يحتاج الى توسع في فهم الاشياء بفهم جديد للهمس و للكلام ، مع توسيع لطلقات اللغة و

نقل فذ للعواطف و الاحاسيس ، فماء الهمس اكبر طاقة من الهمس و جنازة الكلام اكبر طاقة منه .

و تقول هالا الشعار

بنص دافق و معبأ بالعاطفة في قصيدتها (برهة عشق)

)يا أيها الربان المجهدُ

أنا الشجرة زفير الأرض

تتوضأ الريح تفاحاً على غصني

وسط قافلة سراب

يشهقُ الترابُ جذري

أتكحّلُ خضار شمس صبح

تمررُ أشعتها ضفائر ضفائر

على وجَنات الثمار

لتوقظ الدفء

وتؤجج اللهيب(

ان هذه الصور الشعرية ، استطاعت ببناء مبحر في مستويات خيال عالية ان تخلق عالما نصيا موازيا ، وهو اقصى ما يمكن ان تحققه الشعرية الصورية ، حيث انه في واقعه حالة مستمرة من الصورة الشعرية المتعددة و المتجاور مما ينقل القارئ الى ذلك العالم و يجعله يعيش ذلك الخيال كعالم مستقل وهذه الحالة يمكن ان نسميها العالم او الواقع الموازي المحقق بلغة الشعر الصوري

المستقيمة في قبال وقعنة الخيال لغة الشعر السردي المتموجة . تكمن الطاقة التعبيرية في نظام الصورة الشعرية المستمرة و العالم او الواقع النصي الموازي في ان التعبير هنا يكون كتليا و ليس جزئيا فقط ، فتكون الرسالة النصية محمولة وسط ذلك النظام النصي و ليس فقط وسط الكلمات و الجمل كما هو معهود في التعابير الابداعية.

و تقول حسنة اولهاشمي

بلغة تعبيرية في (مَرَاكِبُ الْغُرْبَةِ)

)حُفَاة فِي دُرُوبِ الرُّوحِ

يَلُوحُونَ بِأَعْلاَمِ الشَّقَاءِ وَ وِشَاح الْهَزِيمَة

لِمَرَاكِبِ الْغُرْبَة

وَآخِر مَسَاءٍ يَعْبُرُ شِفَاهَ الحَلْمِ..

سَقَطَتْ خَارِطَة الْجَسَدِ سَهْواً

تَعَطَّلَتْ لُغَة الأَعْضَاء

وَغَفَا سِرُّ الإِشَارَة

تَلَعْثَمَ نَبْضُ الْقُرُنْفُلَة عَلَى صَدْرِ

ذَاكَ الْجَبَل الرِّيفِي

مَالَ سَاقهَا جِهَةَ النَّهْرِ الْقَدِيم

لَمْ يَعُدْ لِلْمَكَانِ رَائِحَة(

من المعادلات التعبيرية المهمة و العالية هي القاموس اللفظي للنص و المزاج العام للقصيدة ، لقد نجحت الشاعرة هنا في خلق مزاج النص و فضائه الكئيب و المعبأ بالحرمان و الفقدان بقاموس الفاظ تحضر ذلك المجال المعني و الدلالي (حُفَاة الشقاء ، وِشَاح الْهَزِيمَة ..، سَقَطَتْ خَارِطَة الْجَسَدِ ، تَعَطَّلَتْ لُغَة الأَعْضَاء ، وَغَفَا سِرُّ الإِشَارَة ، تَلَعْثَمَ نَبْضُ الْقُرُنْفُلَة ، مَالَ سَاقهَا ، لَمْ يَعُدْ لِلْمَكَانِ رَائِحَة) . كما ان من العناصر الاسلوبية الاخرى التي تحقق نفوذا في النفس بكل هذه العاطفة و الاحساس هو استخدام الفاظ حميمية و مقربة (دُرُوبِ الرُّوحِ ، شِفَاهَ الحُلْمِ.. ، خَارِطَة الْجَسَدِ ، لُغَة الأَعْضَاء ، صَدْرِ ذَاكَ الْجَبَل الرِّيفِي ، النَّهْرِ الْقَدِيم) بصور شعرية كاشفة و مبرزة لعامل تعبيري وجداني و عاطفي وهذا ما يمكن ان نسميه العامل التعبيري الوجداني.

و يقول اسماعيل عزيز

في ((أتساءل...كيف؟) بنص بوح رفيع يشتمل على الايقاع العميق

أيُّها البحر..

أيُّها....

أتساءل.....

أ لأننا ينابيع طافحة بالأخطاء

تحاصرنا الرياح

محملة بغموض الصحارى..

فماذا لو..

غادر عن معجم الأرض

..................................تقويم الفصول؟

وأستوطن الخريف بأزلية المكان

فكيف ستكون..

لعبة الأنشاء؟

والشهداء؟(

يبتدأ الشاعر كتابته بعنوان (أتساءل... كيف) بعنصر نصي مقرب وهو السؤال وهو من مجال الطلب ، ثم يبدأ النص بعنصر حميمي و مقرب وهو النداء ، و يوجه بوصلة النص نحو البوح و العاطفة ، و بالتساؤل و البيان و الكشف الكامل يكون الاعتماد كبيرا على عمق الفكرة و لمعانها و على علو الصورة الشعرية و توهجها ، بتساؤلات و بوح رفيع يحقق معادلا تعبيريا صوريا لعمق و نظام عوامل تعبيري انساني و انتمائي و وجودي ، وهذا ما يمكن ان نسميه العامل التعبيري الفكري.

و يقول صلاح حسنية

في (سجادة نور)

تلاعبني الكلمات

تفرش لي سجاجيد الحروف

ثرثرة فم قواميس في أقاليم الورق

وعلى مداخل القلب

ستائر صوت تبعثرها غابات الندى(.

بنص تعبيري عميق يرتكز على الصورة الشعرية و البوح ، بنص من فن (الميتاشعر) يسطر المشاعر و الانفعالات الذاتية تجاه الكتابة و الشعر ، و يكشف عن المعاني الشخصية للالفاظ و الحروف و الكتابة . لقد حمّل الشاعر كلماته طاقات تعبيرية تفوق المعاني العادية لها ، فان الاستعارات هنا جاء بنظم مجازية تعبيرية واضحة فعبارة (تلاعبني الكلمات) كشف قوي و معبر عن الحالة التي يريد الشاعر الحديث عنها و عبارة (تفرش لي سجاجيد الحروف) بيان راق لحالة الكتابة و عملية ولادة النص . و من خلال تعبير (أقاليم الورق) و قواميس ينقل الشاعر و بكفاءة عالية القارئ الى مجال معنوي و فكري حول الكتابة و الابداع , بهذه الصورة الشعرية الفذة يتجلى عامل تعبيري عميق فكري و شعوري و خاص جدا يتعلق بالابداع و الكتابة.

و تقول غيداء الحاج حسين

في تجربة شعرية عميقة في نص (اختلاس)

)تختلسين

بحة الصوت البعيد

لتقلقي هذا الفراغ الراكد

كحلكة ليل شتائي طويل

يتمترس في كل ركن

يعشش في الزوايا

و يستتب في التفاصيل الدقيقة

حياتك التي تمضي كعادتها

رتيبة(

لقد نجحت الشاعرة في تحقيق نظام (البوح الاقصى) ، اذ انها لم تترك عنصرا لفظيا و لغويا الا و وظفته في كشف و اظهار الشعور العميق ، بصور شعرية عالية (تختلسين \ بحة الصوت البعيد \ لتقلقي هذا الفراغ الراكد \ كحلكة ليل شتائي طويل) لقد استطاعت الشاعرة من خلال تعابيرها و الوان كلماتها ان تحقق مزاجا للنص يخيم عليه الركود (تختلسين بحة الصوت البعيد \ لتقلقي هذا الفراغ الراكد \ حياتك التي تمضي كعادتها) ، فتحققت صورة الرتابة التعبيرية ، ليأتي التصريح بها بتعاونية و اخلاص كتابي . بهذه الادب القريب تتجلى عوامل تعبيرية عميقة من تجربة فردية و حياتية و اجتماعية يومية.

المعادل الجمالي في مجموعة (وحيدا دون العصور) للشاعر عباس باني المالكي

لقد بينا في مواضع عدة ان الظاهرة الجمالية معقدة و ليست بسيطة ، اذ ان لكل تعبير ادبي مستويات ابهار و ادهاش عدة ، تتكشف و تتجلى جميعها في آن واحد اثناء القراءة على مدى ذهني عريض يشمل الوعي و اللاوعي . اهم تلك المستويات مستوى المعادل الجمالي الظاهري و مستوى العامل الجمالي العميق و مستوى الاستجابة الجمالية في نفس القارئ ، و في كل جهة من تلك الجهات يمكن بلوغ درجات عالية من المعيارية و الضبط و الانتزاع الكلي حسب ادوات النقد التعبيري و الاسلوبية التعبيرية.

(وحيدا دون العصور) مجموعة شعرية للشاعر و الناقد العراقي عباس باني المالكي صاحب المؤلفات التي تجاوزت خمسة عشر مطبوعا في شتى الصنوف الادبية . تشتمل المجموعة على ما يقارب (300) نصا قصيرا مع نصين متوسطين ، بلغة هادئة عميقة تعتمد عمق التعبير و المعنى ، محققة مستويات عالية من التجلي للمعادلات و العوامل الجمالية.

ان المعادل الجمالي هو العنصر الاسلوبي التعبيري في العمل الفني الذي يحقق الاثارة و الابهار بما له من تفرد و تميز يميز العمل الفني عن العادي ، وفي الادب هو المميز الاسلوبي الظاهري الذي يميز العمل الادبي عن غيره من عمل غير ادبي و يعطيه الفرادة و التميز عن عمل ادبي اخر.

في مستويي المعادل الجمالي تجليات لأركان الكتابة المتمثلة بالمؤلف و اللغة و القارئ و النص ،تظهر في ملامح واضحة من عناصر المعادل الجمالي . من هنا و فيما يخص المعادل الجمالي فلدينا اربعة اشكال من المعادلات الجمالية-:

المعادل الجمالي التأليفي الرؤيوي

المعادل الجمالي اللغوي الانثيالي

المعادل الجمالي النصي الفني

المعادل الجمالي القراءاتي التداولي

المعادل الجمالي التأليفي

يعكس هذا المعادل تأثير و حضور المؤلف في النص ككيان واع له ارادة فردية و جماعية ، بالفردية تبرز التعبيرية و الرؤية الخاصة و بالجماعية يبرز ادب القضية و الاندماج النوعي و الرؤية العامة.

في نص (4)

))هجر البلاد ...

دفن رأسه في الغياب

ترملت أشجاره...

سافر إلى الصحراء بحقيبة العطش((

يتجلى هنا وعي المؤلف و الخلفية الجماعية في عصر الخيبات و الضياع ، حيث ظاهرة الهجرة من البلاد و الرغبة فيها ، و الميل تحو الغياب حتى من دون ارادته ، حيث الترمل المستشري ، و اللاجدوى في كل خطوة .ونجد الرسالية ايضا و تبني معاناة المجتمع و الجماعة في النص(7)

))الخليفة لم يعد إنسانا

يعتقل الهواء في المدن

الأحلام غادرت شهيق الذاكرة((

انه صوت الامم المظلومة تحت وطأة الدكتاتوريات المتسترة باسم الدين ، و التي تتلهم المكان و لا تدع شيئا حتى الهواء ، فتخلو النفوس من الآمال و الاحلام.

و في النص(10)

)قد تكون أنت القادم

قد أكون أنا..

قد تكونون أنتم

دون الانتباه إلى صمت البحر(

يتمثل هنا المؤلف صوت الانسانية و حكمة العقل البشري ، بان السماح لحصول شيء للغير يعني بلا ريب حصول يوما ما على غيره و على من سمح . انها دعوة ثورية لعدم السماح للظلم و لو على الغير لانه سيدور على الكل.

وهكذا في نصوص اخرى تتحدث عن الوطن و الحرب و الاحزان.

المعادل الجمالي اللغوي

يعكس هذا المعادل تأثير نظام اللغة العام و تجليه في النص ،من حيث الانسيابية و الترابط الانثيالي و التناغم . ومن هنا لدينا عناصر انثيالية و انسيابية و تناغمية.

في نص(5)

))أنتظر أن أتي الى أنا

روحي غادرت أجفان الدروب

الطرق مزدحمة بالسؤال

((

نجد هنا تجليا تناغميا للغة بحقول دلالية متقاربة (فانتظر ، غادرت ، دروب ، الطرق ،مزدحمة)) فانها تنقل القارئ الى عالم دلالي موغل في الرحيل و المغادرة . و هذا النص يحاكي غيره من النصوص كالنص السابق نص(4) الموغل في الرحيل ايضا . وهذا كله يدور في فلك الغربة و الوحدة الذي عنونة به المجموعة.

و في النص(9)

))أتدثر بالصمت

المدن تثرثر على جثة الوقت

الساعات ذابلة بظلال المكان

أراقب حتفي قبل قدوم الفصول((

نجد اللغة بانثيالاتها تتجلى بتناسق حقلي معنوي دلالي بتعابير خاصة بها ((اندثر ، جثة ، ذابلة ، حتفي)) الفاظ من حقل الموت و النهاية و هي ايضا تحاكي و تقاب حقول المغادرة و الرحيل و الوحدة.

و كذلك يحضر الغياب في النص(22)

تضيع الشموع في المساءات العمياء

حين يولد القمر وحيدا

في لجة الصمت...

الليل خيمة الأحزان

فالفاظ (تضيع ، العمياء ، وحيدا ، الصمت ، الاحزان) تصنع مزاجا و جوا نصيا خاصا و تنقل القارئ الى حقل دلالي خاص ، يخيم عليه الحزن و الوحدة و الضياع ، وهو يحاكي و يتناغم مع غيره من النصوص.

المعادل الجمالي النصي

وهذا المعادل هو الذي تتجلى فيه مظاهر الفنية و الجمالية بشكل مجرد وحر ،و فيه يكون الفضاء الرحب للمهارة و الفرادة الفنية ، فكل الأسلوبيات الفنية و الجمالية الابداعية الخاصة بالنص و غير الموجودة في غيره و التي لا تعكس الا نفسها هي من هذا المستوى ، لذا فهذا المستوى اكثر المستويات تجردا و حرية و التصاقا بالنص و فرادته.

والمعادلات الجمالية هنا هي في جهة الفنية او الجمالية ، فمن المعادلات الجمالية النصية الخاصة بالفنية نجد المعادل الجمال الشرطي وهو الحد الأدنى المطلوب للحكم بالفنية و المعادل الجمالي التجنيسي وهو العنصر الفني المطلوب لتجنيس العمل الادبي ومن اي جنس ادبي هو . و نجد المعادلات الجمالية الخاصة بالجمالية ومنها المعادلات الجمالية التقليدية و التي يبنى فيها النص وفق ما هو متعارف من تقنيات ابداعية كالمجاز مثلا

و منها المعادلات الجمالية الابتكارية وهي التقنيات الخاصة بالمؤلف او النص التي تعتبر تفردا و اضافة و تجديدا و غير مقلدة او محاكية لخارجه ، و منها ايضا الكتابة القصدية في اسلوب خاص معين بحيث يكون المؤلف او النص تجليا قويا و متفردا لذلك الاسلوب.

في نصوص المجموعة تبرز الرمزية التعبيرية ، التي تطغى فيها رؤية المتكلم و تقدم العالم بالصورة الباطنية للمؤلف ، منها نصي (16 و17)

((

(16)

قالوا : لماذا تعشق

قلت :ولماذا الروح

تركتهم بلا جاذبية التفاح

(17)

دائما يتكلمون عن العشق

إلا يعرفون أنه بلا سمع

سوى شريان يحمل دم العاصفة((

فالمؤلف يقدم نظرته و رؤيته في قبال الرؤية الخارجية ، و يبين بتعابير معبأة بالعاطفة و العمق نظرته تجاه امور ، ناقلا معه الاحساس العميق بتلك الاشياء.

و يتجلى المجاز العالي و الانزياحية الكبيرة في النص (23)

))حين تخرس أجنحة الفراشات

يضيع صوت الأزهار

تحت ظلال تكره المرايا((

فهنا تجاورات و اسنادات و تراكيب انزياحية عالية ، و تعابير مفتوحة الدلالة ، و رمزية تعبيرية عالية ، تبوح و تنقل الاحساس العميق ، و تحقق الابهار الجمالي.

و في فنية اخر تتقابل فيها التراكيب في نسيج تركيبي يقترب من انغام الهايكو في النص(26)

)قلت : أحبك إلى الأبد

قالت : سأنتظرك كل عمري

ألتفتت إلى الوراء

لتحمل البحر بزنبيل المطر

الغيم في أول طفولته(!..

فان عبارة (الغيم في اول طفولته) هي مقابل تركيبي مبين و مختزل لمضمون التراكيب السابقة عليه ، و كذلك في نص(32)

)الجنود الذين عسكروا في الغبار

تاريخهم من حجر...

الحروب شهوة الطغاة(!...

فان التفسيرية و البيانية في المقطع الاخير ، و الربط بينه و بين ما فوقه لم يكن بالشكل التركيبي البسيط ، بل كان بشكل الدمج البياني.

و في لوحة انزياحية باهرة تتجسد قوة المجاز و عمقه و علوه التعبيري في النص(39)

)الذين تدلوا بأخر عناقيد وجعهم

بقوا يحرسون تساقط المطر

النهارات تجف من الغيم

أركض الى النهر...

أسابق ظل الماء!...

(

حيث ان المجاز و الانزياح هنا على اكثر من مستوى تركيبي ، في صور سعرية عالية المستوى ، و توظيفات فنية رقيقة و موصلة لغاياتها . كما ان تعدد الوسائط الدلالية في عملية الفهم تحدث استجابة جمالية عميقة لدى القارئ حيث ان حالة التنقل الوسائطي و التجوال الفكري بين الدلالات يولد اللذة و الامتناع.

المعادل الجمالي القراءاتي

وهو يعكس حضور القارئ في عمليتي الكتابة و القراءة . يكون في الكتابة من خلال الوعي بالقارئ و ترسب المفاهيم التداولية ،و في القراءة بأنظمة طلب الافادة و الفهم و التأثر.

ان التداولية و اللغة القريبة ظاهرة في اسلوبيات عباس باني المالكي ، فهو دوما يسعى بامانة ان يوصل فكرته العميقة بالشعر العميق ، دون غموض او انغلاق رغم المجاز العالي و الانزباحات الشديدة

في نص(18)

))تركت قلبي على حافة الموج

يوم رأيتها...

تغسل ذاكرتها بماء المطر((.

مع ان النص مفتوح دلاليا و مع انه يتميز بانزياحات عالية و على مستويات متعددة من الاسناد الى الجملة الى الفقرة ، فان الشاعر وضع نقاط دلالة دلالية و توصيل تشير الى حضور وعي القارئ في الكتابة.

و قد رأيت في النص (39) المتقدم ، حيث الاستجابة الجمالية العميقة المتحقق بنص يشتمل على نظام دلالي معقد متعدد الوسائط يحقق حالة التجوال و التنقل الفكري بين حقول الدلالة و المعنى و الافادة و الفهم مما يولد شكلا مزخرفا و ملونا من الانظمة الدلالية محققا المتعة و الابهار.

وهذا النسيج الدلالي الملون و التجوال الفكري في حقول المعنى نجده ايضا في نص(55)

)الدليل الذي فقد خوذة الضوء

صار سجانا عند أبواب الفصول

أبحث عن مناقير العصافير

لأصل الى قمح النهار(!...

هكذا تشكلت في نصوص مجموعة (وحيدا دون العصور) المعادلات الجمالية الفذة و العالية في نسيج مبهر و حالم و هادئ و رسالي بأنامل شاعر يتكلم بلغة مخملية ناعمة هادفة.

خلق الرمز و التاريخ النصي ، تبتل في محراب القلب نموذجا

ما يميز الشاعر عن غيره هو امتلاكه رؤية متميز عن الحياة و اشيائها ، ان يستطيع ان يرى ما لا يراه غيره ، ان يعبر عما لا يمكن التعبير عنه ، ان يكون صانعا للفكرة الجميلة بلغة جميلة . ان الشاعر بذلك يكون صانع الكيانات و صانع التواريخ الكتابية ، اذ ان الرؤية الخاصة و التعبير الخاص و التفاعل الخاص يعطي للفظ المعين او للمعنى المعين وجودا مستقلا و متميزا و تشكلا في الوعي خاصا به وفق ما قدمه الكاتب ، و كذا حال جميع التعبيرات او المعاني او الفكر التي يوظفها او يخترعها الفنان او الاديب شاعرا كان ام قاصا امر غير ذلك.

الكتابة الابداعية تعتمد في جزء منها على التوظيف ، لأجل اعطاء الكلمات او التعابير اكبر طاقة تعبيرية ، وهذا احد اسرار الجمال في اللغة الابداعية . لذلك كانت اللغة الرمزية ، وكما انه يعتمد فيها توظيف ما كان له تاريخ و ابعاد معلومة في الخارج فيعطي بتوظيفه كما تعبيريا يطور الطاقة التعبيرية ، فان الكاتب ايضا يعمد الى ان يخلق رموزه الخاصة و يوظفها في كتابته . فيكون لذلك الرمز الموظف تاريخ غير الذي في الخارج وهذا ما نسميه التاريخ الكتابي و لو اقتصر التتبع على النص يكون لدينا تاريخ نصي.

ان عملية خلق الرمز هذه ادب متفرد يحقق درجات عالية من الجمالية و قوة التعبير و عمق الامتاع .و لخلق الرمز و اعطاءه تاريخا كتابيا شكلان ، اما ان يكون بسيطا و ساندا او ان يكون معقد و محوريا . الرمز الكتابي المحوري هو ما يعمد الكاتب و يتقصد تعبأته بالرؤى و

الافكار فيكون مرآة تعبيرية يستحضر بها الكاتب رؤاه و افكاره عند التوظيف ، اما الرمز البسيط السائد فهو نتاج طبيعي لتعبيرية الشاعر ، فيكون لكثير من الالفاظ و المعاني التي يوردها الكاتب و يستعين بها تاريخ و لا يقتصر ذلك على الشخوص بل يشمل المفاهيم حتى اسماء الزمان و المكان . بل حتى الافعال.

نص (تبتل في محراب القلب) للشاعر العراقي المبدع يحيى السماوي كان نموذجا متقدما في عملية خلق الرمز و التاريخ النصي .سواء للرمز المحوري ام المساند.

الرموز النصية المحورية

في النص ثلاثة شخصيات رئيسية لها تاريخ نصي متطور مغاير للخارج تعمد و تقصد الشارع ان يكون لها هذا التاريخ في نصه ، المتكلم و المخاطب و الوسط وهو مجموعة من الاشياء جعل لها الشاعر تاريخا مغايرا لخارج.

1- تاريخ المتكلم في النص

كتب الشاعر بصيغة المتكلم في النص فقال:

مُذنِباً جئتُكِ \ في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ \فأنا المفضوحُ\ خذلتني لغتي\ وأسَمّيني : جريحاً \ وأسَمّيني : المَغيبْ ..\ وأسَمّيني المُصلّي بين محرابينِ \ وأسَمّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ ..\ فسيرويني الذي في بئر جرحي من صُراخٍ

وبقلبي من لهيبْ

من الواضح ان قاموس الالفاظ المتعلق بهذه الشخصية قاموس كئيب ونادم و احتياجي و توسلي ، وبهذا فان الشاعر قد برع في ان يجعل هذه الشخصية تتجلى حسب رؤيته من الندم و الرجاء انه تجلي بديع للندم و الرجاء .

نحن اوردنا المقاطع حسب التسلسل الزمني للعبارات في النص ، و لو لاحظنا لوجدنا حكائية تطورية عن شخصية المتكلم في النص ، فدلينا في البدء مجيء مع وضوح الغاية و الهدف من المجيء ثم تلعثم و عدم قدرة على المواجهة ، ثم الجهر بالقضية و المراد ، ثم الخاتمة التي يرسمها الشاعر و التي تبين نهاية الحكاية و رايه في رد من ذهب اليه.

2 -تأريخ المخاطب في النص

خاطب الشاعر شخصية بصيغة المؤنث في النص قائلا:

مُذنِباً جِئتُكِ أسْتجديكِ صفحا ..\ \ وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ\ وأسميكِ : شروقي ..\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا\ وأسمّيكِ : التي تختزِلُ الأسماءَ والأشذاءَ ..\ والفوزَ الذي يجعلُ خِسرانيَ ربحا ..\ وأسمّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلَةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ\ وأسَمّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي\..

وأسَمّيكِ : الصّليبْ\ والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ فابعدي حيثُ تشائينَ..

اركبي الموجةَ والرّيحَ ..\احجبي الأمطارَ والأنهارَ عن بُستان صدري ..

من الوهلة الاولى يبين لنا الشاعر ان من ذهب اليها هي مصدر العطاء و الخير و الكرم وهذا تمجيد و رسم قيمي و اخلاقي ، و مع هذه البداية العالية فان الشاعر لم يتوقف عندها بل ذهب منطلقا في تمجيد اكبر حتى يصل الذروة في قوله (اسميك (التي تختزل الاسماء)) ، ثم لا يكتفي الشاعر بالمعنى الفردي بل ذهب نحو المعنى الجماعي بالتقديس و المعرفة فيصف المخاطب بالمقدس و المعرفة القبلة و اليقين . ثم يعلن ان المخاطب هو المصير المحتوم له (انه الصليب للمسيح) و عناق الشفع و الوتر . و يختمها بالخاتمة التي اشرنا اليها من رأيه في ابتعاد المخاطب و فرض عدم استجابتها له.

ان تاريخ شخصية المتكلم هنا لا يمكن الا القول انه تاريخ صناعي فذ خلاق ، تجاوز الحدود في التصور و الامكان ، حتى تخلل مناطق العمق في الشعور الانساني ، وهو انعكاس الى صدق شفيف باح به الشاعر في صوره التخيلية الرفيعة.

3 -تاريخ الوسطيات

اورد الشاعر مجموعة من الاسماء جعلها وسطا تعبيريا لأجل ايصال افكاره الا انه اعطها معنى قصديا مخالف للخارج ، بمعنى انه لم يأت بها استعارة و مجازا فقط و انما قصد ان يهبها معنى و اسما غير اسمها و معناها الخارجي فقال:

سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا ..\ وأسَمِّي زهرةَ التفّاحِ في خصركِ : صُبحا\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا.

لقد اختزل الشاعر اشارات و دلالات في عبارات ومضية ايحائية ولغة متوهجة اعطت للغة طاقة تعبيرية كبيرة جعلت لتلك الاشياء التي سماها باسماء مغايرة و نعتها بنعوت مختلفة عن واقعها تشكلا متميزا في الذهن ، صانعا بذلك تاريخا لها نصي مغاير للخارج.

الرموز النصية الساندة

من الاشياء التي صار لها تاريخ متميز في النص ، عند الاستعانة بها و تكررها في النص هي فعل التسمية بصيغة (اسمي) و من خلال علاقات التجاور و التوصيل يمكن ملاحظة التقابل بين المسميات و التسميات و التي عكف الشاعر عليها قائلا

وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ \وأسَمّيني : جريحاً \ وأسميكِ : شروقي ..\وأسَمّيني : المَغيبْ \ وأسمّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ \ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي ..\وأسَمّيكِ : الصّليبْ

وهو اسلوب بلاغي موسيقي من حيث المعنى ، فيكون لفعل التسمية تاريخ تكراري بالصور التي يظهر فيها ، و هناك خط تطوري اخر للتسمية هو الفصل بين تسمية المتكلم و تسميات المخاطب و تسميات الوسط و تأخذ معانيها و دلالتها مما ذكرها في تلك الجهات.

من الامور الساندة التي صار لها تاريخ في النص اعضاء الجسد حينما يقول

حامِلاً جثمان أمسي .. \في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ العفوَ وقلبٌ يتشظّى\!

ويساري : تشتكي ثِقْلَ كتابي المُستريبْ.

لقد صار للجثمان و لليد اليمنى و للقلب و لليد اليسرى ، تاريخ مغاير للواقع انها كيانات تعبيرية للرجاء و الاستعطاف ما عادت و سائل للحياة فقط .لقد ابدع الشاعر في صوره و توظيفاته فعلا .

النص الاصلي

تبتُّل في محراب القلب

****

شعر / يحيى السماوي / العراق

****

مُذنِباً جئتُكِ أسْتجديكِ صفحا..

*

حامِلاً جثمان أمسي..

في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ العفوَ وقلبٌ يتشظّى!

ويساري : تشتكي ثِقْلَ كتابي المُستريبْ

*

فضحَ الجَّهْرُ عذاباتي..

وزادَ السِّرُّ والتأويلُ فضْحا

*

فأنا المفضوحُ في الحالينِ : إنْ صَمْتاً وبَوحَا..

*

يتسلّى بحُطامي ندمٌ أشرسُ من نابِ اللهيبْ

*

خذلتني لغتي فالتمِسي ليْ في كتابِ العشقِ نُصْحا..

*

سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا..

*

وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ

*

وأسَمّيني : جريحاً

نزْفُهُ الآهاتُ والدّمعُ الصّبيبْ

*

وأسَمّي زهرةَ التفّاحِ في خصرِكِ : صُبحا..

*

وأسميكِ : شروقي..

وأسَمّيني : المَغيبْ..

*

وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا

*

لهضابِ الفُلِّ والريحانِ والآسِ البتوليِّ الرّطيبْ

*

وأسَمّيني المُصلّي بين محرابينِ

يستنشقُ نعناعاً من الجيدِ

ومن مئذنَتَيْ صدرِكِ طيبْ

*

وأسمّيكِ : التي تختزِلُ الأسماءَ والأشذاءَ..

والفوزَ الذي يجعلُ خِسرانيَ ربحا..

*

ويُحيلُ السّوطَ غُصنا.. ً

و جدارَ الكهفِ نهراً

موجُهُ الشهدُ وشدوُ العندليبْ

*

وأسمّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ

*

وأسَمّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي..

وأسَمّيكِ : الصّليبْ

*

والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ*

الذي يدرأ أحزان المنافي

وعذاباتِ الفتى / الكهلِ / الغريبْ

*

فابعدي حيثُ تشائينَ..

اركبي الموجةَ والرّيحَ..

احجبي الأمطارَ والأنهارَ عن بُستان صدري..

فسيرويني الذي في بئر جرحي من صُراخٍ

وبقلبي من لهيبْ

**

*الشفع والوتر : عددان أقسم بهما الله تعالى في سورة الفجر في قوله : (والشفع والوتر) .. والوتر في المصطلح الفقهي هي الصلاة التي تختم بها صلاة الليل وسميت بذلك لأنها تصلى وتراً أي ركعة واحدة أو ثلاثاً أو نحو ذلك .. أما صلاة الشفع فيراد بها الركعتان اللتان تسبقان الوتر .

لغة الألم في قصيدة (أبي قد مات) لعيسى ابو الراغب

)أنا وريث المنفى \ حين ولدت \ كانت امرأة تحمل في جدائل شعرها \ رسائل البلاد\ قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض(

عيسى أبو الراغب

انّ اهمّ مكامن الجمال في اللغة الفنية هو الطاقة التعبيرية و الفرادة في البوح ، كما انّ من اهمّ مظاهر تلك التعبيرية هو توصيل الاحساس و نقل القارئ الى مجال المعنى الشعوري بواسطة اللغة اعتمادا على الاسلوب و ليس على توصيلية اللغة . هنا تكمن الفنية و الجمالية للغة الابداعية ، فبدل ان تبوح بالاستعانة بطريقية و مرآتية الالفاظ و دلالتها على المعاني ، و يكون

فهم و توصيل الاحساس بواسطة القول من اخبار او انشاء الذي توصله اللغة ، فانّ اللغة الفنية تعتمد في توصيل الاحساس باسلوب تعبيري أي على عناصر توظيفية غير القول و الطريقية ، و بعبارة ثانية ان القول و الاخبار في اللغة العادية يكون واسطة بين اللغة و الاحساس المنقول ، بينما في اللغة الفنية يكون الاحساس منقولا بواسطة اللغة بعملية بوح عير توصيل غير معتمد على القول و الاخبار ، و يكون المعنى حينها عبارة عن شكل للغة العاكسة الاحساس ، فبينما في اللغة العادية تكون الالفاظ عاكسة للمعاني و المعاني عاكسة للاحساس وهذه هي التوصيلية ، ففي اللغة الفنية تكون الالفاظ عاكسة للاحساس من دون واسطة القول، و انما يكون المعنى شكلا خارجيا للغة.

ربما بهذا الفهم يكون جليا عدم التناقض في بوح اللغة الفنية و عدم اشتمالها على قول حقيقي ، فحينما يقال ان لغة الشعر تبوح و لا تقول ، لا يعني دعوة الى خواء اللغة و تجريدها من المعنى و المضمون ، بل المراد ان ما ينقل بالطريقة العادية ينقل بطريقة غير عادية في اللغة الفنية ، لذلك فاللغة الشعرية تبوح بما تقوله اللغة العادية ، و في عملية البوح هذه تنهدم و تنخرم و تتصدع كثير من منطقيات و معايير اللغة العادية ، و تحلّ محلها انظمة تعبيرية متفردة و عالية تتجلى فيها عبقرية اللغة ، و لا يراد بعبقرية اللغة الا هذه المعنى.

اذن يتبيّن مما تقدم و بشكل سلسل لا يعتريه أي ريب انّ اللغة هي السرّ الاعظم لجمال الكتابة ، و الاسلوبية هي محور و رحى ذلك العالم السريّ . و من البيّن انّ الاسلوبية تتنقل بين مستويات لغوية ثلاث الصيغ اللغوية و حقول المعنى اللغوية و المجال الوسطي اللغوي . شكل العلاقة و النظام الذي تظهر فيه تلك العناصر الثلاث من جهة المؤلف هو بوح و من جهة المتلقي هو تعبير ، و الجهة التي ينظر بها الى ذلك النظام مهمة ايضا كعنصر ابداعي . و بالقدر الذي تظهر فيه غائية الاحساس و الشعور وانّه ما يراد البوح به و التعبير عنه ، فانه ينكشف و بشكل جلي انّ المحورية في عملية ابداع الجمال هو انظمة ذلك البوح و ذلك التعبير ، و الذي يكون الاسلوب مركزيا فيها ، كما انّه ينكشف ايضا ان الاسلوب ليس امرا شكليا مختص

بالألفاظ و التراكيب ، و انما هو امر عميق يتسع سعة التجربة الانسانية ، وهذا الفهم للاسلوبية يحقّق توسع في مفهوم الجمال فيشمل جميع مظاهر الحياة و الانسانية لانّه يهيمن على مجالات المعنى و الشعور وهي اوسع و اعمق الوجودات و التفسيرات للعالم و الخارج ، و بذلك يكون وحسب هذا التصوّر النقد الجمالي متوسعا بشكل غير مسبوق و شاملا لأمور تتجاوز الشكل و عناصره ، بل يغور عميقا في عوالم الانسانية و تجاربها و منجزاتها.

لقد قلنا انّ المحور الجمالي في النص هو نظام البوح و المظاهر التعبيرية فيه ، و انّ الاسلوبية مركزية في ذلك النظام ، و لأجل تييسر المضي في تطبيقات هذا الفهم لا بد من عملية دائرية بين صيغ التعبير و مجال المعنى و الواسطة البوحية ، و ربما عملية التنقل هذه هي من اسباب الامتاع و يتناسب حجم المتعة بالابداع مع شكل و طبيعة ذلك النظام و التنقل فيه .

حينما يواجه القارئ نصّا ، تعمل مفرداته و تراكيبه بموادها و صيغها على نقل ذهن القارئ الى مجال معنوي خاص ، هذا النقل ليس توصيليا بل تعبيريا ، النقل التعبيري هذا له عناصر اسلوبية ، ليس من وظيفة القراءة التذوقيّة التعرّف على تلك العناصر ، و انما ذلك وظيفة النقد ، لذلك قلنا سابقا انّ جوهر النقد ليس التذوق و انما فهم اللغة و المراد بذلك هذا المعنى . و لكل كتابة اسلوبها في البوح و التعبير و نقل القارئ الى مجال المعنى الذي يبدعه النص ، و لا يتوقف الامر الى هذا الحد ، فبعد ارتحال القارئ الى ذلك المجال المعنوي يتكون المجال العام للنص ، من ثم تأتي براعة المؤلف في الابداعات الاسلوبية التعبيرية في صياغة الشكل المعنوي و الشعوري للنص ، بشكل كواكب مزينة في سماء النص ، او الوان في لوحة ، او كيانات واشياء و اشباح في فضاء واسع . هذا التصوّر في الحقيقة لا ينطبق الا على قصيدة النثر او الكتابة التي توظف لغة قصيدة النثر ، لذلك من العبث تطبيق هذه التصورات على الشعر التوصيلي مهما كانت جماليته.

هنا امامنا نص نموذجي لقصيدة النثر (أبي قد مات) للشاعر الفلسطيني الماهر عيسى أبو الراغب ، مليء بعناصر ابداعية لتجلّي مظاهر انظمة البوح و التعبير و العناصر الاسلوبية للبوح و نقل القارئ الى مجالات المعنى الخاصة و بروز الاشكال الداخلية المبحرة و المتلألئة في سماء النص و فضائه . و من المفيد ايراد النص ثم تلمّس تلك العناصر فيه:

)أبي قد مات(

أبي قد مات

مات بعد حفنة من القهر والألم والمنفى والغياب

أبي الذي مات في المنفى البعيد

حين حمل رغيف خبزه والقمح في خابية كسرها العابر

أبي كتب على صدره بعود السنابل الأصفر

نحن الأرض

حين اطل برأسه من هناك على المدى البصري

لم ير إلا طين الأرض ووردة وزيتونة تنحني للعاشقين

تنادي بعضها بعضاً

هناك حيث المدى كان أكثر مما يلزم

وكان الله يرتب الرسائل للقادم من الزمن ويؤرخ التاريخ

وظِلُ الرماد وفوضى العباد تزحف نحو المجهول

قبيلة من القهر أحاطت بنا

أبي قد مات

دق وتد الخيمة

أوقف عقارب الساعة وتخاصم مع الوقت

كان كل صباح يحكي لنا حكايات أول الطريق الطيني

قال لن يفهم احد سرنا

نحن تحت الأرض نحيا

علينا أن نهشم صنم الذات ونهش الألم والممات

الخيمة التي تتوسط الساحة الطينية مفتوحة من أربع جهات

أنا وريث المنفى

حين ولدت

كانت امرأة تحمل في جدائل شعرها

رسائل البلاد

قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض

نادت على الرجل الواقف

صاحب العمامة والدين

ينادي في أذني النداء الأكبر

أنا أحيا في فواصل سري العظيم

الأرض والسماء

أتتبع ما نثروا من ملح البلاد

أعنا   يا الله

لنقايض رسائلهم بما رتبت من رسائل اكتظاظ الحزن فينا

متى موعد الفطام؟

هذه أوراق الحياة

بدأت تتثاءب وتعلن موعد النوم

هذا الصوت في بُحةِ القولِ وقهرِ الداخل

هل كنا نصف الصدفة ونصف الحلم؟

والقراءة الأخيرة لدورة الحياة

ها نحن نترقب قلقلة الآلهة

وانغماس الأسطورة في السديم

سندفن المعنى والصورة في الطين الأول

نشكله طيراً يطير

ننادي أيها الغراب الحكيم

يا سيد هذه الأرض الخراب

لنعود للبداية

هذه الأرض ليست أرضنا

ما أتينا إلا لنشارك في صلاة الوردة والزيتونة وطقوس العاشقين(

للغة التعبيرية توظيفات اسلوبية تتوزع بشكل عميق في جوانب كثير في النص ، فلأجل خلق سماء النص و جوّه العام يكون توظيف للعنوان و قاموس المفردات و التراكيب ، و تقريبا تتدخل في هذا الامر امور شعورية و غير شعورية تمثل طغيان اللغة و الكتابة و تعالي صوت البوح مهما اراد الشاعر حرف بوصلة النقل الاحساسي في النص ، لذلك و كمدخل قراءاتي جيد للجوهر العميق للغة النص يتمظهر القاموس المفرداتي و التركيبي للنص و عنوانه بوّابة لذلك.

عنوان النص (أبي قد مات) وهو يشتمل على ثلاثة مجالات معنوية مهمّة ، الحميمية و الانتماء في كلمة (أبي) ، و الحزن و الأسى في كلمة (قد مات) ، و الاخبار الخطابي بتقديم كلمة أبي ، المشيرة الى انّ المخاطب قد استفهم مسبقا عن حال الأب . اذن العنوان يرشد الى مجالات الحكاية و الحزن و الألفة ، ومع ان العنوان عادة ما يكون عاكسا لجوّ النص الا انّه لا بدّ من اجراء عملية مسح للنص لأجل الاطمئنان من ذلك البوح . وحينما نجد انّ هذه العبارة اقصد (ابي قد مات) هي اول عبارة في النص تنتهي مرحلة القلق القراءاتي و تنكشف سماء النص و نعلم اننا انتقلنا فعلا الى مجالات المعنى الخاصة بالنص ، وهذه وظيفة العناوين المركبة.

بقاموس المفردات نجد النص يعجّ بمفردات تلك العوالم المعنوي التي اشرنا اليها من الانتماء و الحميمية و الحزن و الاسى و الاخبار و التأكيد-:

مفردات الحزن (مات ، القهر، الألم ، المنفى ، الغياب ، المنفى ، الممات ، المنفى ، الحزن ، تتثاءب ، بُحةِ / السديم ، الغراب ، الخراب)

مفردات الانتماء (أبي ، رغيف ، خبزه ، القمح ، صدره ، السنابل ، الأرض ، زيتونة ، للعاشقين ، قبيلة ، وتد ، الخيمة ، الذات ، الفطام ، وريث ، ولدت ، امرأة ، البلاد ،)

مفردات الاخبار و التأكيد (حمل ، كتب ، نحن ، اطلّ ، تنادي ، يرتب ، دق ، أوثقته ، أذني ، النداء)

و أيضا الألم و الانتماء و الاخبار في التراكيب الاسنادية التعريفية في النص-:

الألم (حفنة من القهر ، المنفى البعيد ، قبيلة من القهر ، اكتظاظ الحزن ، سندفن المعنى ، الغراب الحكيم)

الانتماء (رغيف خبزه ، عود السنابل ، طين الأرض ، وتد الخيمة ، الطريق الطيني ، صنم الذات ، وريث المنفى ، جدائل شعرها ، رسائل البلاد ، حبلي السري ، سري العظيم ، بُحةِ القولِ ، وقهرِ الداخل ، موعد الفطام ، صلاة الوردة)

الاخبار (يرتب الرسائل ، أوراق الحياة ، قراءة الأخيرة ، انغماس الأسطورة

و تتجلى تلك الحقول المعنوية في التراكيب الجميلة التامة الحاملة للمعاني الثلاث في الغالب في تركيب واحد فكانت كالنجوم تشعّ في سماء القصيدة التي رسمها الشاعر بقاموس مفرداته و مسنداته.

)أبي قد مات ، مات بعد حفنة من القهر والألم والمنفى والغياب ، أبي الذي مات في المنفى البعيد ، حين حمل رغيف خبزه والقمح في خابية كسرها العابر ، أبي كتب على صدره بعود

السنابل الأصفر ، نحن الأرض ، وكان الله يرتب الرسائل للقادم من الزمن ويؤرخ التاريخ ، وظِلُ الرماد وفوضى العباد تزحف نحو المجهول ، قبيلة من القهر أحاطت بنا ، أنا وريث المنفى ، قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض ، أنا أحيا في فواصل سري العظيم ، أتتبع ما نثروا من ملح البلاد ، هذا الصوت في بُحةِ القولِ وقهرِ الداخل ، ما أتينا إلا لنشارك في صلاة الوردة(

لو لاحظنا هذه التراكيب وهي المراكز البوحية في النصّ و اعمدة الخطاب و الرسالة فيه ، فانّا نلاحظ كل جملة فيها قد جمعت المعاني الثلاث (الألم و الانتماء و الاخبار) . انّ هذا الشكل من الاتقان اللغوي حقّق تناغما فذّا في القصيدة ، و كانت تتجلّى اوجها مختلفة و مرايا تعكس وجه الألم و الحميمية و الإخبار ، تلك الحقول المعنوية التي نقلنا الشاعر اليها في صور شعرية عالية المستوى و عميقة حد الذهول.

التعبيرية المغرِقة في نص (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية)

النصّ في جوهره مصداق جزئيّ للغة ، لذلك فان التمييز العلاماتي بين الكلام و اللغة لا يستند الى قاعدة واقعية ، نعم مجموع المتكلّم (المرسل) و المتلقّي (المرسل اليه) و النص (الرسالة) و قاعدة التخاطب (المرجعية اللغوية) يكوِّن نظاما جزئيا مصداقيا للغة و تجسيدا ظاهريا لها . من هنا فالمؤلف و المتلقّي و المرجعيات اللغوية و النصّ كلها من اللغة.

حينما يكون الاستعمال مرجعيّا ، تستعمل الوحدات اللغوية المتقدّمة فيما وضعت له ، فيُلحظ المؤلفُ و المتلقّي و النصّ و قاعدة التخاطب بمعانيها و مفاهيمهما المرجعية الاعتيادية . اما اذا كان الاستعمال غير مرجعيّ و خارقا للمرجعيات اللغويّة ، فالخرق قد يكون على مستوى المؤلف او مستوى المتلقي او مستوى النصّ ، او مستوى القاعدة التخطابية .

ان اللغة الفنية الانزياحية اما ان تكون تركيبية استعمالية او مفهومية مرجعية . الانزياح التركيبي الاستعمالي هو تعبيرية استعمالية ، اما الانزياح المفهومي فهو التعبيرية المفهومية . التعبيرية في عمقها نقل الاحساس الى المتلقي ، وذلك بالتوظيفات التركيبية و الاستعمالية ، او بالتوسعة و التغيير في المفاهيمية و المعنوي حتى يصل حد التجريد في التعبيرية التجريدية.

حينما ينجح النص في ان يشعرك بذاته و غاياته ، و حينما ينجح النص في ان ينقل لك احساسه بكل قوة و عمق ، حينها نكون امام نص فذ . (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية) نص للشاعر العراقي مهدي سهم الربيعي ، فيه من التوظيفات و القاموس اللغوي و التراكيب البنائية و التجاورات اللفظية و الصور الشعرية ، ما يجعلك تحس بالغرق ، و يجعلك تشعر بان العالم يتساقط و يغرق و انه لا مفر .

التعبيرية الاستعمالية في النص يمكن تتبعها في اربع مستويات

1. المستوى القاموسي للالفاظ

2. المستوى الاسنادي النعتي و الافعالي

3. المستوى الجملي

4. المستوى النصي الكلي

1. المستوى القاموسي

في النص سيل هادر من الالفاظ الموحية و الدالة :

)فصُراخٌ ، تيهٌ عارمٌ ،ٌ ملتهبةٌ، تتَناثرُ ، يَسقُط... ، ضَبابيةٌ قلقةٌ ..، ضَياع...، غَرقِ ... ، يَطفو الشُحوب... ...، كَشهقةِ مُحتضرٍ...، جزرٌ مفقودة....، مغروسةٌ ، جُذوعُ خاويةٌ..، شَظايا حممٍ...، بركانٍ ، مُتدفق.. ، تَكتسحُ...، السيلِ(

لقد نجح الشاعر بقاموس الفاظه ان يحقق غايات النص و ان يوصل الرسالة و الخطاب و ان ينقل الاحساس.

لقد بينا مرارا ان نقل الاحساس هي من اهم و اصعب مهام المؤلف ، و انها تختلف عن التوصيل و الخطاب ، انها صبغ النص بمزاج معين مراد ، ثم نثر الكلمات فيه بصورة تجعل القارئ يعيش اجواء النص . لقد حقق النص (القاموسية التعبيرية)

2. المستوى الاسنادي

المستوى النصي الاخر كما بينا هو المستوى التركيبي الاسنادي ، في النعوت و الافعال مثال (تيهٌ عارمٌ ، أفكارٌ ملتهبةٌ ، تتَناثرُ الخَطايا... ، عالمٌ يكادُ يَسقُط... ، ضَبابيةٌ قلقةٌ .. ، غَرقِ الأنهارِ...، يَطفو الشُحوب... كَشهقةِ مُحتضرٍ، جزرٌ مفقودة....، جُذوعُ خاويةٌ.. ، شَظايا حممٍ... ، بركانٍ مُتدفق.. ، دونَ القدرةِ.. على الوقوفِ...)

من الواضح ان تلك الاسنادات تنقل القارئ الى حقول معنوية و دلالية مشعرة بالتهاوي و النهاية و العجز ، حقول تحيط بفكر الغرق . لقد حقق النص (الاسنادية التعبيرية)

ان اهمية المعجم القاموسي للنص و طبيعة الاسناد ، انها بنقل القارئ الى حقول معانيها فانها تولد لديه انثيالات مناسبة تعظم وجودك تلك المعاني في النفس ، و من خلال عمق و جهورية تجليات تلك لمعاني تترسخ الرسالة التي يحملها النص في داخل القارئ.

3. المستوى الجُملي

المستوى الثالث هو المستوى الجملي ، المحقق للصور ، و جعل النص و صوره تحمل القارئ الى عوالم معنوي شديد الوقع من حيث التبليغ و الاخبار ، مرسخة الرسالة في النفس ففي مقطع

)صُراخٌ...

تيهٌ عارمٌ بينَ الكلمات...

أفكارٌ ملتهبةٌ....

تتَناثرُ الخَطايا...

عالمٌ يكادُ يَسقُط(...

ان البوح عال هنا ، و التوظيفات الفنية و التعبيرية الاستعمالية واضحة في انزياحات و استعارات فنية فذة ، و مجاز قريب موصل للرسالة ، ابواب تعبيرية متعددة لنفوذ الفكرة و تجليها الى المتلقي ، وهذا الشكل من التعبير البوحي نسميه بلغة المرايا ، حيث تطرح الفكرة باكثر من شكل تعبيري لاجل تأكيد الرسالة و البلاغ .

و في مقطع واضح الرمزية و التوصيلية يقول الشاعر :

)في غَرقِ الأنهارِ...

يَطفو الشُحوب...

مُنتظراً رحيلُ الغَيم(....

هنا تعريف نصي ، و تأريخي نصي علائقي يخالف المعنى الاصلي ، ما يحقق توسعة في المفهوم فتتحق التعبيرية المفهومية اضافة الى التعبيرية الاستعمالية . فهنا انزياح على مستوى الاستعال و التركيب و انزياح على مستوى المفهوم و المعنى المرجعي . النص يحقق التعبيرية الجملية.

4. المستوى النصي الكلي

المستوى التعبيري الرابع هو المستوى التركيبي النصي الكلي ، أي نظام العلاقة التجاوري بين مقاطع النص ، وهو اما ان يكون بشكل تصويري او ان يكون بشكل سردي . ان الشاعر قد قسّم النص الى ثلاثة فصول ، تربط بينها علاقات دلالية ظاهرية و عميقة . كل فصل منها مكوّن من مقاطع تصويرية شعرية ، من هنا فالتعبيرية التركيبية النصية هنا معتمدة على الشعرية التصويرية .و بمجموع ما تقدم و انظمة التداخل بينها حقق النص (التعبيرية النصية)

ان نص (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية) نص حقق اهدافه و نقل الاحساس الى القارئ و نقل القارئ اليه و كان نموذجا للتعبيرية الاستعمالية.

النص

غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية...

مهدي سهم الربيعي

(1)

صُراخٌ...

تيهٌ عارمٌ بينَ الكلمات...

أفكارٌ ملتهبةٌ....

تتَناثرُ الخَطايا...

عالمٌ يكادُ يَسقُط...

يَلتصقُ الأسى...

دونَ أختيار....

ثوباً..

تَستتَرُ بهِ عوراتُ الذنوب!!..

ضَبابيةٌ قلقةٌ..

تَهزأُ بوقعِ الحروفِ...

أكبرُ ضَياع...

حينَ فَضو بكارةِ الشمسِ...

بَعضُ أطياف...

المِثَرثرين الحَمقى...

(2)

في غَرقِ الأنهارِ...

يَطفو الشُحوب...

مُنتظراً رحيلُ الغَيم....

جَبهةٌ تَغتسلُ..

بأولِ أشراقةُ شَمس....

لَم تَحضر.....

ليلٌ جَبليٌ حالك...

بِلا أَنجُم....

يوشي بأطرافِ الأشرعةِ....

تَمرُ على الأنفسِ....

كَشهقةِ مُحتضرٍ...

)3( )

شواطئُ جزرٌ مفقودة....

أجسادٌ مغروسةٌ هُناك...

جُذوعُ خاويةٌ..

تَشكو زَيفَ الرَبيع....ِ

نَوماً قُربَ مَحارقٌ..

لَظاها شَظايا حممٍ...

زَمجرتُ بركانٍ مُتدفق..

تَكتسحُ...

برهبةِ السيلِ...

دونَ القدرةِ..

على الوقوفِ...

العالم الصوري الموازي في قصيدة (عندما احترق المطر) للشاعرة العراقية سلمى حربة

احتلت الصورة الشعرية مركزية معروفة في مفهوم الشعر و الوعي به ، و ازدادت مركزيتها قوة حينما تخلى الشعر عن موسيقاه الشكلية فصار يكتب بالنثر، بحيث ما عاد ممكنا بيان تعريف واقعي للشعر يميزه عن النثر الا بإدخال الصورة الشعرية فيه.

ان الاثارة التي تحققها الصورة الشعرية تحفز مواطن مناسبة في مجال الاستجابة ، فيعمد الفكر الى نسج ما يستطيع من انظمة المعنى و الاستفادة بتصور يفارق الواقعية في كثير من لحظات وجوده ، ان الصورة الشعر هي المتنفس الحقيقي للفكر لرؤية الخارج بلغة خلاقة ، بعبارة ثانية ان الصورة الشعرية ليست عملا مختصا بالكاتب و انما حقيقة انتاجها يرجع الى عالم التلقي.

حينما يواجه الفكر الصورة الشعرية يرتفع في مستوى النظر الى الاشياء و يتخلى عن المنطقية المعهودة و يكون على استعداد عال لذلك .و يحضر انجاز المؤلف هنا بالقاموس المعنوي و طبيعة العلاقة بين الصورة و مكوناتها ، فيخلق اثناء توجيه البناء النصي شكلا فكريا بناء منتجا يحلق به المتلقي ، يعتمد شكله على طبيعة مكونات الصورة والعلاقات بينها

الصورة بحسب اللغة المعتمدة في تكوينها ، اما ان تكون تعبيرية تحكي الواقع بشكل جميل بشكل مباشر او غير مباشر ، تكون الحكاية اولية فيها ، او تجسيدية تعطي للاشياء معنى اخر و توسع مدارك الفكر بالاشياء ، و بهذا الشكل من التعبير يمكن فهم الابداع على انه حالة مستقبلية معرفية تتجاوز حدود الواقع و امكانته في اطلاق فكر الانسان وخياله نحو حياة افضل . وهذا يقع في صلب رسالية الادب و اخلاقياته .

حينما تنساب الصور مبحرة بالفكر يتبلور في الذهن معان لاشياء الصورة تختلف عما هو معهود بقدر الطاقة التي اكتسبها بفعل الصورة ، حتى تصل في التغاير و البناء في علاقتها الى نظام متكامل قائم بنفسه يظهر كعالم مواز لعالم مرجعيات اللغة .

اللغة التي رسمت بها الشاعرة المبدعة سلمى حربة قصيدتها (عندما احترق المطر !!) تمثل نموذجا متقدما و واضحا للغة العالم الصوري الموازي . ونجد ذلك جليا لو نظرنا الى ثلاث وحدات تركيبية في النص ،الوحدة التجاورية ، و الوحدة الجملية و الوحدة النصية.

الوحدات التجاورية.

يتحقق السيل الصوري و من ثم العالم الموازي ، بتجاورات مجازية متوالية لا تترك مساحة للمنطقية اللغوية ، فتغادر بذلك الكلمات مرجعياتها نحو عالم من الدلالات و المعاني مغاير ، صانعة بذلك مرجعية جديدة غير المرجعية المعهودة يمكن ان نسميها المرجعية النصية في قبال المرجعية الخارجية . و لطالما فهمنا ان الشعر او النص الادبي عموما هو اعتراض على الخارج فتجيء المرجعية النصية شكلا من اشكال الاعتراض على الخارج.

فمن اول العنوان احتراق المطر لاألفة تجاورية ، ثم تنساب اللاألفة التجاورية و المجازات من دون هوادة بشكل صادم و مبهر لمواطن الشعور العميقة.

احترقَ المطرُ، \ بللتْ جَمراتُه صُقيع\ تنحاز الشمسُ \ الارضُ تنطفئ، \ شمعةٍ هَدها التعبُ،\ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،\ثقباً في كفيّ \ تملصتُ من الضبابِ \ زمنٌ موؤدٌ \ خاصرةِ الغيمِ، \ الضبابُ حولي كوشاحٍ \ هَذيانُ كونٌ \ غثيانِ بحرٍ .) ان لاألفة التجاور بين كلمات هذه التراكيب امر ظاهر ، و لو حسبنا المساحة التي شغلتها هذه التراكيب سنجدها تتجاوز الغالبية العظمى منها ، و لو علمنا ان هذه التراكيب محورية و مركزية في التركيب الجملي و النصي ستكون القصيدة مخلوقة و متقومه بهذه الصور و هذا هو المدخل الى العالم الموازي الذي صنعته القصيدة.

الوحدات الجملية

بعد تبين ان التراكيب التجاورية المحققة للاألفة عالية هي مركز التراكيب الجملية ، فان الجمل بذلك لا تكون الا شكلا وتجسيدا للصورة التي تريدها تلك التراكيب ، وان هذا التشكل الذي تطغى فيه اللغة على وسائليتها و توصيليتها و طريقيتها يحقق التوهج و اكتساب طاقات تعبيرية و دلالية واسعة ، و لا يمكن لوعي القارئ بعد ذلك الا ان ينظر بعين متجردة الى عالم متعال و متسام من اللغة ، باستعداد مرتفع لا يتوفر لها في الواقع ، وهذه النقطة بالذات من مصادر الامتاع العميق في الشعر ، فنجد انه (عِندما احترقَ المطرُ، بللتْ جَمراتُه صُقيع أرضٍ لم ينزلْ بها البَرَدْ) انه احتراف غير مألوف لمطر وجمرات وارض ارضا غير التي نعرفها) و في عبارة (همدتْ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،(هذا الهمود غير المالوف بين عربات الرحيل ، المسكون ، ابدا لا يمكن للفكر الا ان يبحر ، و لا يتوقف عن الابحار، ففي (رأيتُ ثقباً في كفيّ ، تملصتُ من الضبابِ حَول عَيني) تبلغ هنا القصيدة ذروتها في النزوع و التجريد في اللغة و التفلّت من التوصيل و الحكاية انها لغة الصنع و الخلق ، انه ابداع للفكر و المعاني و للخلاص انه عالم اخر يطرح هنا ، ثم اذا به (زمنٌ موؤدٌ على خاصرةِ الغيمِ) يحضر انه بالطبع ليس كزمننا انه يقبع في خاصرة الغيم و ترتفع هنا وتيرة التصور و التصوير الى ما لا نهاية انفتاح على المعنى مقنن و متعمد ، ثم (تناثرَ الضبابُ حَولي كوشاحٍ ،ككفنٍ أبيضٍ) و شاح و كفن معبآن بمعاني غير التي نعرفها و (هَذيان كون كانَ نشيجُ المطرِ) و (كغثيانِ بحرٍ غَطى رِمالهُ الزبدْ) لقد اسرت الغربة المكان ، فغيرت الايحاءات و الدلالات و التعابير التي وصلت الينا و البوح العميق ، ارتَدت الكلمات و الجمل و العبارات شكل غربة و افتراق واعتناق.

الوحدات النصية

عادة ما يصح القول ان النص نتاج عباراته و تراكيبه الجزئية ، وهذا صحيح الى حد ما ، لذلك لا نجد حدودا للنص غير التي يصنعها النص نفسه بعباراته و تراكيبه . ان السيل الصوري ، و التحليق الذي طالبتنا به عبارات النص ، جعلنا و بقوة نبحر بعيدا عن فهمنا للأمور و الاشياء ، وكأننا صرنا ننظر الى عالم كامل تتشكل فيها الاشياء بأشكال مغايرة ، انها الاسماء ذات

الاسماء الا ان تمظهرها و ملامحها و تفاعلاتها غير التي نعرف ، انه عالم اخر لأشيائنا ، و لأفكارنا و لأرواحنا .

ان هذا النص يبين و بقوة ان المجاز ليس فقط لعبا بالألفاظ و انما هو خلق جديد و صنع جديد و معاني جديدة و تجربة جديدة و فهم جديد للأشياء و الحياة ، و يبين ايضا كيف يمكن للغة ان تصبح جسدا و شكلا و عالما للفكر و الوعي ، و تتمرد على طبيعتها و اساس وجودها من التوصيل و محاكاة الخارج و المرآتية ، انها هنا تخلق المعاني و تخلق الفكر ، بل تخلق القارئ و العالم الجديد الذي جهرت به . و بهذا الكم الكبير من الطاقة و التوهج تحرك اللغة اعماق مواطن الاستجابة الجمالية ، و تطرح قيمها و نظرتها الى الحياة ، ان لغة العالم الصوري الموازي تجسد الشعر و الشاعر لأنها لا تكون الا رؤية بشكل لغة ،و ليس رؤية تنقلها لنا اللغة ، انها تجسيد للتجربة و تجلي للفكر باللغة و ابحار الى عالم من المعاني الجديدة وهذا ما نسميه الثراء .

النص الاصلي

عندما إحترق المطر!!

سلمى حربة

....

عِندما احترقَ المطرُ،

بللتْ جَمراتُه صُقيع أرضٍ

لم ينزلْ بها البَرَدْ،

ولم تنحاز الشمسُ اليّها،

كانت الارضُ تنطفئ،

كشمعةٍ هَدها التعبُ،

وكنتُ كريحٍ أدورُ ما بين

الغرفِ، أفتشُ عن شبابيكَ خروجٍ

همدتْ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،

رأيتُ ثقباً في كفيّ ،

تملصتُ من الضبابِ حَول عَيني،

وجلستُ أعدُّ حباتَ الرمالِ،

لعلي أصلُ الى تفسيرٍ لمعضلةِ الزمنِ،

زمنٌ موؤدٌ على خاصرةِ الغيمِ،

تناثرَ الضبابُ حَولى كوشاحٍ ،ككفنٍ أبيضٍ وأمتدَّ على مَرمى البصرِ،

هَذيان كون كانَ نشيجُ المطرِ،

أنينٌ ووجعٌ يَترامى هُنا وهُناكَ،

كغثيانِ بحرٍ غَطى رِمالهُ الزبدْ،

كانَ ذلكَ هو احتراقُ المطر...

الرمزية التعبيرية عند هاني النواف

تمهيد

منذ اطلاعنا على التعبيرية الالمانية و اهمها نصوص جورج تركل الذي كنت قد ترجمت له قصيدة (صيف) ، لم نجد هذا المستوى الرمزي و التعبيري الا في نصوص لشعراء من المغرب العربي كنصوص الشاعرة و الروائية التونسية عفاف السمعلي و الشاعر التونسي لطفي العبيدي . و لا بد من القول بان الرمزية التعبيرية اكثر تطورا في المغرب العربي منها في مشرقه ، و لقد تناولنا هذا الامر مع الشاعر و الناقد الدكتور علاء الاديب فعزى السبب الى الاحتكاك الكبير لادباء المغرب العربي بالادب الغربي و هو تام كما يبدو . و لم نجد في كتابات ادباء المشرق العربي رمزية تقترب من تلك الرمزية الا في متفرقات ، لكن لدينا شاعر عراقي فذ يكتب برمزية تعبيرية عالية تقترب من مستويات التعبيرية الالمانية ألا و هو الشاعر هاني النواف . سنبين هنا ملامح و مستويات و عمق تلك التعبيرية كظاهرة متفردة واضافة ادبية.

أهمية التفرد الاسلوبي و واجب النقد تجاهه

ليست المهمة الكبرى للنقد في متابعة تحقق المعايير في نصوص معينة ، و انما النقد المهم هو ما يشير و يدلل على الاضافات المهمة للنصوص . ان الظاهرة الادبية لها مستويات و درجات تجلّ تختلف فيها النصوص ، و لا تكون الاشارة النقدية مقنعة ما لم يصدقها تجل عال للثيمة في العمل الادبي المعين . من هنا يكون للتفرد الاسلوبي باعتباره تجل عال للتجربة اهمية من جهة احداث الاضافة ، يكون لزاما على النقد متابعتها لأجل تكامل الادب و تطوره و الاحتذاء بالتجليات العالية .

الرمزية التعبيرية

التعبيرية مدرسة معروفة في الفن و الادب ، و لقد توجّها و ابدع فيها الالمان ، حتى انها صارت احيانا تنسب اليهم فيقال (التعبيرية الالمانية) . و التعبيرية وان كانت حركة مضادة للتأثيرية و الانطباعية ، الا انها حملت الحقيقة و الاخلاص للأدب و الانسان . و مع ان التعبيرية تُحصر عادة في فترة زمنية معينة ، الا ان المتتبع يجد ان اسلوب التعبيرية بمعاييرها الريادية لا زال مستمرا ، كم ان معظم الكتابات الشعرية العربية و غيرها تشتمل على درجات من الرمزية التعبيرية ، وان اختلفت درجات تجليها .

لقد ابدعت التعبيرية في جعل الانسان هو المحور ، و احترمت الفردية . ان التعبيرية بهذا الفهم يمكن ان تكون منطلقا لفلسفة واسعة عن الحياة تحترم الانسان و حرياته و حقوقه . و فيما يخص الادب فان التعبيرية قد وسعت من قدرة الكتابة و مناهلها ، و لقد بينا في مواضع سابقة ان من التعبيرية ما يكون فيه توسعة في علاقات التجاور اللفظي و الاسنادي (التعبيرية التركيبية) ، اذ ان الرمزية تستوجب مجازات و انزياحات لأجل تأديتها ، مما يؤدي الى خلق علاقات جديدة بين الوحدات الكلامية غير مسبوقة ، و منها ما يكون فيه توسعة مفهومية عميقة تنفذ

في جوهر المعنى و اسميناها (التعبيرية المفهومية) و التي تحدث توسعا مفهوميا عميقا في المعنى و الفكرة.

الفنية التعبيرية و جمالياتها وفق ادوات النقد التعبيري

النقد التعبيري بادوات بحثه و تتبعه في جهات الابداع بالاسلوبية التعبيرية يتناول النص منهجيا من ثلاث جهات : 1- فنيته و 2- جماليته و 3- رساليته .

بخصوص الفنية التعبيرية فانها تتجلى في ركنين : الاول الرمزية العالية و الثانية الانفعالية الفردية تجاه الحياة و امورها ، و لا يمكن عد الكتابة محققة للتعبيرية ان لم تشتمل على هذين الشرطين اعني (الرمزية) و (الانفعالية الفردية) . و الجمالية اضافة الى التوظيفات و الانزيحات فانها تحقق توسعة علاقاتية على مستوى التركيب (التعبيرية التركيبية) بفرادة اسلوبية تركيبية و علاقاتية بين المفردات و على مستوى الفهم (التعبيرية المفهومية) بطرح فهم و تعريف خاص و فردي للاشياء كما اسلفنا . و اما الرسالية فانها تتمثل في مركزية الانسان في التعبيرية و محوريته و تحريره و احترام رؤاه و افكاره و البحث عن الخلاص و العالم الاصدق و الاكثر جوهرية.

تجليات التعبيرية في نصوص هاني النواف

هاني النواف شاعر عراقي يتميز شعره بتجل عال للتعبيرية قل نظيره ، من حيث عمق الفكرة و عمق العلاقة الانزياحية بين الوحدات الكلامية . ان شعر هاني النواف يحقق مستويات عالية من التعبيرية بالفنية المتكاملة من حيث الرمزية و الفردية و الجمالية المتكاملة من حيث التعبيرية التركيبية و المفهومية ، و الرسالية المتكاملة من حيث الانسانية و الكونية في أدبه . وهنا نورد نماذجا لتلك التجليات في قصيدته (حين أستدار النعاة) وهي قصيدة نثر حرة مكتوبة بلغة سردية التعبيرية اي بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و السرد.

1 -الرمزية

الرمزية في هذه القصيدة تكون باشكال مختلفة و واسعة :

يقول الشاعر:

)الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطِّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينِ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيم(.....

نجد هنا رمزية متجلية وقوية و بصور اسلوبية مختلفة . فنجد الرمزية الخارجية التوظيفية و التي تكون بتوظيفات الرمزيات العرفية و الخارجية ككلمات (المآذن و الازقة و الشوارع)

الرمزية التكاملية و تكون باعطاء رمزية اضافية لما له رمزية خارجية ككلمات (الرعشة و الوجد و الظلال)

الرمزية النصية الداخلية و تكون باعطاء رمزية خاصة و نصية للاشياء ككلمات (الطين و اليباس و الطحلب).

2 -الانفعالية الفردية

اللغة التعبيرية دوما تحاول نقل الاحساس بالشيء و الانفعال به قبل نقله و محاكاته . انها ترسم الاشياء و تصورها كما نحسّ بها و بما تعني لنا لا بما هي في الخارج . انها تقدم العالم بنظرة خاصة و بفكرة فردية و تضفي على الاشياء معان خاصة ، و تحاول نقل الاحساس بالشيء اكثر من نقل معناه الى المتلقي.

يقول هاني النواف :

)كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداء،.. يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المهادنِ للصبّارِ، وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المَنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ(...

نجد نقاط انفعال حادة في (كان ابي يقرفص بالتعب الاشيب) ان هذه العبارة تبلغ اقصى مدى ممكن للتعبير و الانفعال ، انها تنجح و بقوة بنقل احساس الشاعر لنا . و مثل ذلك في عبارة (يغتسل بجوع القمح المهادن للصبار) . و يقدم لنا النص التصور الخاص عن الاشياء المغاير للتصورات العامة و الخارجية مع عمق تعبيري واضح (حمامات الفجر السوداء ، الصحو العفوي ، النقاء المنقوع بخطايا النهر).

3 –التعبيرية التركيبية

تتجلى التعبيرية التركيبية بالاضافات العلاقاتية التركيبية واهمها صور الانزياح الفذ و العالي . ويكون ذلك على مستوى التركيب الاسنادي بين المفردات و على مستوى التركيب الجملي بين اجزاء الجملة و على مستوى التركيب الفقراتي بين الجمل و على مستوى التركيب النصي بين فقراته.

نجد تجليات التعبيرية في نص هاني النواف على مستوى التركيب الاسنادي (فَارِغةُ السّقوطِ ، اعصابُ الطِّيْنِ ، نخاعَ العَتمةِ ، صدغَ اللحظةِ ، جُوعِ القَمْحِ) وهكذا كثير. و نجدها في التركيب الجملي (الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ. ، هادِئَةٌ اعصابُ الطِّيْنِ. ، عُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشٍ اليَباسِ ، الحَبَلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المعتمِ) و هكذا غيرها.

ان النص يعتمد السرد التعبيري ، و من خلال الرمزية التعبيرية ، يتحقق مزج و ثنائية تعبيرية ، تتميز بالعذوبة و العلو ، ظاهرة و جلية . ان اهم ما تقدمه السردية التعبيرية للنص هو اضفاء عذوبة و حلاوة لدى المتلقي ، و عذوبة الرمزية بالسرد التعبيرية واضحة في هذ النص و جميع فقراته شاهدة على ذلك.

اما التركيب النصي ، فمع ما تقدّم من المزاج و الجو العام العذب للسردية في النص ، فاننا يمكن ان نلاحظ التقابل التعبيري بين الفقرات و انها تدور حول فكرة عميقة مركزية ، و كأن النص وهو بشكل قصيدة نثر حرة مقسم الى فقرات متناصة ، كل هذه الفقرات تحاول ان توصل الى المتلقي فكرة مركزية ، هذه الحركة الدورانية و التعابير المتقابلة و المترادفة في فكرتها و التي نسميها (التناص الداخلي) تحقق اسلوب لغة المرايا و (النص الفسيفسائي) و ان لم يكن في تجل عال كما في نصوص شعراء اخرين كالشاعر كريم عبد الله و د انور غني الموسوي.

4 –التعبيرية المفهومية

بينما يكون الابداع في التعبيرية التركيبية على مستوى التركيب و العلاقات البنائية بين الوحدات الكلامية ، فان التعبيرية المفهومية تنفذ عميقا في المعنى و الفهم للاشياء ، فتعطي فهما جديدا لها و خاصا.

نجد في هذا النص الفهم الخاص و الفردي في اشياء منها (رعشة حبلى ، سقوط فارغ ، طين له اعصاب ، يقين مرتعش اليباس ،العتمة التي لها نخاع ، اللحظة التي لها صدغ ، القمح الجائع ، النقاء المنقوع بالخطايا ، الضباب المنبوذ ، صيحات الانوار ، ضوضاء صافية الخاطر) وهكذا غيرها . ان هذه الاسنادات اضافة الى توسيعها لفاهيم تلك الاشياء و النظرة الخاصة و الفردية تجاهها ، فانها ايضا تعمل على تغيير تجنيسي لها بوصف السمعي بصفة بصرية و وصف المكاني بصفة زمانية و وصف الزماني بصفة مكانية ، و الباس الضد صفات ضده ، وهكذا ، و هذا اعمق اشكال التعبيرية كما هو واضح.

5 –التعبيرية الرسالية

من اولى و واضح اشكال الرسالية في التعبيرية هو لغة الاعتراض و الخروج على واقع الاشياء بالاسلوب التعبيرية و الرمزية العميقة وهذه تحقق الرسالية الادبية و الاجتماعية . كما انها تتجلى في طلب الخلاص و نشدان واقع افضل ، اضافة الى ان حقيقة صدور النص التعبيري كمآة و

صورة لعمق المؤلف و انفعالاته و عواطفه و آلامه فانه دوما ينطوي على رسالة و خطاب . بمعنى آخر ان الرسالية متأصلة في النص التعبيرية . و النص هنا معبأ بالهم و الحزن و لا يترك أية مناسبة الا و بثّ فيها ما تحمله النفس و تراكم داخلها تجاه واقع محزن بماض تعِب و حاضر مرّ و مستقبل ضبابي . هذه الرسالة تأسر جميع فقرات النص و تتجلى واضحة في قول الشاعر (بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المثِقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك.... يَا صَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...)

النص

)حين استدار النعاة (

هاني النواف

\7\201526

الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطِّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المجهَدِ، بكوابيسِ الرِّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيم.....

كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداءِ،..يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيِّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المهادنِ للصبّارِ،وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ ...

يَصرخُ بي : اغلقْ علينا الباب!...قبلَ أن يَبْتَلَّ الصَّيفُ بأَنْقَاضِ الظّنونِ، وحَرائقِ السَّحابِ... يلوّحُ حَاسِرَ الرَّأسِ، بكلِّ اتجاهات الكبتِ ، وصَوتِ الشَّغفِ المحجوبِ العِتقِ...

فالغرفةُ مازالتْ تلبسُ ثَوبَ الضَّبابِ المنبوذِ، وَرائحةَ أخشابِ الخَوْفِ المتَناثِرِ، تُراوِغُ تَضاريسَ الوُقُوفِ وصَيحاتِ الأنوارِ المراقةِ ، تَجتاحُ عُمْقَ الوجوهِ، بضَوضاءٍ صَافية الخَاطِرِ، كمِلحِ الموجةِ الشهيّةِ، وابتهاجِ الصَّدى المخمورِ في سَقفِ الرّيحِ...

بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المثقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك....

يَاصَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...

والحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشّتاءِ المعتمِ ، وما تَبَقَّى من السّؤالِ الكَليلِ، لابتسامِ الدَّليلِ، حينَ استدارَ النُّعاةُ...

التعبير الرمزي قديم عند الانسان ، و تقوم عليه كثير من انظمة الفكر و التعاملات الحياتية المهمة ، و برز في الأدب بشكله الناضج في نهاية القرن التاسع عشر ، مما يعطي انطباعا بان بوادره اقدم من ذلك . و على كل حال الرمزية في الأدب اتخذت شكلين مهمين الاول هو الرمزية الوصفية باعتماد الرمز الخارجي ، بالتعبير عن شيء بشيء ، لأسباب سياسية و اجتماعية فلم تكن عن فكرة جمالية بالأصل ، الا انها اصبحت فنية و جمالية بالتوظيف فيما بعد ، و الشكل الثاني وهو الأهم و الذي كانت له اسباب فنية و جمالية هو الرمزية التعبيرية ، باعتماد الشعور الداخلي و التصور الداخلي عن الاشياء و خلق الرمزي و صناعته، فلم يكن تعبيرا عن الشيء بالشيء و انما كان تعبيرا عن الاشياء بالصورة التي في الدواخل العميقة و بالرؤى.

قد ذكرت للرمزية كحركة ادبية ملامح نمطية مميزة و اهمها تراسل الحواس و الغموض ، الا ان ذلك لا يبدو الا مجرد مظاهر تعبيرية فلا تكون شرطا و لا نمطا متأصّلا في الرمزية ، انما الحقيقة المميزة للغة الرمزية عن غيرها هو ذلك التعبير المتجاوز للمحاكات و الوصفية ، بالاتجاه نحو التصور العميق و الحس الداخلي و الفهم النقي للأشياء ، و بهذا الوصف فان من الواضح كون الرمزية شكلا من اشكال اللغة التعبيرية حيث انها تشتمل على الاعتراض بالاستعمال اللغوي المغاير للمألوف.

لقد اصبحت الرمزية كما التعبيرية من ملامح الشعر العربي المعاصر ، بحيث لا تجد كتابة حديثة تتجاوز الوصفية و الانطباعية الا و فيها مظاهر بارزة من الرمزية ، متخذة اشكالا متعددة فمنها

التوظيف للرمز و منها الرمزية التعبيرية باعطاء دفقة شعورية داخلية رمزية اضافية للمعاني و المسميات و منها الرمزية التجريدية الى تنفتح الى قراءات متعددة ، و هنا سنشير الى مظاهر مميزة و واضحة من اللغة الرمزية في الشعر التونسي المعاصر.

الرمزية التوظيفية

تعتمد الرمزية التوظيفية على توظيف ما له مرجعية تاريخية في الخارج و ابعاد رمزية و دلالية معهودة ، فتوفر طاقة تعبيرية اختزالية وهذا من الفنية الشعرية العالية.

في لوحة معبرة عن الفقدان و الألم تحضر النخلة في شعر شكري مسعي ببعدها الرمزي يلتف بها الوجع و الحزن ، حيث الحمام قد غادر المكان اذ يقول:

)ماذا أقول لنخلة تبكي و تمعن في السؤال \ و جريدها الموجوع أدماه صهيل الوقت في شفة الظلام \ طار الحمام \ و نأى بعيدا ينشر مزق الهديل(

و يحضر القمر و المطر بابعادهما المعنوية و الشعورية في لغة عفاف السمعلي اذ تقول:

)كلما نطقتك شفتاي \ي عندك شرفةُ القمر \ ومطر ,مطر يعاودني \بغيث القبلات(

و في مقطع بوحي شفيف تحضر عشتار و يوظف اسم لامرتين في مقطع رقيق لعفاف السمعلي تقول فيه:

)لامرتين ارسم عشتارَ بلون التبر \ ما عاد في العمر الكثير لأسكبه وأجرب(.

و من المناسب الاشارة هنا الى المزج الموفق بين الايحاء الرومانسي ، و في لوحة شعرية رائعة تعبيرية بامتياز تقول عفاف السمعلي:

)مد يديك نحطم \صخور الخيبات \ ونرحل لعالم تحكمه العصافير\ انه العالم الذي تحكمه العصافير بما لها من معنى انساني عميق(.

و تحضر مريم و النخلة في لوحة لماجدة الظاهري تقول فيها:

)تُؤَرِّقُني الحِكايَةُ \نَخْلَةً كانَتْ \تُرَبّي سَعْفَها أنْ يَطالَ السَّماء \كانَتْ لِمَرْيَمَ ظِلاًّ ظَليلاً \صارَتْ لي عُذوقُها حُمَّى السَّعير (

و يجعل عماد النفزي في خزائن الوشم ، عنوانا يجعل للوشم رمزية ، فيخاطب ذات الوشم العزيزة عليه ببوح شفيف راجيا عدم رحيلها لأنها خزائن و كنوز و لأنها معان و وجود لا يمكن لغيرها سدّه فيقول:

)حبيبتي يا صاحبة الوشم العتيق \ماحان و الله وقت السَّفر(

و تحضر الشمس و تانيت و عشتار وبابل في لوحة رائعة للعامرية سعدالله تقول فيها:

)يا شمسنا لا تغربي \ وإن غربت فأشرقي \تانيت جاءتْ \ وما قبلت كعشتار قرابين \وما افترشتْ من جرار بابل شوفان (.

و في لغة فنية عالية توظف الاقمار و عصى موسى في لوحة للعامرية سعدالله فتقول:

)يا كل الأقمار \ شقِّي طريقي \ بين اللجج. \كوني عصا موسى\ تفتح آفاقي \ تُنبتني شمسا في غدي \كوني صرحا\كوني سيفا يُعيد المجد(

و في لوحة لفاطمة سعدالله يحضر الربيع و الصيف في جو بهيج اذ تقول:

)سمائي اليوم تعزف سمفونية السكينة ... \ وبسمة الربيع ..\وسنابل الصيف (..

و يحضر ايضا النخيل و الربيع موظفا بطاقات تعبيرية عالية لفاطمة سعدالله تقول فيها:

)وعلى سرير الأماني ... \ وبين الحلم والحلم .. \ أجدني ..أستبشر بالربيع .. \ و أهز جدائل النخيل هازئة بصقيع \تمازجت فيه الفصول والفواصل (...

و يطل علينا في ليل فاطمة سعدالله القمر المتواطئ في لغة رمزية بوحية تقول فيها:

)آهٍ أيها الليل ..لِمَ ابتلعت النجوم ..؟ \ وأنت أيها القمر المتواطىء..أكمل المسير ...\ نحو دورتك المحتومة.. \ازرع الظلام ..ان شئتَ.. \ والتهم الكلام..ان قدرتَ.. \ فأنا..لن أخشى العتمة الجاثية على صدرك \ أنا ..أطرّز النجوم .. \ وأنسج الغيوم .. \ليولد المطر (...

و في قصيدة عنونتها فاطمة سعدالله ب(ترميز) مملؤة بالرموز و التعبيرات و الايحاءات نصها:

....)صمتك..ترميز مقصود...والأمكنة\ . والأزمنة..\ شيفرات مطلسمة..\مليئة برفيف الأرواح.. \والأسرار العُلْوية..\ لِمَ تغرق في الإبحار..؟ \ لِمَ تدعوني إلى فكّ مشابك المتاهات..؟؟ \ أحتاج الى ..إلى ستة أيام من الخليقة ..\ لأقرأ العهود الستة..\ أحتاج ..إلى الأسفار العتيقة.. \ إلى لطف نبوخذ نصّر..\ إلى حكمة دانيال..\ لأفسّر الحلم..\ لأفكّ طلاسم النور ..في عيْنيْك (..

محققة نموذجا فذا للشعر الرمزي التوظيفي . وتحضر في لوحة رمزية عميقة لسنية مدروي بتوظيف للاحصنة و الصحارى و النخيل و المزن اذ تقول:

)وَتَأْتِي القَصِيدَةُ، \رِيحٌ تُجَهِّزُ أَحْصِنَةً للرَّحِيلِ، \ تُدَاعِبُ رَمْلَ الصَّحَارَى، \

وتُحْبِلُ كُلَّ النَّخِيلِ العَقِيمِ،\ بِمُزْنٍ مَطِيرْ(

و في مقطوعة لسليمى سرايري تحضر الصلوات مفقودة صامتة حيث تقول :

)انا من علمتني الفراغات أن أطفو من دهشتي \ في أقاصي الجنون \ لم يعد لي الآن ما يمكن مني \ صمت كصلوات مفقودة ...\ تتكدس فيه كل جهات الأرض(........

الرمزية التعبيرية

اللغة الرمزية التعبيرية تنبع من الداخل برؤية داخلية عميق لاشياء فتطلق المعاني التي نعرفها ملونة بلون الداخل العميق للشاعر ملبسا اياها دلالات و ابعاد غير مالوفة ، فتتشكل في انظمة تركيبية مجازية غير مألوفة و في انظمة معنوية و مفاهيمية جديدة.

في لوحة فذّة يصف لنا شكري مسعي مفاخر حبيبه المفقود بلغة رمزية معبرة اذ يقول:

)مازال عطر كلامك الزهريّ شهدا من زلال \ إنّي أراك تكبر كلّ يوم و توزّع الحنّاء \ من كفّ الجمال (

ان هنا توظيفا فذا للمفردات و معانيها في (عطر الكلام ، الزهري شهدا) انها لوحة رمزية متكاملة و نموذج مدرسي لا ريب انه ناتج من خلفية جمالية للشاعر الناقد شكري مسعي حيث يختلط المعنوي بالمادي و الزمني بالمكاني و البصري بالسمعي ،وهذا هو تراسل الحواس الذي ابدعه الرمزيون.

وحينما يضيع الغروب و يتمزق الحلم على ثغر الاصيل يخق لنا شكري مسعي لوحة رمزية فذة بالتصورات و المشاعر العميقة حيث يقول:

)ضاع الغروب \ و تمزّق الحلم على ثغر الأصيل(

و في لغة عفاف السمعلي يكون للوطن معنى اخر و للحبيب معنى اخر اذ تقول:

)بحثت عن وطن \يجعلني أرتقي لحدود الشمس \ وطن استثنيه عن كلّ الأوطان \ فكنت حبيبي\ الوطن, الرّوح(

و في لوحة عميقة بتصور شعوري للرؤيا و اللغة تقول عفاف السمعلي:

)يلوكني المجازُ فأستديرُ بلغتي \ حيث زوايا المدى أثخنتها الدروبُ \ توسلا (

و في قصيدة محاكاة لشعر للامرتين تعطي للسّان معنى و مفهوما جديدا اذ تقول:

)على ضفاف فلسفتي \ رمقني نهر السان بنظرة غرق(

و من الواضح الشعرية العالية في االبناءات المجازية في هذه العبارة وهي من خصائص الرمزية ايضا كما هو معلوم.

و يكون للامرتين وجود اخر خاص المعنى اذ تقول:

)تنهد لامرتين \ \ وسكب السؤال تلو \ السؤال \\ أين انا منك يا طفلتي؟ \\ أزهر حبه زهر لوز \ فتوردت وجنتاي \\ لي عندك أحلام \\ ودماء تثور(

في هذا المقطع عالي التقنية تمتزج بساطة المشاعر مع عمق المعاني فيتحقق عالم شعري عالي المستوى فعلا . و من اشكال اللغة الرمزية الفريدة هو استعمال المؤلف اسمه ليجعله رمزا و يضفي عليه المعنى الذي يراه تقول عفاف السمعلي:

)حين قررتُ أن أستعيد "عفاف \ نهبتُ ذاكرتي البالية \ وأمطرتها زهر لوز \يستحم بروح امراة اغتالت لغة العجز(.

من الواضح انها حكاية تكون فيها عفاف بما لها من معنى تنتقل بتاريخ نصي من الزمن الماضي الى الحاضر الى التطلع نحو المستقبل ،كتبت بلغة مكثفة وامضة ، تأبى التجنيس تتنقل بحرية بين الشعر و السرد .

و في لوحة عالية المستوى تكشف العامرية سعدالله عن رمزية الضمائر و الحروف اذ تقول:

)وقفتُ موقف الدهشة \ بين الهاء و النون \ برزخٌ أبديٌّ \ فالهاءُ هراءٌ... \ سرابٌ ليستُ أدركه

يسطّر القلمُ \ يكتبُ عهدًا \ مدادهُ البحر \ ...وبين المدّ والجزر \ تسقطُ نقطةَ النونِ \ فترتَدّ قمرا

تدفع ليلي \ ينقضي عهد \ يولد فجرٌ \ النونُ نورٌ كمشكاةٍ بها زيتٌ \ ينير الدرب \يرسمه (

و في لوحة موغلة في التعبير حيث تتميز مواطن الشعور و الاحاسيس تصل حد تعدد الذات فتصير ذاتين عند العامرية سعدالله حيث تقول:

)هل اختزلك يا زمن \ أم اختزل نفسي فيك ؟؟ \ حتى أنشطر ذاتين ،\ ذات تسرقني منك \تنثرني على عتبات الأروقة \ تذريني \ تصلبني جرسا\ يُدَّقُ على كنائس الجسد \وذات تسبح غيمة \ تعزف سنفونية الخلق ..\ أصغي إلى ذاتي التائهة\ فاسمع لحني يملأ الشمس \يفتحني صحفا .\ يعزفني لحنا\ ينثرني وردا \ في حدائق الوجد (

و في مقطوعة رائعة مفعمة بالبوح العميق تنقلنا فاطمة سعدالله الى عالمها الفرح فتقول:

)هذا الصباح ...ترصعت السماء بالطيور ... \ انفلتت من شبكة الهجرة ...\ وعادت تترشّفُ رحيق الأرض و عطر الحضور ...\تنقر حبات النغم\ .. تستحم بنور تلك النجمات المتغانجة وتنعم بالعودة ..الى دفئك أيها الحضن (.. ..

اننا نشعر و نحس انها روح محتفلة في فضاءات السرور ، من ثم تصرح الشاعرة (هذا الصباح ..تنتظم الاحتفالية ..) هذا الصباح بتاريخه النصي سيكون رمزا للانتصار على العدم اذ تقول فاطمة سعدالله:

)هذا الصباح يولدُ من جديد ..\ ما أجمل هزيمة العدم(..

و في لوحة فنية تعبيرية فذة بتراكيب مجازية عالية و طاقات تعبيرية كبيرة تقول فاطمة سعدالله (تتأرجح مناديل الأيام ..مبلّلة بالشوق .. \ معطرة بالتوق ..\ لتضخّ على حوافّ نافذتي ..نبضات الضياع..\ وترقص شراشيف الوداع ..\ على مذبح ..يحترق في مجامره الأمل ..)

و في اطلالة تعبيرية اخرى عميقة تقول فاطمة سعد الله:

)بلا جسد .. \ يقف الترقب على جسر التمني ..\ بلا قدميْن .. \ تقف الحكايا مكبلة ..\ بجليد قطبي \ . \بلا توقّف ..\ يمتدّ المدى كأفعوان مرقّط.. \على يمين الجسر تبتسم هوّة المعجزات.. \ويرتطم السراب ..شمالا.. \على صخور النسيان..\ على حافة الجسر الشارد..تتكدّس المداءات. وتغرق الآهات(...

انه جسر التمني ، حيث الحكايات مكبلة بجليد قطبي ، حيث افعوان مرقط و سراب و صخور نسيان . و في حواريّة عميقة ببوح تعبيري تقول جميلة عطوي:

)أوجاعك جمة أيها الطين ..\ وأنت أيتها الروح الشفافة\نورك باهر ..عبير من نقاء ..\ يا غدي المأمول ..يا أرجوحة السحر \ عانق الشرفات..\ افتح نوافذ الفجر ..\ املأ الكون بهاء(.

و في قصيدتها (و تأتي القصيدة) تبوح سنية مدروري بلوحة تعبيرية عالية التقنية تقول فيها:

)وتَأْتِي القَصِيدَةُ، \ أُمٌّ تعِدُّ حَقَائِبَ زَوْجٍ مُسَافِرْ، \ وتُقنِعُ بُلبُلَ رَغْبَتِهَا بِلِقَاءٍ حَمِيمِ

عَلَى رِيشِ طَائِرْ \ وتَعْرِفُ، في عُمْقِ \أَحْشَائِهَا، كَمْ تُقَامِرْ\ تُصَدِّقُ قَلْبًا كَسِيرْ \و في لوحة تعبيرية عميقة يقول شكري سمعي (صهيل البحر أرّقني .. و لم يدر\ بأنّ الحزن يملأني\ و حين أمدّ أشرعتي\ تردّ الرّيح أغنيتي)

و في بوح تعبيري عميق تتلون لوحة لسليمى سرايري اذ تقول:

)كأني البلاد تمتحن شوارعها بعد موت العابرين \ و أطفال يعودون من خصر يتناوب عليه الغزاة \ الآن أفتح الساحات الخالية \ و أروقة الخيول المنبهرة بالفراغ\ أفصح عن موتي بمعنى لا يفهمه الماكثون في الضوء(

الرمزية التجريدية

لاجل عدم امكانية بلوغ الكتابة العناصر الاساسية كما هو الحال في الفن التشكيلي اذ يسهل استعمل العناصر الاساسية من الالوان و الاشكال الاساسية ، فان اللغة لا يمكن الوصول بها

الى هذا الحد من التجريد لذلك فان الشكل الممكن للتجريدية هو المجازات العالية جد ، النص المفتوح بلغة تثير قراءات متعددة لدى المتلقي ، كشكل من التعبير انقى و اعمق . في لوحة تجريدية فذة متعددة المعاني تقول عفاف السمعلي:

)أدوارٌ يشد لجامَ الغضب ؟ \ \لتسقط زغاريدي في فوهة الهشيم \\ أفتح وترَ مدينتي الظمأى لحقول القمح \ \ لنهود أقلام شيبَها الرحيل \ ما أصعب السديمَ حين يعصف في الروح \\ أخبريني يا قسماتِ وجهي \\كيف أجعل الذاكرةَ تمجّ طلاء ملحها \ \ فوق الشفاه..؟ \\ سنونوة \ \ ويسرقني ازدحامي... \ \\ لأغرق في خاصرة الوجع ... \ \ سنونوةً أهرقها بكر الفجائع... \ \\ أتوسلُ صلابتي الموشومةَ بالذكرى \ \\ لتنثالَ نتوءاتُ الهزائم على المنحدر(

هذا النص عنونته عفاف السمعلي بعنوان (ذاكرة) ، و النفس القصصي واضح للشاعرة الروائية ، و معطيات البوح كثيرة ، الا ان اللاألفة عالية بين المفردات و التراكيب ، و الايحاءات كثيرة ، فيتحقق لدينا لغة رمزية تعبيرية ، لغة عالية المجاز و الانزياح بنفس بوحي و تعبيري ، محققة لغة رمزية تجريدية بامتياز .تعطي لكل مفردة و لكل تركيب رمزية و طاقة تعبيرية عالية في تعدد للدلالات رفيع.

مظاهر التوظيفات التعبيرية في (نوافل السبي في قصور الحضارة) لبارقة أبو الشون

التوظيف التعبيري من التقنيات الفذّة في الشعر ، و رغم انّ له صوره في فترات زمنية طويلة من تأريخ الشعر ، الا آنّه اصبح يأخذ مساحة واسعة في الشعر المعاصر ، و هو من ملامح التطوّر في الشعر ، كما انّه من عناصر الفنية و الجمالية ، بل و الرسالية ايضا ، و من النادر انّ نجد عنصرا اسلوبيا يحقق اركان الابداع الثلاثة دفعة واحدة ، اقصد الفنية و الجمالية و الرسالية.

التوظيفات المتحققة في الكتابات الشعرية كثيرة ، الا انّ اهمها التوظيفات التعبيرية ، لأجل اعطاء اللغة طاقة تعبيرية اكبر ، و بالقدر الذي يحصل فيه اضافة بالتوظيف للنص فانّه ايضا يحصل اضافة للمعنى الموظف بالنظام التركيبي الجديد . , قصيدة (نوافل السبي في قصور الحضارة \ جبل سنجار) للشاعرة العراقية بارقة أبو الشون ، تشتمل على توظيفات توسّع طاقات اللغة بشكل ظاهر.

العنوان مليء بالتوظيفات بحيث انّ كل مفردة فيه تلقي بظلالها الرمزية على المعنى ، (نوافل \ سبي \ قصور \ الحضارة \ جبل سنجار) كلّ من هذه المفردات لها بعد اجتماعي و انساني يوسّع التعبير في العنوان ، و لربّما يمكن القول اضافة الى كاشفية العنوان عن مضامين النص و مقاصده ، وهو من نوع الوفاء العنواني ، فانه ايضا يحقق نصا قصيرا و قصيدة قصيرة.

تقول الشاعرة في مطلع القصيدة:

)في محفل الشمس \ تنزل صاعدة الأرواح(

الترميز ظاهر في محفل الشمس ، بان ما يحصل هو في مرأى من عيون الناظرين ، و في (تنزل صاعدة) توظيف للتناغم التضادي المجازي سلس لا يعاني من الاقحام ، ثم تأتي كلمة (الأرواح) وهو جوهر و حقيقة الوجود ، وهنا تعبير عن عمق الألم و المأساة ، و باضافة الصعود نعلم انّ الشاعرة ترسم عالما متعاليا لمن وقع عليه ظلم الزمن ، وهذا من التعبيرية الداخلية البحتة.

)تئن السبايا ... \يترمل الجبل تسقط حضارتكم(...

هنا توظيف للرمز الخارجي(السبايا و الحضارة) بلغة مكثفة ، و تقابل بين ألم الضحية و خسارة الجاني في (تئن و تترمل) الضحية و بين (يسقط) وجود الجاني)، و هذه صورة عالية و هي من اشكال الانتصار ،و هذه سنة المظلوم و الظالم التاريخية ، يذكرنا بشهادة المظلومين ، حيث يكون الموت و الشهادة طريق خلود الشهيد المظلوم و رمزيته ، و طريق الذم التاريخي للظالم و ذهابه الى مزبلة التاريخ ، و الخطاب للمجموع اي العالم ينبئ عن فكرة تعبيرية بتحميل العالم الأعمى المسؤولية في هذه المأساة و الظلم ، و هو من مظاهر التعبيرية البحتة ايضا .

ويأتي بيان تفصيلي تعبيري تصويري يشتمل على ابداعات فنية في فصل طويل:

)المدن اللقيطة مهجورة ....\ الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام \ حرائق تُطلِّقَ الفاجعة \في أحضان الموت.. \تبتهل الملوك \يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..\ باطلة أوراق البنادق..\ السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ(...

انّ هذه اللغة التي تنطلق الصور فيها من قصد و بؤرة تعبيرية واحدة يمكن ان نسميها (لغة المرايا) ، حيث يتم عرض الفكرة في أكثر من صورة لأجل تأكيد الحالة التعبيرية و الشعورية ، كما انه من الميل نحو التجريد برؤية العنصر العميق للاشياء و المعارف ، و محاكاته بصور تعبيرية متعددة ، فتتحقق الوحدة في التعدد ، وهو من التناغم الداخلي التضادي المميز لقصيدة النثر .

بعدها تقول الشاعرة:

)باطلة \ الدروب \ أسئلة الجنود ...\ غائمة ترتل صلاة الحفاة(...

هنا توظيف لمفهوم ديني وهو البطلان ، وبخلاف الاستعمالات الشاعرية لتائهة او ضائعة ونحوهما في هكذا تركيب ، فان الشاعرة اختارت هذه المفردة لصلتها بالتبريرات الكاذبة للمأساة بأسم الدين ، و كذا مفردة (صلاة) ، و سط جو من دروب الحرب و تساؤلاتها الكبيرة . محدثة صدمة تعبيرية واضحة

بعد عرض الاعتراض الشعرية و الواقع المأساوي المرفوض تشرع الشاعرة بعرض فكرة الخلاص ، و تقدم الشهادة كطريق اول للخلاص في هذا الواقع الخطير الذي يمسّ وجود الانسان و حياته القريبة حيث تقول:

)الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ ....\ اخلع \ قلبك انه الوادي المقدس \في كربلاء..\ كل الطرقات الى العراق تسبى(...

و تستحتضر الشاعرة هنا السبي الكربلائي للأسرة النبوية المقدسة ، و تقرّر عميقا ان هذا التأريخ قد اجتاح وجود العراق منذ ذلك الحين ، و هنا نجاح للشاعرة في خلق الجو المقدّس العام للنص وسط جو المأساة ، و الحميمية وسط الجفاء ، بسلاسة و دون قفز، وهذه المقابلة بقدر ما تعكس مظلومة و براءة المسبيّ الحاضر كما الماضي ، فانّها ايضا تعكس وحشية و همجية من قام بالسبي الحاضر كما الماضي ، كما انها تعطي قدسية للشهادة الحاضرة كما في الشهادة الكربلائية ، و انك لتجد نجاحا للشاعر في اختراق حاجز الزمن ، و عوالم الدلالة بتراكيبها المتميزة.

و تنهي الشاعرة قصيدتها في توسعة عالم المأساة بتوسعة معاني المظلومين في مفهوم النساء بخلق تاريخ نصي لها ، و مفهوم الظلم ليشمل القهر و المشانق ، ثم تورد في الخاتمة تساؤلات عميقة عن تبريرات الحروب و الظلم الذي اتشح به وجه هذا الوطن ، و تلمح بايحاءات خفية الى اسباب تلك المآسي و الحروب و انها عملية بيع و شراء على حساب الدماء و الاعراض:

)النساء وجه الحضارة \ و قداس العويل..\ مازال عندهم قلق المخاض \مازالت \جباه المشانقِ تحصد الرؤوس بكفوفهم ... \ آما آن للحضارة ان تستفيق ...\ من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟(

ان استعمال مفردة الحضارة و بما لها من بعد اشراقي و ازدهاري في فكر الانسانية ، استعمالها في وضع انحطاطي وهو الغفلة و النوم ، و مطالبتها بالافاقة تحدث صدمة فكرية ،و تضادا تناغماي ، وهو من التقنيات الفنية للشعر النثري.

النص

نوافل السبي في قصور الحضارة

جبل سنجار

بارقة أبو الشون

في محفل الشمس

تنزل صاعدة الأرواح..

تئن السبايا...

يترمل الجبل تسقط حضارتكم...

المدن اللقيطة مهجورة....

الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام

حرائق تُطلِّقَ الفاجعة

في أحضان الموت ..

تبتهل الملوك

يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..

باطلة أوراق البنادق..

السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ...

سيدتي

عباءة الحزن

والدفاتر لازالت تخبيء السبي...

باطلة

الدروب

أسئلة الجنود...

غائمة ترتل صلاة الحفاة...

الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ....

اخلع

قلبك انه الوادي المقدس

في كربلاء..

كل الطرقات الى العراق تسبى...

النساء وجه الحضارة

و قداس العويل..

مازال عندهم قلق المخاض

مازالت

جباه المشانقِ تحصد الرؤوس بكفوفهم...

آما آن للحضارة ان تستفيق...

من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟

آذار 3\2015 بارقة ابو الشون

)بينما راح الغروب \يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء (

رشا السيد احمد

التوظيف اللفظي و المعنوي مهارة عالية تعطي للصورة الفنية ابعادا جديدة ، بل يمكن القول ان التوظيف الفني في اللغة يحقّق البعد الثالث للصورة الفنية ، فيمتدّ بروحها و شكلها الى عوالم اخرى تبحر فيها النفس ويضاء فيها الفكر و يتّسع معها الفهم.

التوظيف الفني سواء اللفظي او المعنوي ليس جديدا بل هو قديم قدم الشعر و اللغة الفنية ، و يمكن عدّ ما موجود الآن امتداد طبيعي للبلاغة العربية و علمي البديع و البيان ، الا انّ للتوظيف الفني في لغة الشعر الحديث مظاهر فذّة و متقدّمة ، يكون من المهم متابعتها و رصدها و تبييّن ملامحهما الظاهرة . و انّ الثراء الطبيعي و الانساني و الفكري للأدب السوري المعاصر يقدّم لنا نموذجا رائعا في التوظيف الفني مع تنوع منقطع النظير يعكس ذلك الثراء المعهود . وهنا في هذه المقال سنعمد الى مظاهر التوظيف الفني في الشعر السوري المعاصر في نماذج ظاهرة و جليّة تتجلى فيها التوظيفات الفنية التي تهب الصور بعدا ثالثا و تنقل الفهم و التصور الى عوالم من المعنى و فضاءات رحبة من الدلالة و البوح .

اولا : توظيف صوت الطبيعة

صوت الطبيعة و اشياؤها العذبة و الجلية تحضر بقوة في الشعر السوري الملون بالوانها الزاهية يقول محمد الدمشقي:

)رماد آهاتنا \ ذكريات الريح \ نغمات الأرق \ ليتنا كنا .. غبارا \ يحمل البشرى إلى زهرة \ يرددنا الندى \ يبعثرنا الضياء\ يشربنا السحاب \نسمة نسمة \ ليتنا ما اشترينا بالعبير دخاناً\ و بصفاء لهفتنا ضباب لقاء(

ليس غريبا ان يكون كل سطر من كلمتين او ثلاث ، احدها مفردة من مفردات الطبيعة ، و ليس غريبا ان تكون لها معان غير معانيها ، و ليس غريبا ان تكون هذه اللوحة الرقيقة تأوّه و حسرة على فقدان روعة الحياة و حلول الدخان و الضباب.

و في لوحة فنية فذة و مجازات عالية ببوح رقيق تقول رشا السيد احمد:

)على صدر البحر \ المزحوم ببوح أمواجه \ هذب الليل بتأمله الكون \ نبضي المتسارع \ بأجنحة الحلم \ خلف ريش الفضاء البعيد(

فنجد هنا التوظيف الانسيابي اللطيف لمفردات الطبيعة ، تتجلى بدفق و بوح شفيف ، المحلق في فضاءات و عوالم من المعاني لما تحمله تلك المفردات من دلالات و وقع و تأريخ في نفس الانسان ، انّ هذا الارتباط العميق بين النفس و العوالم الشاسعة لأشياء الطبيعة و دلالاتها الرحبة و المطلقة يحقّق و كما نرى دلالات اكثر قوة و اكثر توصيلا من باقي التوظيفات المتعلقة بالمدنية و ما لها من انقباض و تكتل . يمكننا الان و بسهولة تبيّن سرّ الميل الى توظيف مفردات الطبيعة في الشعر السوري ، وذلك لأنّه و ببساطة يحاكي الروح المطلقة و الرحبة و الرقيقة و التي لا يمكن ان توفرها مفردات المدنية و معانيها الضيقة و المغلقة . و يتجلى هذا البعد بل يتجسد بشكل صريح في مقطوعة بوح و محاكاة رفيعة لرشا السيد احمد حينما تقول:

)قطفت من حدائق الأصيل ألف أغنية \ لكِ وما أغناك أيتها الروح عن البحث \ ترسمين لي \في الأفق فراشة مرصعة \ بالرؤى الفريدة \تناوش أغنية الكون بهدبها(

انّ هذه المقطوعة الجميلة بتكثيفها العالي و بوحها الشفيف تختصر كثيرا من المعاني و الملامح و المظاهر الفنية للغة و صاحبتها و روحها الكونية الرقيقة.

و صوت الطبيعة يحضر ايضا في توظيف عال للبوح بالالم و الحزن ففي لوحة رائعة لرشا السيد احمد تقول فيها مخاطبة دمشق:

)كيف تترك حمائمك أعشاشها \ مذعورة من فتك شواهين \ استساغت كأس \ الدم نبيذا تعتق به صباحات الغدر ؟!\ لا فرق دمك دمي . \ دم الياسمين(

ان المفردات المستقاة من الطبيعة و مما هو متأصل في الشام من ياسيمن و حمائم ، ادّت هنا وظيفتها العالية التعبيرية في توصيل عال المستوى و فذ.

و في توظيفات توصيلية بوحية لاشياء الطبيعة و مفرداتها تقول فيروز مخول:

)عيونك \ تمزق قميص الليل لترسم \ خارطتي الى بلاد الندى \ابتسامتك\

ترش عبقا \على خد البنفسج(

اضافة الى المجازات العالية فانّ المفردات هنا ادّت وظيفتها العالية . و في لوحة فذة يقول ماهر قطريب:

)هو والشام توءمان \هكذا أخبر العصافير يوماً \ وذات ألمٍ أخبرني\ الشام تشبه نبضه

(تصارع الأورام (\ وعيون الغرباء\ .. وغداً ستنهض كزهرةٍ \وسينهض كبرعمٍ \ بربيع قادم .. أراده لها \ وأرادته له \ هكذا أخبرني \وأخبر الطير والسحاب(..

من الواضح القدرة التعبيرية للالفاظ المستقاة من الطبيعة الموظفة هنا ، و بشكل احترافي عال ادت وظيفتها بجدارة.

و في لوحة تعبيرية بتوظيف عال لاشياء الطبيعة يقول احمد امين زمام

)فجر هجره عطر البنفسح \ دامية أمطار السماء \ لا صهيل... \لا وقع حوافر...\ هي طعنة..

هي غصة (..

ثانيا : توظيف صوت الطفولة

في توظيف لاشياء الطفولة و البراءة تحضر الطائرة الورقية عند محمد الدمشقي اذ يقول:

)لمَ نلتقي ؟ \ و هل تحرق الشمس ظلي \ لو ناجيتك نبضا \ و القيد يرسمني \ طائرة ورق

خيطها سراب \يمسك بي ضياع \يشدني نحو التراب(

انّ تكامل الصورة في هذا المقطع البوح ما كان يبلغ تلك الدرجة من العمق و البوح لولا التوظيف العالي للطائرة الورقية ودلالتها الواسعة و ما رافقها من شرح بخيط السراب و الضياع.

و في لوحة تعبيرية بوحية توظّف لفظة الطفولة تقول رشا السيد احمد:

)بعد تراتيل غياب \ أشتاقت طفلة اللؤلؤ \أن تشرب صوت الشروق الأول(

من الواضح الحجم الدلالي الذي حققت لفظة طفلة اللؤلؤ و الذي يحمل دلالاته الخاصة المختصرة لمساحة واسعة من التعبير . و في توظيف فذ لمفردات الطفولة بلغة تعبيرية بالغة تقول رشا السيد احمد:

)دون أن أرغب بعودة \ منذ تاهت تلك الطفلة حباً \ في غابات اللون القاتل بسحر \

وعدت إلى قطتي الصغيرة \ التي انتظرتني فوق السطور \ لتدفىء أحلامها في صدري \

وحدها الضفائر الذهبية لتلك الطفلة \كانت ترمي بسمة \للحلم وتنهيدة قاتلة في الوتين \ بينما راح الغروب \يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء(

من البين الطاقات الدلالية لتلك المفردات التي ادت وظيفتها في هذا النص بقدرة كبيرة.

ثالثا : توظيف صوت العاطفة

ليس خفيا الرقة العالية التي يتميز بها الادب الشامي بلد الياسمين ، و التي تعكس جمال طبيعة و رقة تلك الاجواء ، و لذلك نجد الادب السوري يتربع قمة الادب الرقيق و العاطفة السيّالة الواسعة التي تتسع الكون في لوحة وجدانية عذبة يقول محمد الدمشقي:

)أين يكتبنا اللقاء ؟\ نظراتك المكان \و قلبي صفحة محترقة(

و في مقطع اخر يلهج بالامل و التطلع للحياة الاجمل تحضر التعابير العاطفية في لوحة بوح راقية يقول فيها محمد الدمشقي:

)لو كمَّموا فمَ النَّشيدْ \ سيفرِضُ صوتُ العاشقين كلمتَهُ .. \ سيستعيدُ صداه \و يضخُّ في عروقِ الموتِ لحنَ حياة(

لا ريب ان التوظيف العالي لمفردات عاطفية كالنشيد و العاشقين ادت دورها بشكل تام في تحقيق مظهر عميق و متوهج للصورة كرمز للرغبة بالحياة و الانتصار على الموت .

و في لوحة تغني بالمدينة الحبيبة مع نداء رفيع تقول رشا السيد احمد في دمشق:

)نور في عينيها للعلا يندهني \كلما لاحت لي بيدها \نبتت لي ألف يد بحبها تلوح \و ألف فرح \من عينيها ينبثق غمائم حب تظللني(

نلاحظ كيف وظّفت كلمة الحب لتؤدي دورها التعبيري الكامل المختصر لكثير من الشروحات ، و اختصرت مديات واسعة من المعاني و الدلالات .و في لوحة تعبيرية توظف فيها مفردات العاطفة و العشق بشكل عال تقول رشا السيد احمد:

)دمشق \ نيران عشق زهت بأماني عاشقيها مع كل \رقصة صباح ومع كل سمر(

نلاحظ كيف قد ادت تلك الكلمات وظيفتها بكفاءة عالية و توصيلية فذة ، مختصرة مساحة تعبيرية واسعة باحجام دلالية كبيرة.

رابعا : توظيف الصوت الديني

للمناجاة و التعلق بالمعاني العالية انعكاسة رفيعة في الادب السوري فنجد المفردات السماوية و العالية تتجسد في اشعار السوريين فبتعابير دينية و سماوية تتجلى لوحة بوح عالية و صادحة لرشا السيد احمد تقول فيها:

)الله يا دمشق \ صاغتك يد الإله في العلا آية \فكيف حدث أنك في سدرة المنتهى ما بقيت

سيدة البنفسج والمرايا الخضر ؟(

ان فن التوظيف من الفنون الباذخة ، و التي تحقق تكثيفا رشيقا للغة ، و تختصر تراكيب تعبيرية ذات دلالات واسعة ، فيتحقق ربح تعبيري هو احد غايات الكلام ، حيث ان الاختزال و العبارات الجزلة كانت و ما زلات غاية تخاطبية انسانية رفيعة . و في لوحة مفعمة بالمفردات الدينية و الصوفية ترسم رسا السيد احمد عالما رفيعا اذ تقول:

)أنا بكَ فراديسً حالمة \ وقناديل سماويةً تزهو عاشقة \ يغيبُ ضياؤها حين يرهِقُها الغِياب\ أنا بِكَ كلُّ تسابيحِ الزَّنابق \كلُّ استغفاراتِ الصَّباح \كلُّ تهجُّدٍ للشَّوقِ المعتقِ في راحتيكَ(

كان جميلا جدا هذا التوظيف لتلك المصطلحات و مفردات الشعائر الدينية و لقد ادّت وظيفتها الفنية ببراعة فائقة.

و في توظيف نادر لمفردات الطقوس تقول فيروز مخول:

)تعال نقتسم \ سحابات الاشتياق \ نحتل سماء الوله \نمارس طقوس العناق \ نشعل مبخرة القبل(

خامسا : توظيف صوت الفكر

العمق الفكري بما له من مساحة معنوية ، يجعل لتوظفيه و الاشارة الى مناطقه المعنوية سحرا دلاليا و جمالية متفردة ، حيث انه بتلك التوظيفات يحقق سرع كلامية كبيرة لا تقل عن المجازات العالية ، مع الحفاظ على التوصيلية . في لوحة تعكس عمق الفكر و سعة البحث و السؤال تقول رشا السيد احمد:

)هاودينِي \ مرة لنعبر خلف الحجب معاً \ هاودينِي مرة \لنكون نشوة الكون في المرايا معاً

وأجعلينِي \أطوق الكون ذات يوم لوحة سُكنى(

انه نفوذ الى عمق الحقيقة المتجاوز للحجب و المتسع للكون ، انه طلب اللانهاية المنبثق من فكر عميق و فلسفة بيّنة . و في لوحة اخرى اكثر اتساعا و عمقا تقول رشا السيد احمد:

)ايتها الروح العميقة الحلم \ عودي هنا من أطراف الأبدية .. حلمك وراء الوجود ...\ لاتحاولي رتق شيء ستتسع المنافي أكثر وأكثر(..

ان كل كلمة في هذا المقطع قد جيء بها في مكانها ، و قد وظّفت بالشكل الذي لا يمكن لغيرها ان تؤدي ما ادّته ، و من الجليّ كيف ان هذه المفردات العميقة و الفلسفية قد وظّفت لتؤدي دلالاتها الفنية ، فكان صورة بابعاد متعددة تتجاوز الزمان و المكان.

و في لغة كونية عميقة تقول رشا السيد أحمد:

)لا عجب أن تكون أنت الطوفان الأول \ وأكون أنا الجودي \فكلينا شعلة الكون(

انه الاتجاه الفائق السرعة نحو العمق الكوني نحو الحقيقة ، بعيدا عن كل مالا يمت للحقيقة بصلة نحو النور ، انها روح لا ترضى الا بالعوالي و الاعماق.

الابحاث الابداعية في رواية (حنين)

للاديبة التونسية عفاف السمعلي

تمهيد

اولا : الشاعرة الروائية

كلنا صار يعلم ان الرواية , وهي الفن الجميل الانيق فعلا , ازاح الشعر عن الصدارة كديوان للعرب ، طبعا مع احتفاظ الشعر بسحره السرمدي و فوقيته الخالدة . و كلنا يعلم ان الكاتب حينما يعمد للكتابة فانه يريد ان يقول شيئا ، و السؤال ما الفرق بين الشعر و السرد من هذه الجهة ؟ اي من جهة ان الكتابة وسيلة لقول شيء ، ربما يكون الجواب الواضح ان في الشعر يذوب الكاتب في الكتابة لتسلط الكتابة الشعرية على زمن الكاتبة ، اما في السرد فان الكتابة تذوب في الكاتب لتسلطه على زمنها . بمعنى اخر ان ما يحصل في الشعر هو توظيف الكتابة للكاتب ، بينما ما يحصل في السرد هو توظيف الكاتب للكتابة .لذلك لا يكون من السهل على من يكتب شعرا ان يكتب سردا ، لان الفرق بينهما ليس فقط من حيث الفنية و انما من حيث الوجود و عملية التكون .لذلك يمكن القول ان الشعر اقرب الى الرسم منه الى السرد ، و ان السرد اقرب الى الدراما منه الى الشعر .

اول ما يواجهنا من امور ادهاشية في رواية (حنين) هو ان الراوية (مؤنث راو حسب قاموس المعاني 2014) هي شاعرة ، اذن لا بد ان نتبين معنى ذلك .و لقد عمدنا الى لفظ الراوية لانها تدل على القيام بالفعل و الانتاج و هذا ما نحتاج الاشارة اليها هنا في بحث فعل الكتابة و الرواية ، اما لفظة الروائية فتدل على الملكة و الاختصاص . ان الفرق الذي اشرنا اليه بين الشعر و السرد من حيث عملية الانجاز و التكوين و الذي يجعل الاعمال الفنية الانسانية في مجالين ، مجال ما يتسلط على الزمن و المؤلف اثناء عملية الانتاج كالشعر و الرسم و مجال ما يتسلط عليه الزمن و المؤلف كالسرد و الدراما ، هذا الفرق يولد منظومة من الفوارق التاليفية و التناولية فضلا عن الفوارق التلقياتية ، يجعل من تحقيق انجاز ابداعي روائي متميز مع ابداع شعري متميز تجلي شخصية كاتبة و تجربة كتابية استثنائية ، و لقد اشار الاستاذ علاء الاديب الى هذا الامر اجمالا في دراسته للرواية (علاء الاديب 2014)

ثانيا : العقد التخاطبي و عملية القراءة

من الواضح ان بين المتكلم و المتلقي ، و بين المؤلف و القارئ عقدا تخطابيا ، يعتبر فيه شروط لا يصح لاي من الطرفين الخروج عليها الا بتواضع نوعي ، وهذا كله يرجع لحقيقة التخاطبية في هكذا امور . و في الحقيقة لا بد لنا ان نشكر النقد الادبي على انجازه الكبير في انه حرر المؤلف من صرامة متطلبات مباشرية التوصيل و اعطاة حرية مقبولة في اختيار وسائلة التعبيرية و شكلها المناسب اعترافا منه بفوقية عملية الابداع ، و طالب المتلقي بالارتقاء الى مستوى النص ، و هذا تطور كبير في التخطابية البشرية ، و تغير دستوري في العقد التخاطبي ، ثم جاء النقد بانجاز اخر كبير جدا حيث انه ابرز اهمية عملية التلقي في تكامل العمل الفني ، و في الحقيقة كلنا يعرف ان هذا ليس مجرد ادعاء ، فيمكن للمتتبع ان يتلمس اثر القراءة في اشد النصوص ظهورا و اوضحها دلالة ، من هنا يمكن القول ان للقراءة تبئيرا ايضا ، و ان فضاءات المعاني و الدلالة و المعارف و الجماليات كلها تتاثر بزاوية الرؤية و طريقة و منهج القراءة و ربما اوضح دليل على ذلك اختلاف القراءات باختلاف المعارف الثقافية عند المتلقين .

ما يهمنا في الموضوع ان فضاء الابداع قد اتسع و صارت هناك حرية اكبر في عملية التخاطب ، من حيث التوصيل و الفهم .و ما يهمنا ايضا كقراء اننا لم نعد مطالبين بالبحث الحثيث عن مراد الكاتب و مقصوداته ، بل ان القراءة عملية فكرية انجازية امتاعية ، غايتها التعامل مع النص او العمل الفني كظاهرة على القارئ ان يتعامل معها بما لديه من قدرات و كمناسبة لتطوير ذات القارئ و توسيع رؤاه و فهمه للحياة ، ان هكذا فهم يرفع عن القارئ مطالبته بالفهم وادراك مراد الكاتب و ما اراد ايصاله على الواقع ، فتجلت ظاهرة تعدد القراءات من القارئ الواحد ، طبعا هذا يجري وفق السلوك النوعي و الاقناع ، و ليس مجرد اسقاطات فردية و تخيلات ، لان هذه الامور تؤدي الى الوهم المعرفي و الذوقي ، بمعنى ان التبيئر القراءاتي لا يتخلى و لا يتعارض مع حقيقة ان القراءة عمل نوعي بمعايير نوعية ، و مهما كانت القراءة و رؤية القراءة فردية فان لا يجوز ان تكون مجرد تخيلات و ادعاءات ، بل لا بد من عملية علمية عقلائية تخضع لمعايير نوعية تواضعية لاجل تحصيل الاطمئنان بان ما استفيد من معارف فكرية و جمالية لها وجودها الواقعي .

ثالثا : الابداع الروائي

بينما يكون البوح في الشعر وليد اللغة الطاغية المتمردة و الصورة الحاضرة ، فان البوح في السرد يكون وليد اللغة الطيعة و الصورة المصوغة ، بمعنى تميز السرد بعملية توظيف و صياغة للغة ، وهذه العملية يقابلها في الشعر عالم التصوير العالي كما هو معلوم ، لذلك عادة ما ينسب الوعي البشري الشعر الى عالم فوقي مغاير للروح البشرية ، و اما من حيث التناول فان الابداعية السردية تختلف في جوانب عدة عما عمليه في الشعر . وربما يكون من غير المنطقي ادعاء وجود عمل روائي لا يحتوي الا على السردية الموضوعية ، و لا يلتزم الا بالنثر السردي ، ان هكذا كلام لا واقع له ، فنجد ان مواطن للسرد الذاتي ، و النثر الشعري ، و الشعرية النثرية ، بل و تضمين الرواية شعرا صريحا كلها امور واضحة في الاعمال الروائية ، طبعا وجود هذه الاشكال يحقق تموجا كتابيا لذلك لا بد للكاتب ان يكون على قدرة عالية في ان يجعل لتجاور هذه

الاشكال في الزمان و المكان انسيابية اقناعية ، و هذا ما سنبحثه في التفصيل في مبحثي الاتقان و الجمالية السردية ، لان رواية حنين مفعمة بالنثر الشعري و تتضمن سردا ذاتيا و شعرا صريحا .

في خضم ازمة المصطلح النقدي و الرؤية ، يكون من المهم في النقد ان يكون الحديث عن الموجود في العمل الفني و ليس عن شيء متخيل ، و يكون الامر اروع لو كنت مطمئنا ان الذي تراه هو الحقيقة التي يراها او سيراها غيرك ، و ليس من وسيلة متاحة لبلوغ هكذا غاية الا بالنقد الاستقرائي ، و حسب فهمنا الاستقرائي لعملية الابداع و عناصره و تناسبه مع مقدار ما يحققه العمل في جهات الفنية و الجمالية و الرسالية ، فان قراءتنا لروية (حنين) و فهمنا لعناصر الابداع المتجلي سيكون في هذه الجهات الثلاث الثابتة ، حسب متطلبات و عناصر الفنية السردية و الجمالية السردية و الرسالية في هذا العمل .

الجزء الاول : الابحاث الفنية.

الجزء الثانية : الابحاث الجمالية.

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية.

الجزء الاول : الابحاث الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الشروط الفنية و الاتقان في نظام اصالة العمل ، او الى الابتكار و الاقناع في نظام التجديد.

العنصر الاول : الشروط الروائية

الرواية بحسب تعريفها الشائع ،(ويكيبيديا 2014) اضافة الى بداهة اعتبار السرد و التشخيص ، و الحجم ، يشترط فيها تنوع الاحداث و تسلسلها و الوصف و الحوار و الصراع . اذن لدينا ستة شروط تبحث في رواية حنين ، طبعا بحث الشرط ليس فقط في توفره و انما في تكامله .، حيث ان تكامله يعني تكامل الفنية ، و ادراك عميق بالانجاز و مجال العمل ، و ان تكامل عوامل الفنية لدى المؤلف هو المنطلق الحقيقي نحو الابتكار و الشخصية الكتابية المتفردة.

1. السرد

قصد الحكاية في رواية حنين ظاهر ، و هو الجو العام لها و ينحو الى سردية موضوعية كما في فصل طيف الياسمين (وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .شموعا من الأمل تتهاوى نظراتها المفعمة حنانا على روح كل طفل في فصلها. يا الله ما أجمل الورود ،حين يتسابق التلاميذ وينثرونها على مكتبك.) و في الرواية سرد ذاتي كما في التمهيد و فصل ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟ أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) و ايضا ادراجات شعرية ، فرغم ان المجازية طاغية في لغة الرواية و السبب معروف طبعا ، فان الراوية تصرح بشعر قصدي مجنس مدرج في الرواية في فصل بغداد و العراقي الاسمر (عراقيٌّ أنا أسمرْ)ومنذ ولادة التأريخِ ..لم أُقهَرْ..ولم أُكسرْ دمائي بحرُ أطيابٍ.. وأنفاسي شذا عنبرْ..) . لا بد من القول ان الشعرية مستشرية و طاغية في الرواية ، الا انها لم تفقد السرد ملامحه الظاهرة ، فما لدنا نص نثر شعري في كثير من اجزاءه ، ، فتكون هذه الرواية نموذجا للنثر الشعري ، و الى ذلك كان قد اشار الاستاذ علاء الاديب (علاء الادبب 2014 (

2. التشخيص

اضافة الى البطلة (شمس) و البطل الاخر (قمر) فهناك اشخاص اخرون و ايضا هناك الاماكن و الازمان ، كما ان التطور في الشخصيات كان ملحوظا حتى في المكانيات و الزمانيات ، و ارجع هذا الى شاعرية الراوية التي تستطيع تجاوز سلطة الزمان و المكان و تتعامل مع جميع الاشياء كاشياء حية متطورة و لا اقل دليل ان اسمي بطليها شمس و قمر ، و مثال على تطور المسمى المكاني ، مسمى (بغداد) فانا نجدها تتطور في الرواية ، فنجدها عنوانا : بغداد والعراقيّ الأسمر ، و طبعا العنوان يعني الانتزاعية و الدلالات العريضة لكن هذا لا يعطيها المجانية ان فهمنا انها حكاية استباقية . في فصل بغداد في وسطه عبارة (فجأة خرج من غرفته شغّل سيارته وانطلق لا يعرف إلى أين... يخيط شوارع بغداد) الحيرة في بغداد و الموازاة ، بينما في فصل بغداد في نهايته نجد (رمّم صوره وأشعل أفق بغداد قناديلا) ننتقل الى التفاعل و التناغم و اللحمة ، و في فصل (و أمطرت السماء ورودا) نجد (نسائم الفجر تداعب طرقات بغداد) بغداد هي التي تبتهج و تشترك وهذا تطور . واما في نهايته (و.. دمروا بغداد وبابل وأشور وسومر..) فانها حكاية استرجاعية لا تتداخل مع التطور الحاصل للشخصية المكانية كما هو حال العنوان الذي كان في علو تطوره حكاية استباقية .

ان التطور الحضوري لشخصية بغداد امر لا يمكن تجاوزه ، و من المؤكد من الجهة الروائية ان ذلك كان انعكاسا و تزامنا للتطور الحاصل للشخصية البغدادية قمر ، فيمكن القول ان التوظيف الحاصل للمكان لبيان حالة البطل المرتبط بذلك المكان لم يكن على حساب المكان بل كان في حالة تكامل معه وهو من توظيف التاريخ الروائي المصنوع في الرواية ، و في الحقيقة هذا شيء مثير للاعجاب و ابداعي متقدم .

3. الحجم

عدد كلمات الرواية مع التمهيد (11،209) و من دونه (10،534) ، فهي تكون من حجم الرواية القصيرة ، لكن الحجم ليس فقط العامل الحاسم بل لا بد من توفر شروط اخرى في الرواية لتكون رواية قصيرة (novelette) فهي شكل روائي و ليس مجرد حجم من هذه الشروط حسب الويكيبيديا (ويكيبيديا 2014) :

1. هي الرواية التي يترواح عدد كلماتها ما بين 10.000 كلمة و20.000 كلمة، فهو حجم متوسط لا يمكن النظر إليه على أنه حجم لقصة قصيرة ، ولا يمكن النظر إليه على أنه حجم لرواية طويلة ،

2. استهلال ذو طبيعة خاصة :فتميل الروايات القصيرة للاستهلالات المركزة المكثفة ؛

3. يتميز بشيوع الحس الكوميدي ، أو التراجيدي ، والتأريخ للبطل والمكان

4. .لغة مكثفة تقترب بالسرد من الشعر. و ازدواجية الدلالة ، فالكاتب لا يصرح بل يلمح ، ويترك الكثير لعقلية المتلقى الاستشفافية ، ودائما لسرده أكثر من دلالة.

5. بطل محوري واحد: تقوم الرواية القصيرة على اكتاف بطل محوري واحد ، وبقية الشخصيات فيها ملحقة بالمركز.

6. حدث مركزي واحد : تقوم الرواية القصيرة على حدث مركزي واحد يستقطب كل مكونات العمل.

7. وجهة نظر خاصة للواقع : تميل الروايات القصيرة إلى تحويل مدركات الواقع البسيطة إلى فعل مرئي محسوس ، وتغلب المألوف واليومي والنادر والثانوي على الأساسي والمباشر.

8. وصف موجز :تعتمد الرواية القصيرة على الوصف الموجز الفعال.

9. ملمح السخرية: من العلامات المميزة للرواية القصيرة ملمح السخرية ، ويكون أحيانا بأسلوب الاستفزاز ، وأحيانا بالرسم الكاريكاتيري، وبالمواقف الكوميدية ، والتعليقات المضحكة .

10. فضاء خاص يتسم بالمحدودية، يستمد رحابته المكانية والزمانية من القفزات والوثبات الناتجة عن توارد الخواطر.

11. إثارة الأسئلة : النص الروائي القصير يثير كما من الأسئلة دون الاهتمام بطرح أية إجابات.

لو نظرنا الى هذه الشروط و التي هي مقبولة كصفات للرواية القصيرة بمعيار الشيوع الثقافي الذي نعتمده ، فان رواية حنين تتصف بكثير منها و على درجة عالية من التمثيل و التكامل ، و بالنسبة للسادسة ، فانا اذا فهمنا رجوع الاحداث الى نظام اعلى جامع هو الحب و الحنين يكون لدينا ما يقترب لمثل ذلك الحدث المركزي ، و فيما يخص النقطة التاسعة فانا اذا فهمنا ان المراد منه هو النقد ، فهو متحقق هنا فان رواية حنين تتضمن نقدا واسعا و عريضا بل يمكن فهم الرواية على انها موقف .و اما العاشر فانا لا يمكن ان نسلم به في ما يسمى بالرواية نعم لو كان قصة قصيرة مع فنية عالية معتدية على السرد ، فهذا ممكن اما في ما يسمى رواية فانه يخالف جوهر مفهومه . و في رواية حنين التسلسلية ظاهرة ، و ليس من قفزات مخلة بالسردية حتى ان بعض الدراسات التي كتبت عن رواية حنين عنون بالتواصل التسلسلي (حسن البحار 2014) . من هنا يمكن القول انا ما بين ايدينا هي رواية قصيرة.

4. تنوع الاحداث

تنوع الاحداث ظاهر في النص ، والتنوع ليس حسب المتطلبات المعهودة من تغير في الزمان و المكان و الشخوص فحسب، و انما لدينا تنوع اخر وهو من حيث الطبيعة فلدينا حدث خارجي و لدينا حدث خيالي و لدينا حدث ذهني و لدينا حدث الكتروني.

ففي فصل (طيف الياسمين)) فوق أرصفة الزمن العابر، تعزف سيمفونيتها الصباحية ‘تشق الشارع الطويل ،لا تدري كيف ترتقها خطاها وتفتقها. اعتادها الطريق النائم في حضن الزّحام وفوهة الضّياع التي تتعسر على وجوه الناس الكالحة. وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .) هذا حدث خارجي محاك للخارج.

و فيه ايضا (ما أجمل الشعر وما اشدّ قسوته حين احتاجه يهرب مني ، ينفلت من بين أصابع زمني وزمني أنا..هو أن اكتب.....أن اكتب أن ألفّ جسدي بزهريات من قصائد وروايات انثرها كالياسمين.) فهذا حدث ذهني ، يكون الحوار فيه مع النفس.

بل يظهر و يتجلى صريحا في (خاطبت ذاتها ,قلمها ,حبرها ,أريد أن أكتب فالقلم لا يراوغ أحرفي لا يكتبني زيفا بل يترجمني...)

و فيه ايضا (في هذه اللحظات وهي تجادل الشرود لمحت طيفا بهيا!! بين بتلات الياسمين.أغمضت عينيها وفتحتهما وأغمضتهما وفتحتهما...؟؟؟؟ لكنه على خدود الورد قد رُسم) وهذا حدث خيالي.

و فيه ايضا (همس بصوته الدافئ :شمس أنا هنا ..أين ذهبت ؟ واحتقنت وجنتاها. لقبّها بالشمس دون أن يعرف شكلها ولا ملامحها. وارت حياء الأنثى وراء ضحكات متتاليات تتجاوز بها هذا الغزل الأنيق. هاي.. يا قمر ...لقبته بالقمر..) وهذا حدث الالكتروني فان فيها علامات تشير الى ان المحادثة كانت عبر الانترنت.

5. الوصف

الوصف ظاهر في النص ، و يمكن استفادة اشكال مختلفة من الوصف فهناك اضافة الى الوصف الواقعي و الخيالي و التوصيلي و المجازي فان لدينا وصفا حكائيا و وصفا تعبيريا ، فالحكائي يرغب برسم ملامح شخصية او شيء او مكان و موضعه من النص ، وهو وان كان موظفا ايضا الا ان الحكائية هي الغالبة و التوظيف ثانوي ، ففي فصل افوف الورد (فاجأها بحبه ،وتهلّلت أسارير وجهها وأحسّت بتدفق الدم في شرايينها . شعرت برغبة شديدة في النطق بلمى اسمه..و زرع اسمه بساتين ورد في ذاكرتها .شعرت أنّها تحتاج إليه بزهر البرتقال فيه يطوق أحاسيسها.) فانا امام وصف لمشاعر شمس ، وهذا الوصف و ان كانت فيه دلالات على امر اخرى غير المشاعر و الارادة و الرغبة الا انها ثانوية .

وهناك في هذا النص ايضا الوصف التعبيري وهو وصف متطور يشير الى ثراء اللغة ، بان يكون الغالب فيه هو التوظيف وان احتوى عنصر الحكاية ، ففي ذات الفصل (هاهي تهرول ضد تكلّس الزمن فتختزل جميع الرّجال فيه، وتبني في وجه الريح حصونها . قررت أن تنسى ..أنوثتها إلى حين مجيئه. غيرت نمط لباسها ،عطورها ،إلى أن ترحمهما السماء باللقاء.) هذا الوصف لسلوك شمس يتضمن معاني اجتماعية و فردية ، لا احد يفكر بعد الان الا بان شمس على مستوى عال من النضج و الوفاء و الحكمة و الجدية و الرقي ،و الصبر و ان ذلك هو مثال الانسان و مثال المجتمع الذي تريده الكاتبة ، فلم تكن هذه العبارة مجرد قرار و موقف اتخذته شمس لاجل حبيبها.

من هنا يكون واضحا في نظام الوصف ان الحكائية تتناسب مع مقدار الرسم ، اي رسم الملامح ، و التعبيرية تتناسب مع مقدار التوظيف ، اي توظيف الوصف لاجل التوصيل و الرمز و الايحاء ، و من الواضح ان التوصيل و الرمز و الايحاء هي من وظائف الصورة الشعرية في الاساس ، و بذلك يقترب الوصف السردي في التوظيف و التعبير من الصورة الشعرية ، بمعنى

اخر يمكننا تمييز ثلاث درجات من الوصف التوظيفي التعبيري ، البسيط و المتوسط و الضعيف .

ففي مثل حب و حرب (صعب فراقك يا قمر....ومرّ كالحنظل...فما عساك تقول؟ بالأمس حين كانت المعاني سقيمة حين كانت الحياة تظلمني أعود إليك كطفلة صغيرة أندسّ بين ثنايا وجهك أحلم وأتخيل كلّ أشيائك الجميلة فيغرق فيك تفكيري وتشرق أمنياتي كشمس الصباح كزهرة ياسمين ندية،وأنسى جرحي.) فان الوصف موظف لتوجيه خطابات متعددة ، بتجلي الفراق و اثره على الانسان ، و تجلي قسوة الحياة و الاغتراب و اللافهم الذي قد يحيط بالانسان ، و تجلي الانتماء بالعثور على الوطن و الفضاء ، و تجلي الازدهار و الابداع و النماء في عالم الفهم و الاعتزاز و الحب ، فلم يعد هذه الفقرة مجرد وصف للحزن بالفراق و ابتعاد العزيز الغالي.

و فيه ايضا (.. أبحث عنك حبيبي بين خبايا ابتسامات النّهار،في جرح الشعوب،في انتفاضات الصّغار،في براكين الغضب اللذيذة. \تنتحر حبيبي كلّ يوم من اجل الكرامة.\ماذا أقول اليوم لأرصفة الطريق التي شهدت دموعنا على القضية!!!!\ماذا أقول للمذابح البشرية..؟؟للجنائز اليومية؟؟؟.\أحبك يا قمر بكلّ ما فيك من عزة ونخوة وكرامة.) فان هذا النص كما يصف دوافع الحب ، الا انه يعبر عن فكرة الرجولة الذي تريد ان تراها المراة في الرجل و تجلي فكرة البحث الانساني نحو الكمال و التكامل ، و فكرة الاستقلالية و ارادة المتناغم و الموافق ، و فكرة الحرية و التحرر ، و فكرة الشعوب الجريحة و الشعوب الحية و فكرة الطفولة المسلوبة ، و فكرة الموقف الانساني و الاخلاق و المبادئ و القيم ، و فكرة انحطاط الحضارة و تدهور وضع البشرية ، هذه العبارة هي من التوظيف العالي و ما قدمنا اولا هو من التوظيف المتوسط ، و هناك توظيف بسيط في النص كما في بدية الفصل (خاطبت السفن أشرعتها متى الرّحيل؟ متى اللّقاء؟ نطقت دموعها بكل شيء .زلزلها حبه الجامح حرّك فيها رغبة الجنون.وفاض كأس انتظارها.) و الذي يقترب من الوصف الحكائي.

ان الملفت للنظر فعلا انك من الصعب ان تجد وصفا حكائيا او تعبيريا بسيطا ، فان لغة الرواية تميل و بقوة الى التوظيف المتوسط و الشديد ، و الذي يجعل من السرد الوصفي هنا سردا مكثفا و ربما يرجع ذلك الى شاعرية الكاتبة ، حتى انا نجدها تصرح باشعاعية روحها و كلماتها ففي ذات الفصل (.شمس ليست مجرد امرأة جميلة تبحث عن الحبّ والسّكون...!!!شمس خنجر في قلوب أسياد القبيلة الخائنة،جرح ينزف منذ عصور.\هاتف صداه يأتي من أنين أجدادي ,وأجدادك) اذن هذه هي شمس او لغة النص او كتابة الكاتبة لغة اشعاعية معبأة الى اقصى حد ممكن ، لذلك لا نجد اسم ذات يمر الا واردفته الكاتبة بصفة فيه مجازية تزيحه عن كونه مجرد جزء وصفي لتعطيه ثقلا تعبيريا ففي فصل حب وحرب (بالأمس (أي امس) حين كانت المعاني (أي معاني) سقيمة (أي سقم) حين كانت الحياة (أي حياة) تظلمني أعود إليك كطفلة (أي طفلة) صغيرة (أي صغيرة) أندسّ بين ثنايا وجهك (أي اندساس) أحلم وأتخيل كلّ أشيائك (أي اشياء) الجميلة (أي جمال) فيغرق فيك تفكيري (أي غرق) وتشرق أمنياتي (أي شروق) كشمس (أي شمس) الصباح كزهرة ياسمين (أي زهرة) ندية .) ان هذا السرد التصويري كان يمكن ان يكتب بلغة سردية معهودة هكذا (بالامس حين كانت الحياة تظلمني الجا اليك) الا ان الكاتبة ابت الا ان تعطي وصفا تعبيريا لكل كلمة من هذه العبارة ، و ان تعطي للمبين معنى اخر ، و ان تعطي للمعنى الاخر ثقلا اخر ، انها سعت نحو سرد وصفي توهجي ، من خلال التصوير التعبيري ، فانه ليس مجرد تاكيد و بيان الوطأة و شكل المعنى ، و انما خلق للمعنى و تثقيل و توسيع بل و تغيير احيانا ، اذ كيف يمكننا ان نتصور الخلاص من عالم بلا معنى و سقيم بمجرد تخيل و حلم ، الا اذ فهمنا ان ذلك التخيل و الحلم كان عالما اقوى من العالم السقيم فادى الى الاشراق و الحياة الجديدة.

6. الحوار

الحوار منتشر في النص ، و يتخذ اشكال مختلفة ، حتى انه قد يكون شاملا لجميع اشكال الخطاب ، الذي يستنطق غير الناطق واقعا ، فالكاتبة بخيالها تستطيع ان ترى ان كل شيء يسمع و كل شيء يتكلم ببساطة ودون تكلف . حتى اننا نجد خطابا موجها الى اللامعين و الى الفراغ الذي يستطيع ان يحل مكانه من يريد القارئ ، الحبيب ، المجتمع ، الانسانية ، الاشياء ، الكون .وهذه عادة هي لغة الموقف و اللغة المجانية من حيث المخاطب ، و لولا التزامنا بفهم الرواية كنص سردي ، لامكننا القول بحالات تداخل الضمائر ، و حلول المتكلم محل المخاطب و بالعكس كما في لغة الشعر ، فنجد الشاعر يذم نفسه بضمير المتكلم و المراد المجتمع او الانسانية التي تمثلها.

في ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟) المتكلم ، الغامض بين الشخصية و الكاتبة يتحدث الى الرياح و الاعاصير ، و هذا ما لا يكون الا بمجانية الخطاب ، الذي ساحته الاصلية الشعر ، فهنا نحن امام اعلى مستويات النثر الشعري ، و لولا التعاونية و العقدية بالسردية و التعبيرية ، لامكن القول بشعرية هذا المقطع . لكن في الحقيقة لا ينتهي الامر الى هنا فان بعد ذلك تقول الكاتبة او الشخصية (أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة.\أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) من الظاهر ان هذه التصويرية و المجازية لا يمكن ان توصف بموضوعية الا انها شعر ، و ربما يمكننا تاكيد ذلك بانثيال تجاوري مفهوم جدا حينما تقرر الكاتبة انها امام حالة شعرية فتقول بعد ذلك (ترتجف بحور الشعر حين تتبعثر كل الغرائز الكونية ...وتنتحر القصائد بين تلال الزحام العطشى...متى تنتهي أيّها الليل .)

7. الصراع

طبعا من العلوم ان مصطلح الصراع حاضر و بقوة في فكرة الرواية . إن الصراع يعد بمثابة العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث. (عبد العزيز حمودة 1998) ، و للصراع مفهوم حضوري قوي جدا مكبل و خطير لا يترك حرية للكتابة ، فوجوده يتطلب نسقا من الانظمة و العلاقات لا يمكن تجاوزها الا بكسر المنطقية السردية ، لذلك و لما سنبين يجوز لنا التشكيك في اشتراط هكذا مفهوم في الرواية و ان ما هو معتبر هو التوتر فان مركب الاحداث و المواقف حتما يؤدي الى توتر ، او ان يتوسع في مفهوم الصراع ليشمل التوتر .

في القاموس (صِراع : خصومة ومنافسة ، نزاع ، مشادّة . صِراع : تباين بين الشَّخصيَّات والقوى في عمل دراميّ أو خياليّ وخاصّة التبَّاين الذي يؤثِّر على العقدة) في علوم الاجتماع) تضارب الأهداف ممّا يؤدّي إلى الخلاف أو التصارع بين قوَّتين أو جماعتين) قاموس المعاني 2014) من الملاحظ و كما هو واضح للوجدان الصراع غير التباين و الاختلاف و التضارب ، و انما هو تباين خاص له اثر ، و هو تضارب يؤدي الى الخلاف و التصارع . تقول ايمان بومزير (يستخدم مصطلح الصراع عادة للإشارة إلى وضع تكون فيه مجموعة معينة من الأفراد سواء قبيلة أو مجموعة عرقية, ثقافية, لغوية, دينية, اجتماعية, اقتصادية... تنخرط في تعارض واعي مع مجموعات أخرى معينة لان كل من هذه المجموعات يسعى إلى تحقيق أهداف متناقضة. و يعرفه لويس كوسر " بأنه تنافس على القيم و على القوة و الموارد يكون الهدف فيه بين المتنافسين هو تحييد أو تصفية أو إيذاء خصومهم " و الصراع هو تفاعل بين البشر وهذا يعني انه يتضمن درجة أعلى من مجرد التنافس (ايمان بومزير 2013) و في الوكيبيديا : نظرية الصراع Conflict Theoryفي علم الاجتماع هو مصطلح يشير إلى أطروحات مفادها أن معظم الكيانات المجتمعية تشهد حالة من الصراع الدائم من قبل المنضوين فيها بهدف تعظيم منافعهم، هذه الحالة الصراعية تسهم بشكل أساسي في إحداث حالة حراك وتطور اجتماعي تصل إلى

أقصى درجاتها مع قيام الثورات وما يصاحبها من تطورات سياسية.(وكيبيديا 2014) .هذا ما اردت ان اشير اليه ان الصراع يؤدي الى وضع قوي يفرض نفسه و في فضاء السرد يعني تسلط الكتابة على الكاتب وهو خلاف تقوم السرد بتسلط الكاتب على الكتابة . فلو حصل صراع فاما السير وفق منطقيته او ، التجاوز اللامنطقي عليه.

رواية حنين حكاية حب و موقف ، و لو ارجعنا الحب الى الموقف. صارت لدينا حكاية موقف نقية ، و يتجلى الموقف في رواية حنين باشكال مختلفة من الصراع ،و الذي في الغالب تكون الذات محورا و جزء ، فنجد صراعا مع الواقع الفردي الرتيب و صراع مع عالم العواطف الجديد و صراع مع واقع المجتمع المختلف ، و صراع مع الواقع العالمي الظالم و مظاهر ذلك واضحة للقارئ ، و لان الرواية قائمة عن عالم الانسجام و فكرة النضج و العقلانية فان مظاهر الصراع مع النفس و الحبيب لا تظهر الا نادرا وهذا واضح ايضا.

اضافة الى ما تقدم من اشكال الصراع الخارجية و الداخلية ، فان نجد في رواية حنين صراعا انتمائيا يماشي فيه الكاتب المجموعة و يحيل القاري الى صراع موازي للكتابة اما واقعي او خيالي ، و صراعا نقديا لاانتمائي تثور فيه الكاتبة على المجموعة و واقعها . فالاول اي الصراع الانتمائي يتمثل بالوطنية ففي فصل شهادة وطن (حبيبي يا أغلى من روحي لا تخف علي أنا مع الناس في الشوارع (يعني ترضى أظل في برجي العاجي أكتب شعر وقصص وأولاد بلدي بيموتو بالشوارع؟)يشتدّ جنون قمر ويزداد قلقه عليها هو يعرف شخصية شمس العنودة ..ولما رأت الشوارع الهادرة رفعت يدها وصرخت بصوت محبوس من زمن بعيد (إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر)رأت نفسها تسير ضمن مجموعة كبيرة من الشباب والبنات اللذين رفعوا موقف الحياة إلى موقف الشّهادة للوطن . كانت حولها همهمات كثيرة تشير جميعها لفداء أرضنا وشعبنا . مدّت يدها والتقطت صورة الوطن الملقاة على أرضية الطريق ورفعتها لأعلى كان صوتها المخنوق بادئا في النّشيج.) و بالقومية ففي فصل اشياء للذاكرة (فترسم كلماتها على لافتات وتسلّمها صباحا لرفاقها في الوقت المحدد للمسيرة الطّلابية. التي تندّد برفض الظلم

والبطش الصهيوني على بعض الدول العربية) و في فصل امطرت السماء وردا (و..سرقوا أمجادنا ونسبوها إليهم بل وساعدناهم في ذلك بالمفاسد التي تقترفها بعض القلوب العربية المريضة نفسيا ،التي تفرش الأرض وردا للمحتل ، وتقدّم له أمتنا على طبق من ذهب،...نحن نجوع ونشرّد ونكابد الأمرّين ، ليشبعوا هم من أرضنا الحبلى بنخيلها وكرومها وثرواتها وبترولها ....شيء مُقرف يا قمر...كلما حاولنا تناسي القضيّة وعمق الوجع إلا وصفعنا التاريخ والكرامة وجذورنا الأصيلة، فيَشّتد الغضب داخلنا ونرفض العيش البخس ونختار الموت بشرف على الحياة الرّخيصة....ولكن هل يشعر هؤلاء البيادقة الذين باعوا أمتنا ولو للحظة بالنّدم؟؟؟ \هل مازالوا سيقدمون دولا أخرى ككبش فداء؟؟ إذن لغة الدم لن تنتهي من أرضنا،نحن لهم بالمرصاد..) و يستمر الحديث عن معاناة الشعوب العرية فياخذ مساحة كبيرة نسبيا فيكون للقضية القومية حضوره المميز.

الثاني من الصراع هو الصراع اللاانتمائي بنقد مظاهر اجتماعية متخلفة ففي ذات الفصل (لكن أنانية هذا المجتمع الذي تجذرت فيه رواسب أخلاقية بغيضة .حيث يرى أغلبه المرأة جسدا ومتعة وكائنا خلق للإنجاب وتربية الأولاد "وإرضاء سي السيد" العربي ..هذا المجتمع المتخلّف، الذي يفكّر بنصفه الأسفل الذي يقتل الأحلام) و فيه ايضا (مالك حبيبتي؟؟ \. منزعجة من بعض الأفكار الرجعيّة ، حياتي أنا أعدّ مقالا حول اضطهاد المرأة في مجتمعاتنا \-شمس بطلي جنان وريحي حالك \وتدخل شمس في نقاش مطول مع قمر وتتضارب الأفكار. \فقمر يدافع عن رأيه مدعما كلامه بشواهد دينية يفسّرها حسب اجتهاد بعض المذاهب الفقهية.\وأمام عناد قمر وإصراره على موقفه يتحول وجه شمس إلى إعصار.\ فتختنق الأحلام داخلها وتشعر بانهيار عرشها الشّيء الذي جعل أنفاسها تحبس للحظات فتزجّ في حوار مع الذات) و هكذا تجعل قضية المراة مركزية في جزء كبير من النص ثائرة بذلك على افكار المجموعة.

العنصر الثاني : الاتقان

و فق معيار الشيوع الاصطلاحي الذي نتبناه في تبين العناصر الابداعية لانه قريب من منهج الاستقراء العلمي ، فان الرواية المتقنة توصف غالبا بانها آسرة تشد القارئ و تحضره معها في الاحداث بالتسلسل و العقد . و ثانيا التشويق و غموض النتيجة ، و ثالثا الاقتصاد في الشخصيات و عدم الاسفاف في الشرح وانما يكتفى بالتلميح و رابعا حيادية الكاتب بحيث لا يظهر رايه او فكره المناوئ للشخصيات (بدر بن عبدالرحمن العيسى 2006) . و لا بد من الاشارة ان الاتقان الفني لا يعني الجمالية ، الا ان الاتقان الفني و تكامله يشير الى امتلاك المؤلف القدرة على الانجاز الجمالي ، اذن الاتقان الفني مؤشر على الجمالية لا انه هو الجمالية .

من الواضح بلوغ الرواية درجات متقدمة في هذه الجوانب . و التي سنشير الى كثير من تفاصيلها في الابحاث التالية ، و اما حيادية الكاتب فهو مؤكد في السرد الموضوعي و الوصف و التقرير ، اما في السرد الذاتي ، و رواية الموقف الذي يكون من المحكي الذاتي بحيث يكون المؤلف حاكيا ، و الرواية رواية خطاب موقف كما هو شكل رواية حنين ، فان للذات المؤلفة حضور مؤثر و تكون لنظرتها توجيه ظاهر للسرد و مكوناته.

العنصر الثالث : الابتكار

من الملاحظ اتصاف الرواية بصفات مميزة منها :

اولا : طغيان اللغة الشعرية و المجاز و جميع فقرات الرواية شاهدة على ذلك.

ثانيا : طغيان الخطاب و تجاوزه لحدود النص ففي فصل ورود الاشتهاء (كنت أبكي هموم الناس وأتعذب لمشهد المظالم وإراقة الدماء . كم تمنّيت لو تمنحني السّماء عصاها السّحرية فأجعل الأرض جنة أبدية ,اغسل القلوب الفاجرة والظّالمة فتصير الإنسانية أحلى وأجمل...كم تمنيت لو أجعل الناس إخوانا ,أمحو الطبقّية....قد تضحكك كلماتي ..قد تقول أنّي معتوهة..) و غيرها كثير.

ثالثا : تجلي الموقف و حضوره القوي ففي فصل ورود الاشتهاء (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ عشت عمري أحلم بين الكتب وأبني قصورا من المثل وشخصيات من نبع أخيلتي. شخصيات منزهة من كلّ الأدران الكونية.) حتى تقول (أني غارقة مع أفلاطون في مدينته ،لكنّي سعيدة بغرقي سعيدة بمُثلي ..حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي وسبحت بين أحلامي وحيدة ،فأكون قد التقطت نجوم السّماء وذبت كما الثّلج في التّلال البعيدة. حتى وان تورّمت قدماي فسأنهض من جديد سأعض على جرحي وأمضي نحو الشّمس شامخة ألثم السّماء. لا تقلق من أجلى أيها الشتّاء اذا حزنت فمن حزني أصنع دروع الكبرياء ومن وجعي أولد لأكون اقوى النّساء.)

رابعا : حضور المؤلف في الرويات بان يكون حاكيا و محكيا ففي تمهيد ظلال الشمس (في الليالي الحالكات فرشت لي رموشها .فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.هل سيفهم القارئ ما يجيش في أعماقي..أريد أن اكتب من الكلمات لؤلؤات أودّع بها عتمة الخوف والتردد فتوقظ الأرض لتفك ضفائر الخير والقيم الخالدات ....هكذا سبحت شمس بين شلالات العبر تبحث في دهاليز الحياة عن ملامح وجهه أصابعها مجمدة جعل الحرف معوج والملامح غريبة .)

خامسا : استعمال اللغة الشعبية : ففي فصل حب و حرب (تصرخ شمس : اترك شعري يا قمر أنت هيك بتؤلمني – ما حتركك إلا لما تقولي بحبك يا قمر – والله بموت فيك يا قمر بس اترك شعراتي) و في فصل ورود الاشتهاء (اشتقتيلي يا شموسة مو هيك؟) و (انا بخير أشوفك بعد شوي")

اضافة الى ذلك هناك تميز اسلوبي في الحكي ، منها التوظيف و الاعتماد على التراكم التاريخي للكيانات الخارجية و الداخلية ، و كذلك الاهتمام بتطور الكيانات الروائية و صناعة تاريخ روائي لكياناته ، و التوسعة في مساحة العقد الكتابي ، و اللغة السردية الايحائية و سنتحدث عن ذلك مفصلا في مبحث الجمالية.

العنصر الرابع : الاقناع.

ان عدم الشعور بالقفز رغم تضمن الرواية مجموعة من التوظيفات و الابتكارات التي اشرنا اليها ، بحيث لا يجد القارئ خللا في التركيب رغم التباين الظاهر في شكل اللغة من شعبي و فصيح و موضوعي و ذاتي و نثري و شعري ، كل ذلك يدل على تحقيق الرواية مستوى متميزا من الاقناع.

الجزء الثاني : الابحاث الجمالية (الجمالية السردية)

اولا : التجليات

لا بد ان نكون ممتنين فعلا لما بلغه الوعي الادبي في مجال فكرة الكتابة و القراءة ، و تحقيق وعي عميق و حقيقي في مفهوم الانجاز و الجمالية ، يقول ابراهيم فتحي : أن الجمالية أساساً هي تطوير طاقات الإنسان الحسية والعاطفية والذهنية ، وليست مجرد زخرفة وتراكيب، ان جمال النص هو مجموع ما يبتعثه من أحاسيس ومشاعر ورؤى تعصف بالقارئ وتوسع نظرته للعالم ، تدرج الفرد في النوع البشري وترفعه إلى المستوى الإنساني.(ابراهيم فتحي 2014) . من الواضح جدا ان حضور البعد المعرفي في مشاهدات الانسان المعاصر و طغيان نظرية العلم و الادراك العميق بالحقائق التي تقف خلف الظواهر ،اسقط ظلاله على فكرة القراءة و المتعة بانها ابحار في جميع الانظمة و العلاقات و العوالم الممكنة في عنصر المشاهدة و العمل الابداعي ،

ان انكشاف العوالم الخلفية من دلالات و تمثيلات كلها تحقق متعة جمالية صارت جزء حقيقيا من الوعي الجمالي الانساني المعاصر ، وهذا ما نسميه بمصطلحنا الخاص (التجلي) و الذي نعده احد ابرز ملامح الجمالية المعاصرة.

و يشير ايضا الى حقيقة روائية مهمة اذ يقول : تتعلق الجمالية أيضاً بتصوير الشخصيات تصويراً يبتعد عن التصوير الإخباري المباشر، بل تصوير اتساقها مع مسار الأحداث وتفاعلها مع الآخرين خلال مونولوجاتها الداخلية وحواراتها، فهي تكتسب الجمالية من خصوصيتها وليس من كونها شخصية جاهزة . (ابراهيم فتحي 2014) . و ايضا يمكن القول ان هناك شكلا اخر من التصوير هو التصوير التراكمي ، بمعنى ان ملامح الشخصية تتكامل من خلال جميع صفات و ملامح الكيانات و الانظمة التي يرتبط بها ، فمثلا حينما يكون (قمر) في رواية هو العراقي الاسمر ، فان بذلك تتشكل له ملامح غير منطوقة و انما معلومة بالتراكم المعرفي و الخلفي ، و هذا الشكل من الوصف التراكمي ، يعتمد وسيلتين ، الاولى هي الاحالة الى كيان تاريخي واقعي معلوم ، و الوسلية الثانية هي تكوين تاريخ خيالي للكيان ، و بربط الشخصية باي منهما تدخل المعارف التي يحملها ذلك الكيان التاريخي في صفات الشخصية و ملامحها عند القارئ ، من هنا يكون واضحا ان تجلي التجارب و الذوات في النص يكون تراكميا مركبا انتزاعيا من عدة مناهل داخل النص و خارجه.

ان هذا التطور المهم في الكتابة الذي يبتعد عن الاخبار عن الملامح و يتجه الى تجسيدها مع ان له بعدا مثاليا بحلول العمل محل القول ، فانه يحقق جمالية عالية من متعة اكتشاف الملامح و تكميل الصورة بواسطة القارئ ، مما يؤدي الى فهم الاستجابات و المواقف و تبريرها ، ان حضور الملامح تجسيدا و ليس اخبارا هو التجلي ، و هذا الشكل من الابداع و الحضور نجد له صورا واضح في رواية حنين

فالحنين الذي هو عنوان الرواية نجده يتجسد قويا في النص ، بحيث ان النص يرسم لنا حنينا مميزا تريد الكاتبة ان يكون مثالا انسانيا ، و بالاسلوبين الاحالة على المعلوم التاريخي الواقعي و بصناعة تاريخ خيالي للحنين ذي خلفيات معرفية واضحة ففي فصل افوف الورد (شعرت أنّها تحتاج إليه بزهر البرتقال فيه يطوق أحاسيسها. لكنها تعاند نبضها ،تقاوم تدفقه إليها، رغيف اللهفة يشحذ شوقها أغنيات.) انه حنين احتياج ، ياسر الاحاسيس هنا يتشكل تاريخ خيالي لحنين شمس ، ثم توظيف لبيان هذا الحنين زهر الرتقال باعطاءه زخما معنويا ، و اكثر صراحة و شدة هو استعارة الرغيف الذي هو عصب الحياة ، و حنين يصنع الاغنيات التي نعرف كلنا انها لا تكون الا من الاعماق ، اذن تشكلت في هذا المقطع صورة ملامحية للحنين متجسد ، و هكذا من خلال بيانات و اشارات اخرى للمشاعر و الاستجابات و المواقف و التصريحات تتشكل صورة كاملة عن ذلك الحنين ، ليس بالوصف التقريري و انما بتجسيده عمليا و حضورا شخصيا.

ان عمل التجلي يجعل من جميع المعاني ذوات حاضرة في العمل ، لا شيء يقبل الاهمال و لا شيء هامشي ، كل معنى اضافة الى الشخصيات يكون له حضوره و تاريخه و تجسديه ، العمل التجلياتي ينطوي على مجموعة كبيرة من الابطال و الحاضرين و الفعلين ، الكل يتجسد و الكل يحضر كل ما له اسم او معنى ، الكل يصبح له تاريخ تصنعه الرواية ، و بهذا التاريخ تتفتح عوالم امام القارئ ، و تتوسع مدراكاته و فهمه لذلك المعنى ، اضافة الى ما يصاحب ذلك من تمثيل لذلك المعنى لمعاني اخرى تريد ان تتجلى ، فالحنين هنا كما انه حالة شعورية لشمس فانه صورة تعبيرية عن شمس و عن قمر و عن الزمان و المكان ، و عن الرغيف و عن البرتقال و غير ذلك مما يدخل في ارتباط معه في النص و خارجه ، ان التجلي عالم كامل من الحاكي المحكي ، فلا يقتصر على ان يكون الكاتب حاكيا محكيا بل كل كيان او معنى في النص هو حاك او محكي ، فتصور مقدار الدهشة و الفضاءات التي ستكون في القراءة.

ثانيا : التوظيف

من الواضح ان التوظيفية ترجع في حقيقتها الى الفنية السردية ، و تنطلق التوظيفية من فكرة انه لا شيء في البناء الفني زائد ، بل الكل له مكانه و دوره و ما كان الا بقصدية عالية ، ان جمالية السرد في جزئها الاعظم و المتعة التي تتحقق بقراءة الرواية تكمن في حقيقة ان العمل الفني ليس انتاجا فحسب بل هو ساحة للانتاج ، و ربما لانتاج معاني لا تنتهي و ذلك يعتمد على المتلقي ايضا ، لكن في تعظيم الانتاج تظهر قدرة الكاتب و ابداعه الفني شعرا كان او سردا ، و بينما تتمظهر الانتاجية الشعرية في التصوير فان الانتاجية السردية تتمظهر بالتوظيف لعناصر السرد .

ان الحكاية قد تجنح الى السرد المفصل التقريري بتسكين القارئ و تغذيته بالمعلومة ، و قد تجنح الى اثارة القارئ و تفعيله و جعله مشاركا ، التوظيف الذي يحتاج دائما الى بناء و تركيب و مراجعة للمخزون المعرفي الخيالي و الواقعي ، يجعل من القارئ جزا من المؤلف ، وهذا امر مهم في تطور الكتابة المعاصرة و القراءة ايضا .

اشكال التوظيف و الامور الموظفة في رواية حنين كثيرة جدا و منتشرة في النص ، بحيث ان التوظيف هو السمة الغالبة على النص ، و لا نقصد فقط الاعتماد على ما له تاريخ في الوعي العام الخارجي ، و انما نقصد ايضا ما له تاريخ خيالي في النص ، فالتوظيف كما يمكن ان يكون للتاريخ الخارجي اي خارج النص فانه ايضا يكون للتاريخ الداخلي ، و يمكن ان نلحظ في النص تاريخا مميزا هو التاريخ الروائي.

التوظيف كما قلنا له اشكال متعددة و موظفات متعددة في الرواية لكن من الموظفات العناوين وهنا نقاط:

1. اولا الشكل العنواني : العنوان الرئيسي حنين اسم واضح المفهوم و الدلالة ، توصلي بذاته مستقل ، و اختياره عنوانا يجعل منه عنصر مناسبة لتجلي معنى الحتين و احضاره و

حضوره بقوة امامنا جميعا ، فيكون النص عامدا و من الوهلة الاولى الى البوح العالي ، و لان حقل الحنين هو العطاء و الحب و الحاجة ، فاننا من الوهلة الاولى امام انسانية وعطاء و محبة متجلية في هذا العنون..

2. ثانيا علاقة العنوان بالمعنون

بقراءة الرواية نجد ان العلاقة بين العنوان و النص انتزاعية ، فهو يختصر المحور البوحي و القصدية للكاتبة و الكتابة، فنكون بذلك على ادراك واضح اننا اما تجل و حضور لمعاني الانسانية و العطاء و المحبة في هذا النص . واما عناوين الفصول العشرة ، فاغلبها مركبات مجازية و التعبير بها عن المضمون مجازي ايضا.

3. ثالثا : قاموس العناوين :

من الواضح رجوع مفردات العناوين الى حقول معنوية رقيقة من ورود و حب و اغنية ، و ايضا الى عوالم معنوية اكثر قوة و حضورا كالمطر و الاشتهاء ، و نجد ايضا لفظا عنيفا واحد متمثلا بكلمة (حرب) جاءت مقرونة بالحب . و لو لاحظنا انتزاعية العناوين ، فان عالم العنوان المعنوي توسع كثيرا ، فلا نكون امام حقل و مزاج رقيق عاطفي ، و انما نحن امام فضاءات و عوالم من المواقف و المشاعر و الرقة و بمعونة البناء المجازي و الشاعري فانا امام عالم من اللغة الشعرية و الخيال ، و من خلال الحكي الذاتي فان تجليات الذات المريدة و المطالبة تاسر المكان .

ثالثا : التاريخ الروائي

في التاريخ الروائي تكون كيانات النص كيانات متطورة ، بغض النظر عن طبيعتها ، حية كانت ام غير حية عاقلة ام غير عاقلة خارجية كانت ام ذهنية ، الكل له تاريخه ، و الكل له اماله و

سعيه و حركته ، و في الحقيقة هكذا سعة في النظر للاشياء يحتاج الى مخيلة ، لانه كسر صريح و قوي لمنطقية الوجود . قد مثلنا في ما سبق كيف تطورت (بغداد) في النص و صار لها تاريخ روائي ، و نذكر هنا مثلا اخر هو الزمن . فبعد شخصنة الزمن و جعله ذات (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي\ أمام عنجهية الزّمن. \ لم يأبه الزمن الأناني لصرخة هؤلاء ,) يتخذ الموقف منه مع التبرير فانه (الزمن العابر\ تكلّس الزمن\ الزمن الأناني \ صهيل الزّمن الموبوء.زمن الخسة) فيكون الموقف (نعم محبّ حطّم كل البقايا الفوضوية، وقع معاهدة التحدّي مع الزّمن.\ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي \

وأشرع صدرك لكدمات الزمن.) فنلاحظ ان الزمن في رواية حنين له صورة ليست هي صورة الزمن الظرف الذي نعرفه

.

رابعا : العقد التخاطبي و الوفاء

بين كل متكلم و قارئ عقد تخاطبي كما اشرنا سابقا . و هناك امور مقومة للتخاطب بديهية اهمها القصدية ، فانه لا يكون كلاما ما لا قصدية فيه ، كما ان الافادة مقومة للكلام ، و هذه الافادة لا تقتصر على المعنى . و حينما يكون تلميح او تصريح بتقديم شكل كتابي معين ، فان العقد يمكن الاخر من توقع صورة اجمالية للعمل ، ان هذه الصورة تكون راجعة الى مرجعيات نوعية ، احداث تغيير او اضافة عليها يحتاج الى عمل كبير و اقناع ، نجد انفسنا كقراء امام رواية لكن في وسط السردية نجد شعرا ، الا انه بظهور مقنع ، و نحن ايضا امام لغة فصحى ، و في وسطها لغة شعبية ، الا انها بظهور مقنع ايضا .

لو طرح سؤال ما الفائدة من دراسة الاعمال الابداعية ؟ لكان الجواب الواضح هو توسيع المدركات بالفن و الجمال . و هذه الصورة من التوسعة لعالم العمل و مكوناته احدث توسعة

مفهومية و فنية و الجمالية عندنا ، وهذه احدى الغايات الجوهرية للقراءة التي قد تكون اهم من الامتاع حتى من جهة النظرة الجمالية .

رابعا : الرؤية

راوية حنين هي رواية الروائي بامتياز ، فان تدخله في التفاصيل واضح ، و كان الراوي يحجم عن الخيالية لاجل ان من الواضح ان الرواية رواية موقف و لغالبية للسرد الذاتي ، فان الكاتبة تكون في كثير من الاجزاء حاكية و محكية ، و انحصار السرد بنظرة و رؤية الكاتبة مما لا يخفى بل هو طاغ في النص ، و لقد بينا كثيرا من مظاهر الموقف و الصراع الرؤيوي و الثورية و الخطابية التي اشتمل عليها النص ، و كذلك ما اشرنا اليه من السعي و الحلم بوجود مثالي للحب و الانسان و الايثار ، بمعنى اخرى اننا امام نص يجسد رؤية الخير و العطاء.

خامسا : الطاقة الحكائية

ان مفاد السرد هو الحكاية ، و كلما كان هناك تعدد و ثراء بالحكاية و عدم اطناب في السرد يكون لدينا لغة سردية بطاقة حكائية اكبر ، و التوظيف واهمه الرمزي او التراكمي و التلميح من الوسائل المهمة جدا في تعظيم طاقة السرد الحكائية ، و بتجلي التجربة و الرؤية ، يكون امامنا عمل بطاقات حكائية كبيرة . في رواية حنين ، هناك توظيف لموظفات و توسيع في قيمة الحكي في المادة السردية ، و بمعونة الايحاء الشعري و المجازي ، فان النص مملوء بمواطن الطاقة الحكائية فمثلا في فصل وامطرت السماء وردا (قصّة حب شمس وقمر ضمير الوجود الذي يعانقهما بما فيه من بشر وشجر ورائعات الورود وطيور شادية تصرخ داخل صدر الحياة..\كأنّهما بحبّهما المجنون، وأشواقهما التي لا تحد،وطهرهما،أصبحا فوق البشر...\يصليان

معا في محراب العذراء،في صومعة الأتقياء، في المساجد التي تفوح برائحة المسك والعنبر) ان استعمال كلمات لها تاريخ كبير في الوعي هو من التوظيف العالي فكلمة (ضمير ، بشر ، شجر ، طيور شادية ، الطهر ،فوق البشر ، الصلاة و المحراب ، العذراء ، الصومعة ، الاتقياء ، المساجد ، المسك و العنبر) هذه الكلمات اعطت للوحدة السردية طاقة حكائية عالية لانها مختصرات سردية ذات تاريخ واسع في الوعي الانساني ، انها لغة سردية ايحائية تختلف نوعا ما عن اللغة السردية الوصفية .

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية

عكس ما هو شائع من اعتقاد حصول فوضى عارمة في الفكر و المصطاحات و المفاهيم ، فان ما حصل فعلا هو ان عملية التلاقح و الترابط جعلت الثقافات المختلفة ترى المفاهيم عن قرب ، فتحاول استيعابها عن قرب ، و الا فان فكرة البشر عن الحياة في تقدم و نضج بفضل العلم المسيطر على كل شيء ، ان ما يحصل فعلا هو حالة تخلف عملي يرافق تطور معرفي ، فالخلل الواضح في العمل الانساني ليس مصدره الفكر الضعيف بل سببه تخلف العمل عن الفكر الواضح . من اهم الانجازات في هذا المجال هو تغير النظرة الى العمل الادبي من النص الى الخطاب ، وهذا المعنى يجعل الخطابية و الرسالية جوهرية في ما هية العمل الفني و تعريفه ، و هذا امر مهم لانه يعني دخول الالتزام الاخلاقي الانساني في مهوم المنجز . رواية حنين و في كل فقرة منها مثلت فكرة ان العمل خطاب ، بل وهناك تاكيد على الرسالية فيه ، يصل حد التصريح بذلك .

اولا : الرسالية الجمالية:

1. الدافع الجمالي

قصد الكتابة الجمالية واضح في رواية حنين ، ففي ظلال الشمس (.أريد أن اكتب من الكلمات لؤلؤات) ، فلسنا هنا امام كتابة تعبيرية و بوح و انما تريد الكاتبة ان تكتب عملا جميلا ابداعيا .

2. المناهل الجمالية

لم ترد الكاتبة ان تكتب حتى تتيقن انها تمتلك الادوات الكاملة و انها انسان مبدع للجمال ، وهذا امر متأصل في الكتاب الخالدين ، و حينما احست من نفسها ذلك شرعت في البوح ، ففي تمهيد نور القمر (وتتنازل(شمس) عن عرشها في مجرة الجمال)

3. ادراك العظمة الجمالية

الكاتبة تدرك عظم المسؤولية و خطورتها بالنسبة اليها ، فيتجلى في نفسها الخوف من محاولة الكتابة ففي تمهيد ظلال الشمس (فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.) اضافة الى ان هناك اسبابا اخرى خارجية ففي تمهيد نور القمر (و(شمس) تأبى الإشراق وتتدلل وراء الغيم حينا ووراء دثار اسود أحيانا.)و اخرى داخلية ربما تتمحور حول حقيقة ان الانجاز الادبي الذي حققته الكاتبة في مشوارها الفني الشعري يجعلها تردد في تجربة جديدة وهذا امر حكيم جدا ، لكنها تعلم انها تستطيع ان تحقق اضافة ففي تمهيد نور القمر (ما أحوج اللّيل لشمس فهل كانت تتلذّذ بالغياب وخلقت مجرتها هناك بعيدا بعيدا.) . لذلك فهي بحثت عن الاقناع و ادراك الانجاز الظاهري و اطمأنت لتحققه ففي التمهيد (أرسلت شمس عبير شعاعها .إهتز القمر من على العرش فشذاها اخترق فؤاده .) لقد ادركت الكاتبة انها كتبت شيئا جميلا و حققت انجازا فلم يعد للخوف ما يبرره.

ثانيا : الرسالية الانسانية

1. الدافع الانساني

تحدد الكاتبة موقفها من الغرض من الكاتبة و انها تريد بذلك ان تجسد القيم ومظاهر الخير في ظلال الشمس التمهيدي (فتوقظ الأرض لتفك ضفائر الخير والقيم الخالدات ...) ، اذن نحن امام عمل يحدد غرضه بانه عمل اخلاقي و معرفي ، لان ذلك هو الخالد و هو الخير.

2. المناهل الانسانية

لاجل غرضها الانساني الاخلاقي المعرفي فان الكاتبة تدرك ان اللبنات و المصادر لا بد ان تكون الحكمة و العبرة ففي ظلال الشمس التمهيدية (و تتحرك .هكذا سبحت شمس بين شلالات العبر تبحث في دهاليز الحياة عن ملامح وجهه أصابعها مجمدة جعل الحرف معوج والملامح غريبة) الا ان تراكمات الاخطاء البشرية اضعف مظاهر تلك المعارف و القيم عند الناس ، ان الكاتبة تبوح بموقفها الاخلاقي المعرفي و ان الخارج ليس كما يجب.

3. الرؤية و الرسالة

الرؤية واضحة و الكتابة كانت لاجل ايصال رسالة مصرح بها في تمهيد ظلال الشمس (فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.)

4. التركيز على القارئ

الاهتمام بالقارئ ، و اعتبار الفن حالة تواصل و خطاب امر تصرح به الكاتبة ففي تمهيد ظلال الشمس (هل سيفهم القارئ ما يجيش في أعماقي..)

5. تجلي الذات الحكيمة

الحكمة عالم تتوق له النفس البشرية ، و تقر له بعلوه و سموه ، و عندما تحاول النفس ان ترتدي ثياب الحكمة ، فان ذلك يعني الولوج الى عالم متكامل من الرقي السلوكي ، تتخذ الكاتبة موقفها بان تكتب الحكمة و ليس شيئا اخر ، ففي تمهيد نور القمر (كذلك اللّسان الذي لا

ينطق بالحكمة ولا يرسم بالصّوت الجمال فحقه أن يفتك به الدّود .) و من الواضح الاخلاقية و الانسانية في هذا الموقف.

6. الموقف الاخلاقي و العطائي

تتخذ الشاعر موقفها تجاه العمل ، فتريد ان يكون عملها معطاء و بعيدا عن الانانية ففي التمهيد (فتبرئ النفس من سقم الأنا.) ان ما تريده ان يصل الاشعاع الى الخارج ان يبصر النور الذي اودعته في الرواية من دون قصد تحقيق مطالب انانية ، ففي التمهيد (كي اهدي تباشير فجري لمن شئت)

هكذا ادركنا هذا العمل المعبأ بالدلالات و الساعي نحو اهدافه بقوة ، انه تجسيد و تجل للخير و العطاء على مستوى الجمال و الانسانية.

اللغة المتقابلة في (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) لإيمان مصاروة

)أن القهوةَ عشقٌ مثلي \ عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً \ يوري للبدء عيوني ، يختتمُ الليلَ بفجرٍ \ عابق ، كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا(

إيمان مصارة

من مظاهر سعة تجربة الأديب التنوّعُ في أشكال لغة الكتابة ، و تعدّد أطراف وعوالم العمق التي يشرق أدبه عليها ، و إيمان مصارة في مناسبات عدّة تُظهر سعة في التجربة الادبية بتنوّع فذّ في شكل الكتابة . فبينما يتجلّى أدب القضية و يتعالى صوت البوح و التركيز الموضوعي في قصائد نموذجية لها بلغة متسلسلة ، نجدها في قصيدة (عبارات في مفارق شجن) أظهرت تحرّرا من التسلسلية فكُتِب النصّ بلغة متحرّرة من أحد طرفي منطقية الكتابة ، وهذا أحد أشكال اللغة الحرّة و لقد أسميناه في أبحاثنا اللغة المعلّقة ، و قد مثلنا لها بانّها كعناقيد العنب ، معلّقة بشجرتها و موضوعها العميق و فكرتها الأصل الذي يكون كجدارية خلفية و سماء صافية تملؤها الألوان

و النجوم ، كما تتناثر عناقيد العنب على شجرتها كالنجوم الملوّنة .و لقد كانت تلك الحرية المعلقة بأسلوب فذّ ورصين هو التقابل اللغوي ، بالجمع بين الاضداد اما نصيّا او جمليا ، هذا ولقد اطلعت على كتابات لإيمان مصارة سابقة تقترب من الهايكو بلغة متشظيّة ، محققة الشكل الثائر للغة الحرة و التي نسميها اللغة المتشظية التي تتحرّر من مطنقيّة اللغة نحو التجريد فتكون وحدة القصيدة بما صدرت عنه من أحاسيس و لحظات شعورية و فكرة عميقة و قضية متمثلة .

لقد أجادت التفكيكية في القول بإشتمال النصّ على نصوص ، الا انّها أخفقت في قولها انّ ما يقوله النص خلاف ما يقوله المؤلف ، اذ قد بينما في مقالات سابقة انّ النص يشتمل على نصوص في عملية القراءة الا انّ تلك النصوص توافق ما يقوله المؤلف و تناغمه و تستند الى إرادته . و نحن هنا سنبين مظاهر الوحدة و التشظي التي اعتمدتها الشاعرة إيمان مصاروة في قصيدتها (عبارات على مفارق شجن) ، و أساليب تحرير اللغة و والإمساك بها ، لينتج لنا نص بلغة متوهجة عالية يشتمل على التقابل و التضاد اللغوي.

قصيدة (عبارات على مفارقِ شجنْ) نموذج للغة الملعقّة ، لغة عناقيد العنب الذي تسبح فيها الصور كالكواكب الدرية المضيئة في فضاء رحب ، و كأنك امام نص من خمسة فصول ، بموضوعات مختلفة ، و بيانات متنوعة الا انّ أشعة عميقة و ظاهرة تشدّ أطراف النص و زواياه ، محققة وحدة القصيدة رغم الفصل الشكلي و المعنوي.

الأشعة الكتابية التي تكفّلت بخلق عالم القصيدة و ترتيب مجالات البوح و الدلالة ، و فضاءات الفكر و المعنى ، تمظهرت بعناصر أسلوبية متعددة.

في العنوان كلمة (عبارات) ، وهي دالة على التعدّد ، و لم تضف الى أسم لكي يتحقق الانتماء اليه فتعرف به ، و انّما اتكأت على حرف الجر و الظرفية ، في دلالة واضحة على انّ لدينا عالما من الكواكب يسبح في سماء واحدة ، و انّ لدينا عناقيد عنب كتابية معلقة بشجرة واحدة . و

يزيد هذا الامر وضوحا السكون الذي أرادته الشاعر في كلمة عبارات في العنوان (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) وهو يدل على التوقف و الانقطاع و الاستقلال ، اذن لدينا كتل كتابية مستقلة بموضوعات و معرفات خاصة بيها ، متشخصة بذاتها ، لا يجمعها موضوعي كتابي الا موضوعها العميق ، و غير متكئة على معرّف تُعرف به غير قضيتها و فكرتها الأساس و ما تبوح به.

لكلّ نصّ سماء او خلفية (background) تلك الخلفية تمثّل الجو الاحساسي العام ، و المسحة الشعورية المخيّمة على النص ، و هذا التشكّل الفضائي الخلفي هو أحد عناصر الوحدة و الانسجام في النص ، و سماء النصّ و جوّه العام و خلفيته الاحساسية تتكون بمجموعة من العناصر الاسلوبية اهمّها قاموس المفردات و التراكيب . و في قصيدة (عبارات على مفارق شجن) تحضر مجالات معينة بذاتها في النص تنبث في فصوله خالقة التناغم و الانسجام الهامس و الخفي ، وهنا تبرز مقدرة الشاعرة على رؤية ما خلف اللغة حينما تبوح و تكتب.

مفردات النص تتوزع في مجالات معنوية ، فالقاموس العام للمفردات يخيم عليا الحزن و الوجع و اللوعة (مفارق ، شجن ، محاورة ، افترقنا ، عابسٌ ، قتل الصباحَ، ايقظَ دمعنا ، ألمي \ مراراً ، الوجعِ ، الملتاعُ) ، و ايضا قبال ذلك مفردات الامل و التطلع (نحيا ، عاشقينِ ، لحناً ، صباحيَّ ،الشذا، شفاهِ ، الورد ، ايقظَ ، سقى ، الندى ، وحياً ، يروي ، العبور ، الحب) انّ هذا الفضاء الجامع بين مجالات متضادة و مع ميل للمجال الاول من الشجن و الأسى ، يحقّق نموذجا للغة متقابلة متضادة خلاقة ،و نجد ذلك التقابل لا يقتصر على الحضور القاموسي بل في التركيب الآني وهو اقصى اشكال التضاد التعبيري)

)ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ(

)قتل الصباحَ على شفاهِ \الورد أيقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً(

)ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً \ آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ(

حتى تصل الشاعرة الى ذرة البوح و الكشف عن اسرار الكتابة هنا:

)أن القهوةَ عشقْ مثلي \ عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً \ يوري للبدء عيوني ، يختتمُ الليلَ بفجرِ \ عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \ بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا (

لو لاحظنا العبارات الاخيرة نجدها تجمع بين المتضادات بشكل ظاهر و مذهل ، و تأسّس للأمل و بزوغ الفجر بعد الليل و العسل بعد المرارة و القصيدة بعد الألم) انّها قصيدة الاستذكار و الامنيات انها قصيدة الرغبة و الرؤية.

القصيدة فيها بوح عالي وخطاب و رسالة و كل ذلك يتخفى خلف رمزية رقيقة ومجاز و اشارات هامسة تتميز بها اللغة الجميلة لأيمان مصارة ، بل كان لذلك المجاز و الاستتار حضور ظاهري هنا (ولم يزل يروي العبور \مرتْ بذاتِ الحب \واستترت بنا \قل للمجــاز)

اما التراكيب فيخيّم عليه الاستذكار و التساؤل والمحاورة بين المتكلم و المخاطب و ثالث ، نتتبعها في النص و سنشير للاختصار الى كل فصل برقم.

من صيغ الاستذكار: ((1) كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ ، كنا نحب ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا)، (3) الم تقل يوم افترقنا (4) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى

، على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل (5) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً ، وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ أن القهوةَ عشقْ مثلي ، كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ(

و من صيع السؤال ((2) من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ ،(3) الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \عابسٌ . وهو مع الجوابات و المخاطبة تتحقق المحاورة بل ان النص يصرح بالمحاورة حيث تقول الشاعرة (كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في \محاورةِ السنينِ ولم نزل في\ البعد نحيا عاشقينِ(

و من مجال الزمن تحضر مفردات الزمن الماضي تنبث في جميع الفصول:

(1))كنا نحبُ ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا ، (3) الم تقل يوم افترقنا ، (4) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى ،(4) على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل ، (5) كانت مثلي تعشقُ مرَّا ، (5) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً (

و في قبال هذا النداء الماضوي و الاستذكار يحضر الادراك بالحاضر و الاستمرار:

(1))ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي ، (3) ولم يزل يروي العبور ، (4) لكي تكون ، (5) يوري للبدءِ عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ (

و لم يكن الحضور لعناصر الزمن هو التقابل الوحيد لهما بل نجد تقنية عالية و واضحة للشاعر و يبدو انها مقصودة في ان يكون التقابل آنيا و في تريكب واحد ، في لغة متطورة فعلا نموذجية في قصيدة النثر:

) (1)ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ \كنا نحب(

) (2)هي ذي تعيدُ \ عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا(

) (3)ولم يزل يروي العبور \ مرتْ بذاتِ الحب \ واستترت بنا(

) (4)ناح اليمام وناح ايكُ العمر \ فيَّ على فراقٍ كنتهُ \ ذاتَ القتيل \لكي تكون(....

(5)(وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ) (كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا)

و من الثنائيات التي كانت في القصيدة و انبثت بين فصولها مشكلة سماء النص و خلفتيه التقابل في اشكال الطلب بين الاستفهام و الامر .

) (2)من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ \ أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ(

) (3)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \ عابسٌ(

وايضا من العناصر الاسلوبية المكونة لسماء النص و جوّه العام ظاهرتنا شكليتان ، الاولى هو تأجيل المتعلق من المجرور بحرق الجر او المضاف اليه الى السطر الثاني ،و الثانية التكرار ، وانتشار ذلك بين النصوص خلق جوا عاما للنص متناغما.

فمن صور التأجيل الاسنادي النحوي :

- (1)كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في

محاورةِ السنينِ ولم نزل في

البعد

- (3)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ

عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ

الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

- (4)ناح اليمام وناح ايكُ العمر

فيَّ على فراقٍ كنتهُ

ذاتَ القتيل

- (5)يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ

عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

من المعلوم انّ هكذا تأجيل ليس خاصا بهذا النص ، لكن التأكيد عليه و تكراره و انبثاثه في فصول النص حقق التوظيف الفني و العنصر الاسلوبي المسخّر أاجل الغرض و خلق وحدة نصية.

و اما ظاهرت التكرار لبعض المقاطع فمن الواضح اضافة الى البوح فيها ، فانها توظيف شعوري للمؤلف ، و انبثاثها في فصول النص حققت عناصريتها لجو النص و وحدته:

(1)كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ .....كنا نحب(

) (2)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ...... قل للمجـاز(

لقد كان نصّ (عبارات على مفارق شجن) مناسبة بديعة ونموذجا حقيقيا للغة المتقابلة الحرة ، مشتملا على اشتغالات و توظيفات تدلّ و بكل وضوح على مقدرة شعرية للشاعرة القديرة إيمان مصاروة.

النص

)عباراتْ على مفارقِ شجنْ (

إيمان مصاروة

كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في

محاورةِ السنينِ ولم نزل في

البعد نحيا عاشقينِ

كنا نحب

....

من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ

أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ

عبارتي لحناً صباحيَّ

الشذا كانت هنا

....

قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ

عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ

الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

يؤكد في البعيد وفي القريب

ولم يزل يروي العبور

مرتْ بذاتِ الحب

واستترت بنا

قل للمجـاز

....

ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى

من علم الليلَ الغريب وعلمَ الدمع السكيب

ورتل اللحنَ المدثر في القلوب لمثلها

ناح اليمام وناح ايكُ العمر

فيّ على فراقٍ كنتهُ

ذاتَ القتيل

لكي تكون........

....

ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً

آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ

رويَّ الوجعِ وفيها مانسيَّ الملتاعُ

ومالم ينسى أن القهوةَ عشقْ مثلي

عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً

يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ

عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا

فصل: الكتابة الفسيفسائية

مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

لا يوجد كتاب أدبي انتشر بشكل واسع و تجذر عميقا في ثقافات الامم كما كان لكتاب بنجاتنترا (Panchatantra) او الفصول الخمسة او ما يعرف بـ (كليلة و دمنة) ، و لقد ترجم الى اكثر من 200 ترجمة بستين لغة. (1)

سنتناول في دراستنا هذه مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب الفصول الخمسة (كلياة و دمنة) كأسلوب ادبي حقق مزايا للكتاب من حيث التناغم و الايقاع و الاقناع و التثقيف و العذوبة.

فصل : اطلالة على تأريح ترجمة كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

كتاب كليلة و دمنة هو ترجمة لكتاب هندي قديم اسمه بنجاتنترا ، لا يعرف مؤلفه ، و الذي ترجم لأول مرة من قبل طبيب هندي شاب اسمه برزويه تابيب Borzoyeh Tabib)

. (لقد تنقل الطبيب برزويه كثيرا في الهند بحثا عن عشبة طبية و نقل معه البنجاتنتر ، و ترجمه الى اللغة الفارسية البهلويةPahlvi)) و اسماه (كليلة و دمنة) و هذه انت أول ترجمة للكتاب (2) . و نسخة برزويه هذه مفقودة الآن (1. (

يقول مانوراما جافا (Manorama Jafa) ، انه لا يعرف بالضبط مؤلف و تاريخ تأليف البنجاتنترا ،و في الهند وحدها هناك 25 نسخة في بعضها يظهر اسم ويشنو شارما) (Vishnu Sharmaكمؤلف. (3)

لقد تعددت نسخ كتاب البنجاتنتر او (الفصول الخمسة) المعروف بكتاب كليلة و دمنة ، ويُجمع الباحثون على أن الكتاب هندي الأصل، كتب باللغة السنسكريتيّة (هندو) في أواخر القرن الرابع الميلاديّ ، وأسمه بنجا تنترا . (2)

اضافة الى النسخة الشرق آسايوية المأخوذة عن اللغة الاصلية السنسكريتية (4) و نسخة انكليزية هي النسخة قبل الحديثة (pre-modern) مأخوذة عن نسخة ابن المقفع (5) ، فهناك نسخة انكليزية مترجمة عن الاصل الهندي بواسطة بنجوين (Penguin) في سنة (1993) تعتمد النص الشمالي الغربي ، و الثانية بواسطة اوليفيل) (Olivelle'sفي سنة (1997) تعتمد النص الجنوبي الأصلي ايضا وهي نسخة جامعة اكسفورد. (6)

من المعروف ان المصدر الاهم لكتاب (البنجاتانترا) الهندي هو كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع ،و الذي ترجم في سنة (570) الى اللغة السريانية بواسطة كاتب مسيحي يدعى بود (Bud) وقد اكتشفت هذه النسخة في مدريد و تركيا عام 1870(7) ، ثم بعد مائتي سنة في عام (750) ترجمه ابن المقفع الى العربية (1،2،8) . مع ان بعض المصادر تقول ان ابن المقفع ترجمها عن اللغة الفارسية البهلوية (9) ((Pahlavi ،و من ثم ترجم الى اللغات الغربية حتى صار الى النسخة الانكليزية بواسطة ثوماس نورث Sir Thomas) . (10((Northوهنا اشارات الى ان ابن المقفع قد اضاف على الكتاب (11) و سمى مؤلفه بيدبا ، بل ينسب الى ابن خلّكان ان الكتاب من وضع ابن المقفع (11،12) و تصرح عهود اللامي بان ابن المقفع (أضاف للكتاب رموزا حساسة كالعلاقة بين السلطان والمثقف و تأكيد مؤسسة القانون وشرح النتائج الخطيرة المترتبة على تقريب بطانة السوء , ومن اهتمام ابن المقفع على مبدأ " عدم العقاب على التهمة " نرى أنه أضاف إلى كتاب كليلة ودمنة بابا باسم (باب الفحص في أمر دمنة) وأضاف قصتين مضمونهما يشير لشناعة أن يعاقب السلطان على الظن فإن الدم عظيم (12) . و هناك من يقول ان برزويه تابيب نفسه

قد اضاف على الكتاب الاصلي قصصا من الاساطير الهندية (1،11) . و لقد ظهرت ترجمة انكليزية عن النسخة الهندية الاصلية بواسطة اكرتون (Edgerton) و تعرف بالسنخة الحنوبية) (5) . و في (1990) نشرت نسختان باللغة الانكليزية لكتاب البنجاتانترا ، الاولى بواسطة بنجوين , الثانية بواسطة اوليفيل كما اسلفنا ذكره.

ان هذه الاشارات و الحقائق تدعو الى ضرورة المقارنة التأليفية و الأدبية بين نسخة ابن المقفع و النسخ الباقية المترجمة عن الأصل الهندي لأجل تبين الحال و دعوى الاضافات التي تنسب الى ابن المقفع . يقول جهاد فاضل (ويبدو أن إدعاء ابن المقفع نقل الكتاب عن الفارسية لم يَخْفَ على الأقدمين فأين عمر الكلبي المتوفى عام ٤٠٠ هجرية قال إن ابن المقفع لم ينقل الكتاب عن الفارسية، وأنه نسبه إلى الفرس لغايات في نفسه إبان الصراعات الشعوبية بين العرب والعجم. كما ذكر ابن عمر اليمني صراحة أن الكتاب من «وضع» ابن المقفع، وأن مصادره متعددة، وأن هذا الأمر كان صنيع غيره من الكتاب.)(13)

فصل في الفسيفسائية و لغة المرايا

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري)14(

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائية.(15)

تعكس الفسيفسائية في السرد الميل التناغمي الايقاعي لدى المؤلف ، و بعناصرها النصية تحقق ايقاعا نصيا و تناسقا عميقا بنظام موسيقي فكري وهذا من أهم صفات العذوبة و الجذب في النص الفسيفسائي.

فصل : مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب كليلة و دمنة (الفصول الخمسة (البنجابانترا))

ان مظاهر الفسيفسائية بارزة و متجلية في نصوص كليلة و دمنة كثيرة ، بل يمكن القول كما سيتبين ان تأليف الكتاب و بناء نصوصه قائم على التعابير المترادفة و لغة المرايا و الفسيفسائية . و سنتتبع تلك المظاهر في فصول من الكتاب تمثل نموذجا لذلك الاسلوب الأدبي . و النسخة التي سنعتمدها هي نسخة موقع(16) (Kutup PDF)

1 -الفسيفسائية الاسلوبية في اسلوب القناع و الرمزية العكسية

الفسيفسائية الاسلوبية تحققها عناصر نصية اسلوبية ، تتجه نحو غايات معنوية موحدة ، محققة نظاما من التناغم و الايقاع الشكلي في النص . ان الكاتب يصرح بالايحائية و التعبيرية في مقدمة الكتاب (صفحة9) حيث يقول الملك للفيلسوف بيدبا (قد احببت ان تضع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك يكون ظاهره سياسة العامة و تأديبها و باطنه اخلاق الملوك و سياستها للرعية .) فان التمييز بين الظاهر و الباطن انما هو صيغة اخر للايحاء و الرمزية . و في المقدمة ايضا صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به).

ان مثل ذلك التقريب و التذليل يكون ببناء تقابلي بين الظاهر و الباطن التعبيري و البنائي ، فيكون هناك علاقة عرضية بين اللغة العالية و اللغة القريبة . اتخاذ اسلوب القناع منهجا و تبنيه مع الرمزية العكسية باستعمال القريب و المألوف للتعبير عن العالي و البعيد و غير المألوف . بهذا الاسلوب حقق النص تناغما عميقا و هيئة ايقاعية تشكيلية ، بتعابير مترادفة متجهة نحو مقاصد وغايات اسلوبية موحدة.

2 -الفسيفسائية الموضوعية بقصد الحكمة باطنا و التسلية ظاهرا.

ان الكتاب مليء باشارات و دلائل تدل على ان الكتاب وضع للحكمة في باطنه و للتسلية في ظاهره ، و ان نصوصه جميعها جرت وفق هذا القصد و الغاية . في المقدمة صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق

لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به).

ان من اهم الفوائد التي تحققها الفيسفسائية الموضوعية اضافة الى تناغم و ايقاع عميق في قبال التاغم و الايقاع الشكلي في الاسلوبية ، هو تحقق وحدة موضوعية للنص . بهذه الوحدة مع تنوع النصوص و افادتها تتحق فسيفسائية بعتابير مترادفة من هذه الجهة ، حيث ان للترادف التعبيري مراتب بحسب الخصوص العموم و الجنس و النوع.

3 –التناص الداخلي في الفسيفسائية الموضوعية

دوران النصوص حول مواضيع و اهداف معنوية موحدة و بترادف التعابير ، يتحقق تناص داخلي قصدي ، محققا تناغما و ايقاعا فكريا خفيا . و من الواضح عند التأمل ان غالبية النصوص و الكتب التي تشتمل على رسالة و دستور و غايات فكرية معينة تكون متصفة بالتناص الداخلي و الترادف التعبيري ، بل ان في بعض الأحيانا نجد تكرار عبارات بعينها و

تماثل نصي في بعضها . التناص الداخلي هو ملازم حتمي للترادف التعبيري و الفسيفسائية الموضوعية ، لان الاختلاف التعبيري انما يكون بزيادة و نقصان تعبيري مع الحفاظ على المشترك القصدي و المعنوي كما نلاحظه في الفقرات السابقة في الغرض من تحرير الكتاب .

4 -مظاهر الترادف التعبيري

الترادف التعبيري أحد اشكال لغة المرايا و الفسيفسائية النصية ، بان تكون تعابير مختلفة تدل و تنتهي الى مقاصد موحدة و نجد هذا الاسلوب في مواضع كثيرة من الكتاب منها في باب الاسد و الثور : ففي نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة نجد:

أ – النظام الفسيفسائي الاول

1. في (صفحة 27)(كان في ارض دستاوند رجل شيخ و كان له ثلاثة بنين ،فلما بلغو اشدهم اسرفوا في مال ابيهم و لم يكونوا احترفوا حرفة يكسبون لانفسهم بها خيرا .)

1. صفحة 27(اما الاربعة التي احتاجها في درك هذه الثلاثة فاكتساب المال من احسن وجه يكون ، ثم حسن القيام على ما اكتسب منه ، ثم استثماره ، ثم انفاقه فيما يصلح المعيشة)

2. صفحة 27 (فمن ضيع شيئا من هذه الاحوال لم يدرك ما اراد من حاجته ؛ لانه ان لم يكتسب لم يكن مال يعيش به ، وان هو كان ذا مال و اكتساب ثم لم يحسن القيام عليه اوشك المال ان يفنى و يبقى معدوما.

نلاحظ هنا ثلاثة تراكب تعبيرية تتجه و تسعى نحو غايات و مقاصد معنوية موحدة .و في نظام فسيفسائي اخر نجد:

ب– النظام الفسيفسائي الثاني

1. صفحة 27 (و ان هو وضعه و لم يستثمره لم تمنعه قلة الانفاق من شرعة الذهاب.

1. صفحة 27 (كالكحل الذي لا يؤخذ منه الا غبار الميلثم هو مع ذلك سريع فناؤه)

2. صفحة 27 (ثم لا يمنع ذلك ماله من التلف بالحوادث و العلل التي تجري عليه)

3. صفحة 28 (كمحبس الماء الذي لا تزال المياه تنصب فيه فان لم يكن مخرج و مفيض و متنفس يخرج الماء منه بقدر ما ينبغي ، خرب و زال و نزّ من نواح كثيرة ، و ربما انبثق البثق العظيم فذهب الماء ضياعا.

و ايضا في نفس النص نجد نظاما فسيفسائيا اخر

ج- النظام الفسيفسائي الثالث

1. صفحة 28 (فعالجه الرجل و اصحابه حتى بلغ منهم الجهد فلم يقدروا على اخراجه فذهب الرجل و خلف عنده رجلا يشارفه لعل الوحل ينشف فيتبعه بالثور ، فلما بات الرجل في ذلك المكان تبرم و استوحش ، فترك الثور و التحق بصاحبه ، فاخبره ان الثورة قد مات)

1. صفحة 28 (قال له : ن الانسان اذا انقضت مدته و حانت منيته فهو و ان اجتهد في التوقي من الامورلتي يخاب فيها على نفسه الهلاك لم يغن ذلك عنه شيئا و ربما عاد اجتهاده في توقيه و حذره وبالا عليه)

2. صفحة 28 (لما سار غير بعيد اعترض له ذئب من احد الذئاب و اضراها فلما رأى الرجل ان الذئب قاصد نحوه خاف منه و نظرا يمينا و شمالا يجد موضعا يتحرز فيه من الذئب فلم يرى الا قرية خلف واد، و رأى الذئب قد ادركه ، و القى نفسه في الماء وهو لا يحسن السباحة ، و كاد يغرق لولا ان ابصر به قوم من اهل القرية ، فتواقعوا لاخراجه فاخرجوه ، وقد

اشرف على الهلاك ، فلما حصل الرجل عندهم و امن من غائلة الذب ، راى على عدوة الوادي بيتا مفردا ، فقال ادخل هذا البيت فاستريح فيه ، فلما دخله وجد جماعة من اللصوص و قد قطعوا الطريق على رجل من التجار، وهم يقتسمون ماله و يريدون قتله ، فلما راى الرجل ذلك خاف على نفسه و مضى نحو القرية ،فاسند ظهره الى حائط من حيطانها ليستريح مما حل به من الهول و الاعياء ، اذ سقط عليه الحائط فمات.

و في هذا الباب ايضا نظاما فسيفسائيا أخر

8. النظام الفسيفسائي الرابع

1. صفحة 28 (قال دمنة لأخيه كليلة : يا أخي ما بال الأسد مقيما مكانه لا يبرح و لا ينشط ؟ قال له كليلة ما شأنك أنت و المسألة عن هذا)

1. صفحة 28 (لسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك و النظر في أمورهم فأمسك عن هذا)

2. صفحة 28 (من تكلف من القول و الفعل ما ليس من شأنه أصابه ما أصاب القرد من النجار)

3. صفحة 29 (ان قردا رأى نجارا يشق خشبة بين وتدين ، وهو راكب عليها ،فاعجبه ذلك ،ثم ان النجار ذهب لبعض شأنه ، فقام القرد و تكلف من ليس من شأنه ، فركب الخشبة و جعل ظهره قبل الوتد و ظهره قبل الخشبة ،فتدلى ذنبه بالشق ،فنزع الوتد فلزم الشق عليه فخر مغشيا عليه فكان ما لقي من النجار من الضرباشد مما اصابه من الخشبة)

و ايضا في هذا الباب نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة.

هـ - النظام الفسيفسائي الخامس

1. صفحة 29 (ان كل من يدنو من الملوك ليس يدنو منهم لبطنه ، و انما يدنو منهم ليسر الصديق و يكبت العدو)

1. صفحة 29 (ان من الناس من لا مروءة له وهم الذين قرحون بالقليل و يرضون بالدون كالكلب الذي يصيب عظما يابسا فيفرح به ، و اما أهل الفضل و المروءة فلا يقنعهم القليل و لا يرضون به دون ان تسموا نفوسهم الى ما هم أهل له)

2. صفحة 29 (كالأسد الذي يفترس الأرنب فاذا رأى البعير تركها و طلب البعير)

3. صفحة 29 (الا ترى ان الكلب يبصبص بذنبهحتى ترمى له الكسرة ، و ان الفيل المعترف بفضله ووقوتهاذا قدم اليه علفه لا يعتلفه حتى يمسح و يتملق له)

4. صفحة 29 (فمن عاش ذا مال و كان ذا فضل و افضال على اهله و اخوانه فهو و ان قل عمره طويل العمر ،و من كان في عيشه ضيق و قلة و امساك على نفسه و ذويه فالمقبور احيا منه)

و فيه ايضا نظام فسيفسائي اخر ، و في الحقيقة نصوص الكتاب كلها مبنية و قائمة على هذا النظام بلغة المرايا و الترادف التعبيري و الفسيفسائية ، و هذا الاسلوب له مبرراته لان غرضه طرح الفكرته و تأكيدها و ترسيخها و حمل القارئ اليها و اقناعه بها ، وهذا شأن الخطابات التثقيفية و الاقناعية و التي يرتجى منها الاعتقاد و الاعتناق ، فهذا الكتاب كان الغرض منه الاقناع و التثقيف بالحكمة و باسلوب التاكيد و الترسيخ و التجلي و تعدد جوانب الطرحو وجه الفكرة.

و- النظام الفسيفسائي السادس

1. صفحة 30 (لو دنوت منه و عرفت اخلاقه لرفقت في متابعته و قلة الخلاف له)

1. صفحة 30 (اذا اراد امرا هو في نفسه صواب زينته له و صبرته عليه ، و عرفته بما فيه من النفع و الخير ،و شجعت عليه و على الوصول اليه ،حتى يزداد به سرورا ، و اذا اراد امرا بما فيه الضر و السين ، اوقفته على ما في تركه النفع و الزين)

2. صفحة 30 (ان الرجل الاديب الرفيق لو شاء ان يبطل حقا اويحق باطلا لفعل)

3. صفحة 30 (كالمصور الماهر الذي يصور في الحيطان صورا كأنها خارجة و ليست بخارجة ، و أخرى كأنها داخلة و ليست بداخلة)

و ايضا في الباب نظام فسيفسائي رائع جدا:

ز- النظام الفسيفسائي السابع

1. الصفحة 30 (ان كثرة الأعوان اذا لم يكونوا مختبرين ربما يكون مضرة على العمل)

1. الصفحة 30 (ان العمل ليس رجاؤه بكثرة الأعوان و لكن بصالحي الأعوان)

2. الصفحة 30 (مثل ذلك مثل الرجل الذي يحمل الحجر الثقيل فيثقل به نفسه و لا يجد له ثمنا)

3. الصفحة 30 (و الرجل الذي يحتاج الى الجذوع لا يجزئه القصب وان كثر)

على هذا المنوال و بهذا البناء الفسيفسائي تجري باقي الكتاب و نصوصه ، ما يدلل على ان هذا الكتاب التثقيفي قائم على هذا الاسلوب . و بالتتبع يمكن ملاحظة ان هذا الاسلوب هو الاسلوب السائد في الخطابات التثقيفية و الاعتقادية.

ان لغة المرايا و الفسيفسائية اضافة الى تحقيقها الوحدة الموضوعية و الايقاع و التناغم ، فانها تدلل على المستوى العالي لخيال المؤلف و على عبقريته اللغوية ، و امكاناته العالية ، اذ انها اقتناص للتماثل و التقارب العميق بين الصور ، انها اكتشاف و تبين الوحدة بين كيانات ملونة

مختلفة . كما ان متابعتها تكشف عن المقاصد الحقيقية و العميقة للامثال و النصوص و ما اراد المؤلف ايصاله الى القارئ في هذا الكتاب

الخلاصة

من خلال ما تقدم و الذي يعكس الاسلوب العام و البناء الذي قامت عليه نصوص الكتاب ، يظهر واضحا ان هذا الكتاب وهو كتاب حكمة و اقناع و تثقيف قائم على لغة المرايا لأجل اكبر قدر من بيان الفكرة و تجليها و متعمد على الترادف التعبيري لتتعد اوجه الطرح و يترسخ القصد في وغي القارئ ببناء فسيفسائي يشتمل على الايقاع الفكري و الموضوعي و التناغم الاسلوبي و العذوبة في الطرح ، يكشف المقاصد و الغايات الحقيقية للامثال و القصص و النصوص التي فيه . وهذا الاسلوب الفسيفسائي التاغنمي و الثري و الاقناعي كان من اهم أسرار ثراء الكتاب و جودته.

المصادر

1. http://www.arabacademy.com/arabic-blog/arabic-books/kalila-wa-dimna/ 2013

1. Wikipedia

2. Manorama jafa http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_998358_po_2004-11-jafa-e.pdf?contentNo=2

3. Kalilah and Dimnah; or, The fables of Bidpai; being an account of their literary history, p. xiv

4. Vijay Bedekar, History of the Migration of Panchatantra, Institute for Oriental Study, Thane

5. Rajan (1993), Olivelle (1997), Olivelle (2006).

6. Tarquin Hall[dead link] "Review: Colin Thubron, Shadow of the Silk Road, London: Chatto & Windus, 2006, New Statesman, 25 September 2011, Review includes description of how some of the monks likely traveled in ancient times.

7. Knatchbull 1819 -

8. encyclopedia -

9. Jacobs 1888

10. كليلة ودمنة.. من تأليف ابن المقفَّع أمْ بيدبا الهندي؟جمال بن جويرب المهيري ؛ البيان 201

11. عهود اللامي ؛ شيطنة المعارِض، سيرة ابن المقفع نموذجا ، المقال 2012

12. جريدة الرياض 2011 لماذا قُتل ابن المقفع؟ جهاد فاضل

13. د انور غني الموسوي ، لغة المرايا و الفسيفسائية ، مجلة تجديد 2015

14. د أنور غني الموسوي ؛ لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان ؛ جريدة دنيا الرأي 2015

15. http://www.kutubpdf.net/download.html?did=294

اسلوبيات النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .(أنور الموسوي 2015)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي (أنور الموسوي 2015).

الشاعر كريم عبد الله يكتب نصوص فسيفسائية تبلغ غاياتها المعيارية و الجمالية ، بشكل الترادف التعبيري ، كما انه سبّاق في هذه التجربة الادبية المغايرة للمألوف.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما (2015)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1 -خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2 -حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3 -بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4 -ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5 -تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ,

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود

عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1 -بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2 -أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3 -أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4 -ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5 -فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1 -مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

2 -مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3 -كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟.

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1 -فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2 -أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3 -فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

4 -أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ,

5 -ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ,

6 -إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ,

7 –لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

النص : خلف أبوابك نحتمي دائما

كريم عبد الله

)لغة المرآيا والنصّ الفسيفسائي(

خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك , ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف , بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور , حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ , أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات . أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ , أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا , تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ , فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي . مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ

يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟! مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟ كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ . ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل , أيّتها الساكنةُ في سواقي الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ , ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ , إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ , فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة , بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر , لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

)العمياء(

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

- لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ هي نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان

طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة.

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم.

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة.

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

1 -البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق.

2 -انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم.

3 -ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا.

4 -لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ، كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ، كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي .

لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان

المعهود في اللغة و استعمال الالفاظ ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اي ان لكل معادل كلامي هناك عامل لغوي تعبيري . و نقصد بالعامل التعبيري النهاية التعبيرية و المقصود المعنوي او الجمالي العميق الذي يراد نقله بالكلام الى المخاطب ، و

المعادل التعبيري هو الصيغة الكلامية التي تستخدم للتعبير عن العامل التعبيرية و نقله الى المخاطب.

في لغة المرايا هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .فلغة المرايا و فسيفسائية النص لها شكلان الاول الترادف التعبير بان تعابير مختلفة تدل على مراد واحد و الثاني الاشتراك التعبيري بان تعبير مختلفة تدل على مرادات مختلفة بالضبط كما هو الحال في الترادف و الاشتراك اللفظي الا ان ما لدينا هنا ليس الفاظا مفردة و انما تعابير و عبارات و جمل.

نماذج ناضجة من لغة المرايا و الفيسفسائية التعبيرية بالشكل الاول اي التناص الداخلي نجدها في كتابات للشاعر كريم عبد الله و الدكتور انور غني الموسوي . و هنا نجد ملامح الشكل الثاني (الاشتراك التعبيري) في نص (حوار الصدى و المرآة) حيث ان تعابير و معادلات تعبيرية متقاربة تشير الى دلالات و عوامل تعبيرية متباعدة.

لقد بينا في مواضع عدة انه كما ان للمؤلف غاياته و للقارئ غاياته في النص ، فان للنص غاياته و للغة غاياتها ، و مع ان الاختيارية و القصدية موجودة من قبل المؤلف الا ان طبيعة القاموس العنواني كان مما فرضه النص ، فعبارة (حوار الصدى و المرآة) هو تبني قاموسي بالفاظ ترجع كلها الى لغة المرايا و الاشرتاك التعبيري الفسيفسائية ، اذ ان لغة المرايا هي حوار تعبيري بين عبارات و جمل ، و هي صدى ما يكون بالمرآة التعبيرية بين العوامل العميقة و المعاني و التعابير و المعادلات النصية.

ان تكرار لفظي (الصدى و المرآة) و في وضع او بناء بدلالات مختلفة يحقق شكلا متميزا من لغة المرايا و الفسيفسائية ، حيث ان الفسيفسائية متقومة بالتقابل و التناغم و التناسق الذي يعكس صورا مختلفة و جهات مختلفة ، وهو استخدام هندسي و تقني ابداعي و مختلف للغة.

النص يعتمد لغة رمزية و تعبيرية عالية ظاهرة جدا ، و بنسق و مستوى واحد وهكذا البناء الاسلوبي الموزع باتقان على مقاطع النص ايضا حالة تكرارية تعطي فسيسفائية للنص . و ايضا من المراتية الاسلوبية هو طبيعة الخطاب الذي يصدر عن اطراف الحوار ، فان عبارات الصدى متقاربة في زمنيتها و قاموسيتها و اسلوبها و كذلك عباراة المرآة متقاربة في زمنيتها و اسلوب حكايتها و خطابتها ، وهذه ايضا فسيفسائية نصية خطابية . ان ما يحصل بواسطة تلك العناصر هو احداث نظام متناسق متناغم موسيقي الا انه بدلالات مختلفة ، وهذا يختلف عن غيره من الانظمة التناغمية . و ايضا من عناصر الفيسفسائية في النص هو الثيمة ، فان خطاب الصدى يتمحور حول ثيمة خاصة من الرغبة و الحيرة و البحث و كذلك خطاب المرآة ايضا يتمحور حول ثيمة خاصة من اليقين و المعرفة و البيان.

1 -الصدى (" أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ الموْجِيّ،\ وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،\ شحُوْبَ الرِّيْحْ."

2 -الصدى (أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛\ أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ".)

3 -الصدى (أَتَكاثرُ خَلْفَ ضَياعِي؛\ كُلِّي طُرُقٌ تتَدَحْرَجُ في اللَّحَظاتْ.\ لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ)

4 -الصدى (لا أَعْرِفُنِي، \ لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،\ أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ".)

1 -المرآة (وكانَ يُجاسِدُ نَجْماً يَبْكِي، \ وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَى.\ كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ)

2 –المرآة (" هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ \ مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَهُ!؟ \ وَيَقُوْلُ بِوَحْيِ النَّهْرِ يَنابيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيّ، \ يَقُوْلُ هَواءً لا يَخْنُقُهُ،)

3 –المرآة (هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟ \ هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بِوُضُوْحِهِ،\ أَمْ وَهْماً يَتَجَمْهَرُ في الصُّدْفَةْ،)

4 –المرآة (لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ". \"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ \يُقْرَأْ".)

من الواضح جدا التقارب الزمني و الخطابي و الثيمي في عبارات الصدى و كذلك الشيء نفسه في عبارات المرآة . و باللغة الرمزية و التعبيرية و بما تقدم من تقنيات نجد ان النص قد كتب بتقنية عالية و بلغ اهدافه التعبيرية و حقق نظاما نموذجيا من لغة المرايا و النص الفيسفسائي.

النص

) –حِوارُ الصَّدَى والمِرْآة– (

عصام سلمان

****

–I–

)صَدَى:(

"أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ المَوْجِيّ،

وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،

شُحُوْبَ الرِّيْحْ."

)مِرْآةْ: (

"كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ،

وكانَ يُجاسِدُ نَجْماً يَبْكِي،

وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَى.

كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ

وَيَسْكُنُها ظِلاً ظِلاً وَحِجابْ.

وَيُنَيْزِكُ كُلَّ كَلامِهِ حِيْنَ تُكاشِفُهُ المرْآةُ

بِعُرْيِ الشَمْسِ، وَعاداتِ الشُطْآنْ."

****

-II-

)صَدَى:(

"أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛

أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ."

)مِرْآةْ:(

"هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ

مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَهُ!؟

وَيَقُوْلُ بِوَحْيِ النَّهْرِ يَنابيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيِّ،

يَقُوْلُ هَواءً لا يَخْنُقُهُ،

وَصَدًى لا يَرْجِعُ مَكْسُوًّا بِغُبارِ البَوْحْ.

يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ لَيْسَ وَحِيْداً يَعْبُرُ ذاكِرَةَ الموْتْ.

يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ لَيْسَ الموْتْ."

****

-III-

)صَدَى:(

"أَتَكاثَرُ خَلْفَ ضَياعِي؛

كُلِّي طُرُقٌ تَتَدَحْرَجُ فِي اللَّحَظاتْ.

لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ

وأَزْمِنَةٌ تَغْرَقْ."

)مِرْآةْ: (

"هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟

هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بِوُضُوْحِهِ،

أَمْ وَهْماً يَتَجَمْهَرُ فِي الصُّدْفَةْ،

يَتَظاهَرُفِي حَشْدٍ مِنْ أَجْنِحَةٍ وَنُجُوْمْ!؟

هَلْ كانَ كَثافَةَ هـَذا البَرْقِ، لَطافَةَ هَذِيرالتُّرْبَةْ،

أَمْ رَمْزاً يَنْحَلُّ إِذا أَوْضَحْ"!؟

****

-IV-

)صَدَى:(

"لا أَعْرِفُنِي،

لا أَسْكُنُ شيْئاً يَمْلِكُنِي،

أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ."

)مِرْآةْ: (

"لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ."

"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ

يُقْرَأْ."

فصل: السردية التعبيري

السردية التعبيرية و اسلوبياتها

1 –ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي

ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة.

2 –السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو

سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

3 –اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و

تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

4 –التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين

التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

5 –اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين

النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

6 –اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

قصيدة النثر السردية الفكرة و النموذج

قصيدة النثر السرديّة هي شعر مكتوب بشكل نثر، تعتمد في نثريتها على السرد الممانع للسرد، حيث يظنّ القارئ انه أمسك بالاحداث و الشخصيات ثمّ يتبين له عاجلا انه لم يمسك بشيء. نعم انه السرد ضد السرد، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ، بل بقصد الايحاء و الرمز، ببناء جملي متواصل و من دون ايّة عناصر شكلية شعرية.

قصيدة مزامير الريح للشاعر عادل قاسم تمثّل نموذجا لقصيدة النثر السردية، حيث البناء الجملي المتواصل و السرد التعبيري و العمق الشعري المنبثق من الشكل النثري، حيث الاغراء القراءاتي بانّ القارئ امسك بكيانات النصّ الا انه عاجلا سيعرف انه لم يمسك بشيء .

))مَزاميرُ الريح

أًتوارى كهمسةٍ خَجِلةٍ في فَضاءٍ يَنِزّ بالدموعِ الهاميةِ على مساحةِ الصبْرِ، علَّ الهَشيمَ المعلّبَ في ثقوبِ الذاكرة الداكنة يَسْتَحيلُ مِزنةً تَمطرُ أَثداؤُها وِجوهاً أَتوقُ للثمِ سِهولها الخضراء التي أًينعتْ ثمار التَرقّبِ لِفراديسٍ مُحلّقةٍ في سماءٍ ثامنةٍ سَنرِثها حينَ يَرْقِصُ النَخيلُ برِفقةِ الملائكةِ الحالمينَ بعودة مساء يطلّ بعينيه المشاكستينِ على حُلمنا الوارِف لينفخَ فيَّ خُطى المزامير؛ ْ شَدوَ ما توارثناهُ منْ أَغانٍ تُرَتِّق أَحزانَها البيادرُ الجاثِمةُ في السهولِ التي سَرقتْ من عُيونِ الكواكبِ ثغاءَها الرَهيف((.

و كقراءة فاعلة و تفاعلية سندع القارئ يكتشف بنفسه تلك العناصر الأسلوبية التي اشرنا اليها و التي جعلت من هذا النصّ نموذجا لقصيدة النثر السردية، انها البناء الجملي المتواصل، فالنصّ كلّه عبارة عن فقرة واحدة متصلة تقرأ بنفس واحد وهذا تجلّ أعظم للبناء الجملي المتواصل ، و حيث السرد التعبيري بسرد سلسل مائي، الا انّه بلغة معبأة بالرموز و الاشارات و الايحاءات حيث تنبثق الصور الشعرية العميقة القابعة خلف النص لتحقّق شعراً كاملا برمزية عذبة قريبة ينبثق من نثر كامل كتب بالجمل و الفقرات.

التكامل النثروشعري في قصيدة (سومري يبحث عن أرض سومرية) للشاعر ميثاق الحلفي

قصيدة النثر هي حالة التكامل في التضاد ، انها ليست فقط حالة اجتماع الاضداد بل هي حالة تكامل تلك الاضداد المجتمعة . على مرّ العصور و الشعر يفهم انه ضد النثر ، الا انهما و بشكل غير مسبوق يجتمعان في قصيدة النثر . اذن قصيدة النثر انجاز انساني منقطع النظير .

لقد صار معهودا تراجع النثر في النص حينما يكون المجال للشعر ، و ايضا العكس حاصل اي تراجع الشعر في النص حينما يكون المكان للنثر ، بل في بعضها ينعدم الاخر بوجود احدهما وهذه هي الضدية الكاملة ، اما في قصيدة النثر، فالشعر و النثر ليس فقط يجتمعان و يحضران بل و يتكاملان و هذه هي حالة التكامل (النثروشعري) وهو امر لم يكن ليخطر على بال انسان حتى كانت قصيدة النثر.

لكل من الشعر و النثر خصائص كتابية و عناصر نصية ، حينما تتحقق تلك العناصر و تتجلى تلك الخصائص فان الشعر يتحقق و النثر ايضا يتحقق . في قصيدة النثر نجد خصائص الشعر و النثر حاضرة و نجد عناصرهما حاضرة في النص الواحد و في العبارة الواحدة.

يتجلى النثر في الكتابة بانسيابية العبارة و البناء الجملي المتواصل و كتابة النص بشكل جمل و فقرات ، و يتجلى الشعر بالرمزية و الايحائية و الانزياح و التقاط الصورة العميقة و تجلي التجربة الانسانية بمعادلات نصية. و من الواضح عدم امكانية تحقيق الاجتماع للشعر و النثر في الشعر الموزون فضلا عن المقفى لتعذر النثر فيها ،كما ان القصيدة الحرة – وهي القصيدة التي تتخلى عن الوزن الا انها تحافظ على الموسيقى البصرية بالتشطير و الموسيقى الذهنية بالتشظي – القصيدة الحرة ايضا تفشل في تحقيق اجتماع الشعر و النثر ، فلا تتحقق قصيدة النثر فيها . اما قصيدة النثر المعتمدة على الجمل و الفقرات و المعتمدة على السرد و البناء الجملي المتواصل من دون سكتات و لا تشطير و لا تشظي ، و التي منها و من وسط هذا العالم النثري المتكامل

ينبثق الشعر برمزيته و ايحائية و انزياحيته و التقاطاته العميقة و معادلاته النصية المحاكية للعوامل الجمالية الانسانية المتخفية.

لقد استطاع شعراء مجموعة تجديد تحقيق النموذج لقصيدة النثر ، بصورتها التي يتجلى فيها الشعر و النثر و التي يتكامل فيها الشعر و النثر بكتابة قصيدة شعرية تشتمل على كل تقنيات الشعر بنص مكتوب بنثرية كاملة مشتمل على كل مقومات النثر ، و من هؤلاء الشعراء الشاعر ميثاق الحلفي ، و هنا سنجد (التكامل النثروشعري) حاضرا في قصيدته (سومري يبحث عن أرض سومرية) بتجلّ واضح للنثر و الشعر بالسرد التعبيري و الجمل و الفقرات و الرمزية و الايحائية و الانزياحات و التقاطات و الصور الشعرية.

) سومري يبحث عن أرض سومرية(

ميثاق الحلفي

)وهو يجمعُ سُحبَ الهورِ العالية ، وينقلُ رسائلَ العشقِ من جيبٍ الى جيب ،يُغسّلُ موتى البردي بمشحوفِ أبيه الذي استعاره من صيادٍ نفقَ سمكه ذات جفاف. وحدكَ ايّها النهرُ تعرِفُ الغرباء وتفهرسُ احلامَ فتيتِكَ وأشلاءَ ثوارِكَ ،تعرِفُ أثارَ الجّلْدِ ، ما من أصبعٍ مبتورةٍ إلاّ وسامرته قيثارتك. يامَنْ لَمْ تخنِ الطينَ حينَ كانوا يحملونَ المشانق ، كلُّ جرفٍ فيكَ تاريخٌ. كنتَ تمسحُ على رؤوسِ اللقالقِ ،تُدوزِنُ تقاسيمَ انبعاث الضوءِ على أكفانٍ غير مدفوعة الثمنِ،تَ عدّ العصافيرَ على قواربِ القيامة، أيّها الخارجُ من فوهاتِ الجراح، أحقاً تموتُ تحتَ المطر وتسقطُ نبوءة السماءِ وتدفنُ وجهكَ بينَ نهدي (عشتاروت. (

سومريٌ يرى نهايته على ابوابك المخلّعةِ لَنْ تهدأ رئته عن دخانِ فجرك. سأبكي بحرقةٍ، تُداعِبُ يدي أطراف الأرضِ المذنبة، بعكازٍ متسخٍ عليه خطيئة إلهٍ. ايامك الراسبة في قاعِ الدِّلالِ ، وبعد أنْ ينام اطفالي سأخبرهم بأنّي عثرتُ على ارضٍ لا يموتُ فيها نبيٌ (.

لدينا نص متكون من عشرة اسطر كتب ، بسبع جمل في فقرتين فقط ، ببناء جملي متواصل حيث الكلام الانسيابي و الحديث المتواصل و السرد التعبيري المكون للفقرات ، و بهذا يتحقق النثر .

من وسط هذا الفضاء وهذا الجو النثري ينبثق الشعر حيث الرمزية في مفردات النص و كياناته و الايحائية المتجلية و الانزياحات الشعرية الواضحة و الالتقاطات الشعرية الفذة و صور شعرية عالية و معادلات شعرية تحاكي عوامل جمالية عميقة ، و كل هذه الامور واضحات جدا في النص لا تحتاج الا لقراءة النص لتبينها و الدلالة عليها . و بهذا يكون هذا النص قد حقق الحالة النموذجية للتكامل النثروشعري ، بالتجلي العالي للشعر و النثر ، و بذلك تتحقق حالة نموذجية لقصيدة النثر.

عادل قاسم و قصيدة النثر السردية.

(اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده .) أ غ الموسوي.

نحن حينما نذكر عادل قاسم فانا نعني به ذلك الشاعر الواسع التجربة و الشاسع الابداع . الذي تترامى تجربته عمقا في الادب و الفن من حيث عمق النص و شكله و من حيث عمق الفكر و بنائه . و حينما نذكر قصيدة النثر فانا نعني بذلك الشعر النثري المكتوبة بالصيغة العالمية التي خرجت من اسقاطات و نداءات الموسيقى العربية ، تلك القصيدة او ذلك الشعر الذي يكتب بالنثر العادي الخالي من كل تفنن شكلي او بصري ، و المعتمد بشكل كلي في شعريته على جوهر اللغة و الاسلوب و الافكار .

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ) (Babara Hening) ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم و الذي طوّع لأجل محاكاة الوعي . ذلك الوعي الذي يتقابل فيه القارئ و الكاتب سطرا سطرا و فقرة فقرة ، حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا . و يقول زيمرمان) (Zimmerman) اذا كنت متضايقا من التشطير فان ما تحتاجه قصيدة النثر ، ان الأساطير و الحكايات قد تكون شعرا نثريا . النثر هو اللغة العادية التي يتكلم بها الناس و يكتبون بها ، انها لا تتعامل مع التشطير كوحدة مكونة و لا تعتمد التكرار و لا الوزن و الموسيقى الشكلية . قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير ، متكونة من جمل و فقرات و قد تكون قصيدة النثر فقرة واحدة او فقرات . و موسيقى

الافكار و داخل النص العميق هو الذي يصنع الايقاع . و لا بدّ من ايقاع الافكار و العمق و لا بد من ان تكون مضغوطة الافكار و مكثفة و الا فانها فستكون نثرا و ليس قصيدة نثر). و في الويكيبيديا) (Wikipaedia) ان قصيدة النثر تبدو كالنثر لكنها تقرأ كالشعر ، ليس فيها نظم لكن فيها تشظي و تكثيف و صور و استعارة ، قصيدة النثر هي هجين بين الشعر و النثر) . و تقول مليسا دونوفان) (Melissa Donovan) النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) . و التعريف الأخير الذي صرحت به مليسا دونوفان هو الذي تعمل به المجلات و مركز الجوائز و التجنيسات الادبية بخصوص قصيدة النثر ، حتى أن مجلة متخصصة بقصيدة النثر تقول (لا بدّ لقصيدة النثر ان تكتب بالجمل و الفقرات و اننا نعتذر عن ننشر ما يكتب بالتشطير و ان لم يكن موزونا ، لاننا لا نعد ذلك قصيدة نثر. (

هذه التعاريف هي ما استقر عليه تعريف و مفهوم قصيدة النثر في السنوات الاخير و كثير منها قد نشر و كتب في السنتين الاخيرتين . وهذا ما نؤكد عليه دوما و ننعى على القصيدة العربية تأخرها في هذا المجال ، الا انّ مجموعة تجديد الأدبية التي تبنت كتابة قصيدة النثر بالجمل و الفقرات من دون تشطير و كتابة قصيدة النثر الأفقية قد خطت خطوات كبيرة نحو هذه الصيغ النموذجية . و نحن نقول دوما انّ للشاعر ان يكتب ما يريد و بأي شكل و من دون قيود او تصنيفات ، و له الحرية الكاملة في اظهار نصه كيف يشاء ، و انه غير مطالب باتباع شكل او نموذج معين ، فالشعر و كما يقول ونتر (W J Winter) (هو التعامل الرقيق مع اللغة) ، فكل تعامل رقيق و جمالي مع اللغة بقصد الشعر فهو جميل و انساني . لكن حينما يكون الحديث عن شكل معين و تبني شكل معين ، فانه لا بد من الواقعية و الموضوعية ، و ما هو واقعي و منطقي و حقيقي ان قصيدة النثر شعر يكتب بالكلام العادي و بالجمل و الفقرات

من دون تشطير و لا تفنن بصري ، و غير ذلك لا يصح ان يسمى قصيدة نثر ، نعم هو شعر نثري و شعر نثر حرّ لكنه ليس قصيدة نثر.

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام 2005 كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس). (transgeneric narratlology)و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) ، و ادّعوا ان هذه العوامل الثلاث متوفرة و متحققة في كل عمل ادبي سواء كان شعر غانيا او قصة او دراما ، لذلك بدأوا يناقشون في واقعية هذا التقسيم و واقعيته ، وهم يقولون انهم لا يريدون ان يحولوا جميع الأدب الى سرد ، الا ان نتائج نظريته تنتهي الى هذا الأمر . و في الحقيقة و من خلال تبعي الدقيق الى جوهر قضية الأدب و الظاهرة الأدبية ، ان الكتاب الأدبية في جوهرها لا تخلو من سرد ، و كما يقول بيتر هون (التتابعية تظهر في السرد القصصي من خلال شخصيات في احداث و مثله ايضا يظهر في الشعر في تتابع التطورات التي تحصل لمكوناته الشعرية) . و لقد بينا في مقالات سابقة و خصوصا في حديثنا عن البوليفونية و عن التأريخ النصي انّ في القصيدة وحدات و كيانات رمزية و استعارية يمكن ان تتخذ شكل شخصيات لها صوت و ارادة و رؤية فيتحقق تعدد الاصوات ، و يمكن ان تتطور مع زمن النص تظهر و

كأنها تمر بتتابع حدثي فيتحقق تأريخ نصي لها ، و القصيدة المستقبلية التي تتحرك فيه كيانات النص و وحداته التكوينية الشعرية خير مثال .

من هنا و من كل ما تقدم و من كل ما سياتي به الزمن من تنظيرات و اتجاهات ادبية فانني أرى ان مستقبل الأدب هو قصيدة النثر السردية أو بعبارة ابسط هو (الشعر السردي) بمفهومه المعاصر اي الشعر الذي يكتب باللغة العادي . فاضافة الى توفيره خاصية الزخم الشعوري المحمول باللغة العادية و التي هي من ميزات ادب مابعد الحداثة ، فانه يوفر العذوبة و الجماهيرية ، و يمثل الجمالية الصعبة التي لا يتقنها الا القليلون ، لذلك فانك تجد من لا يمتلك تجربة لا يصمد ، و الحجج كثيرة و الشكوك تطرح لكن حقيقة الامر و الذي صار معلوما هو صعوبة و احترافية كتاب شعر بصيغة نثر عادي بالجمل و الفقرات ، لكن مجموعة تجديد قد اثبتت و بما لا نقاش فيه ان الشعر الجميل و العالي المستوى يمكن ان يكتب بلغة عادية و بالجمل و الفقرات ، و من هؤلاء الشعراء الذين برعوا في كتابة قصيدة النثر السردية الأفقية هو الشاعر عادل قاسم . و لا بدّ من الاشارة ان الشاعر العراقي عادل قاسم متمكن في الشعر العمودي الموزون و مبدع في شعر التفعيلة و كاتب فذ للقصيدة الحرة ، و لكنه ابدع و تعمق في اسلوبيات قصيدة النثر السردية الافقية ، و صار بحق أحد اركان هذا الشكل ابداعا و تنظيرا و تمهيدا و ترسيخا.

ان اشتمال قصيدة النثر السردية على عاملي العذوبة و الزخم الشعوري هو الحقيقة الكبرى التي تجعل من هذا الشكل مبهرا و قريبا و واضحا و مفهوما . و لا ريب ان العذوبة هي نتاج نثرية قصيدة النثر ، و الزخم الشعوري هو نتاج شعرية قصيدة النثر ، و بالعذوبة و الزخم الشعورية يتحقق التكامل النثروشعرية ، حيث يتجلى الشعر الكامل في النثر الكامل ، و ببساطة اذا لم تشتمل القصيدة الافقية على عذوبة و سلاسة و على زخم و تكثيف شعوري فانه لا تحقق غاياتها . لقد استطاع عادل قاسم ان يحقق قصيدة نثر عذبة و سلسة و مكثفة و بزخم شعوري و توصيل مشاعري قوي ، مما جعل قصيدته محققة للتكامل النثروشعري الذي هو الشرط

الجوهري لقصيدة النثر . اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده.

و لحقيقة ان العذوبة و السلالة و الزخم الشعوري و المشاعرية امور – و ان كان لها حضور و تمظهر في النص – الا انها في جانب كبير من ادراكها تعتمد على المتلقي ، اي ان فيها شيئا من الانطباعية و الذوقية التي تباين فيها الافكار و الاراء و يكون للفردية مدخلية فيها ، و لذلك و لأجل تجاوز هذه الفردية و الانطباعية لا بدّ من تبين الخصائص النصيّة الموضوعية الباعثة و المسببة لتلك الادراكات . و لقد بينا في مقالات سابقة ان التاثر النفسي بالنص و مظاهر الانبهار و الدهشة و الاعجاب انما هي امور نفسية فسلجية تحدث بسبب عوامل و وسائط نصيّة و بشكل منضبط و محدد و هي ليست امورا خاضعة بالكلية الى تكوينية الفرد و مزاجه و معارفه ، بل انها تنتج عن حقائق ظاهرية وهذا ما نسميه (فيزياء الجمال) وهو تفسير فيزيائي و موضوعي للانطباعية و الذوقية .

ان العذوبة و الزخم الشعوري الذي يدركه المتلقي انما تحصل بسبب عوامل نصية خارجية ، و عادة ما تكون معقدة و متعددة الجوانب الا ان هناك دوما عامل تأثيرية رئيسيا في احداث تلك الانفعالات النفسية . فالعذوبة تحصل بسبب عوامل نصية اهمها وضوح البناء الكلامي و تواصله و قربه ، و الزخم الشعوري يدرك من خلال الطاقات الشعورية لمكونات النص من مفردات و تعابير و من خلال تجربة الشاعر العميقة في اللغة و شعوره بها . فهنا لدينا خمسة مظاهر نصية خارجية تحقق التكامل النثروشعري باجتماع العذوبة و الزخم الشعوري هي كما يلي:

أ- عوامل العذوبة النصية

1- البناء الجملي المتواصل.

2- وضوح الافكار.

3- الرمزية القريبة.

ب- عوامل الزخم الشعوري

1- الطاقات الشعورية للغة.

2- الشعور العميق باللغة

سنبحث هذه العوامل و مظاهرها في شعر عادل قاسم و نتبين مديات و تجليات هذه العوامل و تحقيقها التكامل الشعري . هنا لدينا أربع قصائد نثر سردية شديدة العذوبة و عظيمة الطاقة التعبيرية و الزخم الشعوري ، بعضها يصل حد التجريدية ؛ سنتناول تجليات عوامل العذوبة و الزخم الشعوري فيها في الاسطر التالية-:

الزهور البرّيّة

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكارها الطيورُ

المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ الممتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبِ في هذا الفضاء الفسيح.

الطائرُ الأخضر

عادل قاسم

كلما حَطَّ على كَتْفي الأَيمن طائرٌ أَخضر، يَسْرقُني من يَقْظَتي. وأُسافِرُ برِفقتهِ الى حيث يشاء . لمْ أَسْألهُ الى أين؟ أو أَستَفِزّهُ بأسئلةٍ غَبيّةٍ كلما هَدَّمَ جِداراً أو ثقب زَوْرَقاً، لأنَّ إيمانيَ قاطِع بِحِكْمته، كانَ رفيقاً طيّباً وهادياً لِسُبل ليسَ بمقدورِ ايّ إنسانٍ من الإيلاجِ لمدنِها الساحرةَ البيضاءَ التي تُحَلّقُ في رُباها المِلائكة المتَرَنّمينَ ببهاءٍ ، بعِذوبة بُحيراتِها وشلالاتِها اللُجَينيةً ذاتَ الجَدائل المذَهَبةً، ولا بأَبنائِها الهُلاميينً الذينَ يُسافرونَ لقمَمِ جبالِها القرمزية ويعودون بسرعةِ البَرَق . كانَ يَقِصّ عليّ أَبي حكايته المدهشةً، مُسَجّى حَيثُ قُبلتهِ المضيئةً ، وهو يُغْمِضُ عينيهِ الضاحكتينِ، حينها راوَدني شعورٌ عَجيبٌ بأنَّ أبي أَخْذَ يَهْجُر. !..لكن رَسّخَ يَقيني بِحكايتهِ ، الطائرُ الأخضرُ، إذ حَطَّ على كتْفيَ الأَيمن لِنُعيدَ رِحْلَتنا من جَديد.

الفَزَع

عادل قاسم

ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى وأنا أرى جَمهرَةً من الرّعاعِ مُدَجَّجينَ بسيوفهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم. تذكرتُ أنّني لم أصْطَحِبْ أولادي ولا زوجتي. حين قرّرتُ العودةَ رأيتُ شَيخا مُسنًّا يَضحكُ بِدَهْشةٍ من سَذاجتي ، إذ لم يكنْ ثمَّةَ بابٌ ولا نوافذ سوى طوابير مِنَ العُراةِ تحومُ فوقَ رؤوسهِم الغَرانيقُ الملوّنة، حيثُ الكَتَبة بجلابيبِهم البيضاءَ وثمَّةَ سماواتٌ لازورديَّةٌ وموسيقى ساحرةٌ ربَّما قُدّاس الموتى *وجَلبةٌ شَبيهةٌ بأصواتِ الرّعاعِ يخالِطُها دويُّ المدافعِ وأنا الذي أضعت الطّريقَ بينَ الحُمّى والفَزَع.

البناء الجملي المتواصل.

في قصيدة (زهور برية) المتكونة من خمسة أسطر ، يبهرنا عادل قاسم بقصيدة كاملة ليس فيها الا نقطة واحدة ، يستمر نفس القراءة من اولها الى آخرها دون توقف ، بسرد و وصف متسلسل و متواصل ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي و الوضوح . و هكذا تقريبا في قصيدة (الطائر الأخضر) المتكونة من ثمانية أسطر ، فانك لا تجد الا نقطتين ، قصيدة تتكون من وحدتين

كلاميتين ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي . و أيضا في قصيدة الفزع فانه رغم تكوّن القصيدة من عدة جمل الا انها بفقرة واحدة و بيان واحدو لحظة سردية واحدة دون انقطاع بنفس مستمر لا ينتهي الا عند نهاية النص .

انّ هذه الصفة النثرية ، اضافة الى تحقيقها البناء الجملي المتواصل و التكامل النثري ، حيث ان التواصل الكلامي هو من أهم مميزات النثر كشكل كتابي ، فانها تعكس تجربة عميقة في الكلام الفني و الكتابة السردية.

وضوح الأفكار

ما نقصده بالضبط و وضح الفكرة ليس وضوح الرسالة و الخطاب ، و انما نقصد ان البناء النصي واضح البيان و مفهوم و متشكل و متجل ، بمعنى ان الافكار التي تحملها العبارات واضحة بحيث تتشكل في ذهن القارئ صور واضحة و ان كانت رمزية و ايحائية و استعارية ؛ الا انها واضحة و مفهومة غير منغلقة و لا متعالية و لا متشظية . و هذه الامور و كما واضح مما تعاني منه القصيدة المشطرة الصورية (اللاسردية) مما يجعلها تتسم بالجفاف و الجفاء ، بينما القصيدة السردية بسلاستها و وضوحها تحقق العذوبة و تنفذ الى النفس . و لا نحتاج الى كثير كلام في بيان الوضوح و الجلاء في الصور و تماسكها و ترابطها في القصائد الثلاث المتقدمة ، حتى انّ تلك القصائد لجلاء صورها و خيالها تنقل القارئ الى عالمها ، و لقد أشرنا مرارا ان نقل القارئ للعيش في النص هو من أهم انجازات القصيدة السردية و هي من عوامل عذوبتها و نفوذها في النفس.

الرمزية القريبة

بالبناء الجملي المتواصل و وضوح الافكار و سلاسة البيان ، تتحقق ألفة و قرب بين النص و المتلقي ، و هنا يستطيع الشاعر ان يحمّل عباراته طاقات رمزية هائلة دون ان تضر بعذوبة و ألفة النص ، انّ هذه الحرية في التعبير و تلك السعة في القصيدة السردية لا يمكن ان تتوفر في غيرها من اشكال الشعر ، فان اي محاولة رمزية في غيرها يحقق اغترابا و تجافيا و تعاليا نصيا ، و يسبب في جفاف و جفاء النص ، بينما في القصيدة السردية مهما حملت من طاقات رمزية فانها تبقى قريبة . انّ من الواضح جدا ان القصيدة السردية (المابعد حداثية) تبقى على قربها و عذوبتها و ان حُمّلت بطاقات رمزية كبيرة ، بينما القصيدة الحداثية تفقد ألفتها و قربها بتحميل رمزي أصغر بكثير من ذلك ، و هذه الطاقة و السعة هي ما يمكن ان نسميه (حرية التعبير) التي توفرها القصيدة السردية للشاعر . بل يمكننا القول انّ الاتجاه نحو الرمزية احيانا مع السرد التعبيري يكسب القصيدة لمعانا و توهجا و سحرا لا يتوفر في القصيدة الحداثية . ان هذه الصفة التي يصبح فيها الايحاء و الرمز من عوامل الألفة و القرب بدل الجفاء و الاغتراب هو من غرائب و عجائب القصيدة السردية و التي يدركها الجميع كظاهرة لكن لا يعرف حقيقتها الا من يمارسها بعمق . و خير مثال هذه القصائد الثلاث فانها واضحة الرمزية بل و عالية في رمزيتها و ايحائيتها الا انها قريبة و مألوفة و عذبة.

الطاقات الشعورية للغة

من مميزات كتابات عادل قاسم انه يتعامل مع الكلمات كالالوان ، لذلك فهو يستخدمها ببعد التأثيري الجمالي قبل بعدها المعنوي التوصيلي ، و لذلك ايضا تجد عباراته و مفرداته محملة

بطاقات شعورية و مشاعرية استثنائية . نجد هذا الزخم الشعوري الذي يصل المتلقي قبل المعاني في مقاطع النصوص و منها ممثلا:

))حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ، يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ. ((

نحن هنا لا نتحدث عن شعرية الصورة و الخيال الجميل و الابهار التصويري ، و انما نتحدث بالضبط عن الزخم الشعوري الذي حملت به المفردات ، و الذي يعني بالضبط ان الشعور الموصل بتلك العبارات و المفردات يكون اكثر جلاء من الوصف و الحكي و يكون غير مستطاع الا بما قد كتب . وهذا الاسلوب وهو من التجريدية في الكتابة هو المسؤول الاساس عن الموسيقى الفكرية في النص النثري ، و مع خفوت التجريدية في النص فانه يكون ضعيفا في موسيقاه الداخلية . فنجد هنا (غفوة و ضحكة و رشاقة و نحول و استفاقة و لمعان و اشراقة ،) و اضافة الى حركة النص و مفرداته فانها ايضا تتناغم و تخلق مزاجا تعبيريا لدى القارئ و تنقله الى عالم شعوري بسبب التناغم و التجانس و الموسيقى المصنوعة بالافكار و المعاني و ليس بالاصوات و العوامل البصرية . هنا بالضبط تكمن فنية الشعر النثري ، انها تتلخص في كيفية اطرابك و أسرك القارئ بالمعاني و الافكار من دون موسيقى شكلية و لا تفنن بصري كتابي . فينما تأشر القصيدة الموزونة او النثرية الحرّة القارئ من خلال الموسيقى الشكلية سمعية كانت او بصرية فان قصيدة النثر النموذجية السردية فانها تأسر القارئ بموسيقى الافكار و المعاني.

نقصد بالشعور العميق باللغة هو ما نشير اليه دوما بالاحساس الشعوري بالمعاني وهو القاعدة و المقدمة للكتابة التجريدية ، بحيث تكون الكلمات ليست دوالا و لا وسائط معنوية توصيلية فقط بل تكون كيانات شعورية لها تاريخ جنالي و زخم شعوري يدركه الشاعر و يوظفه . ان هذا الفهم و هذا الادراك سواء من الكاتب او القارئ او الناقد يعني بالضبط هزّة بل و اسقاطا لفكرة ارتكاز الوظيفة الادبية و جمالياتها على الدال و المدلول ، بل التجربة الحقيقية ليس في توصيل الرسالة عن طريق المعاني بل توصيلها عن طريق الشعور ، و عادل قاسم من امهر من يدركون الثقل المشاعري و الجمالي للمفردات ، و القدرة التأثيرية لها . فخذ مثلا عبارته:

))ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى ، وأنا أرى جَمهرَة من الرّعاعِ مُدَجَّجينَ بسيوفِهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم((.

ان الشاعر هنا يتحدث بشكل صادق و أمين عن مأساة ، لكنها لم يرتض الا ان يحملها أقصى ما يمكن من زخم شعوري ، بتطعيم كلمات و مفردات مؤثرة فعلا في خلق الزخم الشعوري ، فلدينا (ليلة شتائية) و لدينا (مدججين بالسيوف) و لدينا (بيوت الطين) و لدينا (كهوف النائية) و لدينا (كهولتي) هذه العناصر التخيلية و الخيالية ، لو رفعناها للنص لما اختلفت رسالة النص و لا جوهره الخطابي التوصلي ، الا ان الزخم الشعور و الطاقات التعبيري ستهبط و سيتغير النص كليا و يصبح نصا آخر ، هذا التطعيم و هذا البعد الشعوري ثنائي في تحققه من جهة التجربة العميقة للشاعر و ادراكه العميق بالكلمات و اللغة و الوعي الانساني بها ، و من جهة آخرى ما توفره السردية من حرية و مساحة لتوجيه المعاني و الطاقات الشعورية.

الصورة الشعرية في الشعر السردي عند رياض الفتلاوي

للشاعر العراقي رياض الفتلاوي قصائد منشورة في مجلة تجديد الادبية المتخصصة بقصيدة النثر النموذجية المكتوبة باسلوب السرد التعبيري و بالنثروشعرية التي تظهر بشكل جمل و فقرات . وفي هذه الشكل من الكتابة تتخلى الايقاعية عن مركزيتها التي تظهر بها في الشعر النثري الحر و القصيدة الحرة لتحل محلها اللاايقاعية النثرية ، كما ان الصورة الشعرية تنتقل من منطقة الحامل

للنص و الممثل لشعريته و لغته لتكون محمولا فيه وجزء من ابهاره و شعريته، و هذه القضية من دقائق الامور التي تميز قصيدة النثر عن القصيدة الحرة.

البحث في تجليات و وجودات الصورة الشعرية في الشعر السردي و السردية التعبيرية يقع ضمن مجال العوامل التعبيرية العميقة ، و لا ريب ان كثيرا من الفرضيات قد سقطت و كثير من المسلمات قد اهتزت و الان صار توهج اللغة المتمثل بايحائتها الاستثنائية و رمزيتها الاستثنائية و كثافة العبارة و تشظي النص هي الصفة الاهم و المميز الاهم للشعر كما انه صار من المتسالم عالميا ان الشعر السردي هو المميز الاهم لقصيدة النثر ، وهو ما يميزها فعلا عن القصيدة الحرة و ان كتبت بغير وزن.

ان الصورة الشعرية في الشعر الصوري و القصيدة الايقاعية ليست فقط مركزية و انما ايضا هي التي تدلل على شعرية النص و هي المعرّفة له ، لكن الصورة الشعرية في الشعر السردي و قصيدة النثر تكون موجودة بوضع مختلف بحيث تكون جزء من شعريته . و بعبارة ثانية بينما تكون الصورة الشعرية و الايقاع هي شعرية القصيدة الحرة فانهما جزء من شعرية قصيدة النثر . فتحافظ قصيدة النثر على توهج لغتها و على ايحائتها و رمزيتها و على صورتها الشعرية و ايقاعية عميقة من دون ظهور نصي لكل ذلك ، و انما النصية تكون للنثروشعرية و للسردية التعبيرية و الشعر السردي.

هنا سنتناول قصيدة لرياض الفتوي منشورة في مجلة تجديد كتبت بالشعر السردي و النثروشعرية العاليةهي قصيدة (لغز)

)لغز(

دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة. دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من

معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر . لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة حفظت منها ثلاثة نجوم كبيرة تناسلت منها أحد عشر كوكبا تمسك مجرتنا وما زلت أسير على فك الالغاز المتبقية في نهاية الغروب ، هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟.ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟

- مجلة تجديد 2016\2\26

ان الصورة الشعرية كعامل تعبيري عميق و مبهر ليست شيئا جديدا بالكامل عن تجربة الانسانية و وعيها و انما هي حالة توهج و ابراز لما هو موجود فعلا ، و الابهار الذي يحققه النص الشعري ليس بالابتكار الصوري فحسب لان ذلك سيزول مع الوقت ،و انما يكمن فعلا في التذكير بجوانب من الوعي عميقة . ان من القوانين الثابتة في الاستجابة و التلقي العقلي الواعي للاشياء و المشاهد و المعارف انها تبهر و تدهش بالامور العميقة و كلما ازداد عمق المشهد او المعرفة المتلقاة ازداد مقدار الانبهار و استمر اكثر طويلا (الموسوي ؛ ميكانزما الاستجابة الجمالية 2015).

في شعر رياض الفتلاوي ابحار عميق و فذ ، يلتقط الدرر و يقتنص الجمال العميق في بحار الوعي و الانسانية . و سنتتبع دلائل و صور تلك الالتقاطات و الاقتناصات العميقة الماوراء نصية . و سنعتمد هنا لغة واقعية و موضوعية و لا نعتمد الا الاشارات و الدلائل الواقعية ،

و ذلك ليس فقط للابتعاد عن النقد الادعائي و الانطباعي ،و انما ذلك يقع في طريق سعينا لتكامل نظرية النقد التعبيري و التقدم نحو النقد العلمي.

لقد اوضحنا في كتابنا التعبير الادبي (الموسوي2016) ان في النص ثنائية بارزة هي المعادل التعبيري النصي و العامل التعبيري العميق و بالقدر الذي تبرز فيه الشعرية في التوظيفات و التفنن الاسلوبي في المعادلات التعبيرية كالسرد التعبيري و وقعنة للخيال و تعدد الاصوات فان روح الشعرية و جوهرها الخام في العوامل التعبيرية العميق . ان ما يفعله الشاعر ليس فقط رؤية مختلفة للاشياء و لا تلاعب بالكلمات كما ادعى اهل الحداثة و انما هو الاطلاع العميق على حقائق الامور و التعرف على الاشياء في عوالم عميقة ثم يقتنص النظام و العلاقة الاستثنائية بينها و يطرحها و يبرزها لنا بمعادل نصي . هنا سنتناول الصور الشعرية باعتبارها عوامل شعرية عميقة قد اطلع عليها و تعرف على ملامحها و ابرزها لنا الشاعر رياض الفتلاوي . تلك العوامل التي تختلف من حيث الكيف كما انها تختلف من حيث العمق و كلما ازدادت عمقا في الوعي الانساني فانها تكون اكثر توهجا و اكثر ابهارا .

في قصيدة (لعز) نجد هذا المقطع النثروشعري بالسرد التعبيري:

)دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

ان تعبئة العبارات بطاقات ايحائية و رمزية و جعلها عاكسة لرسائل متعددة من الامور الظاهرة هنا، فأول ما يصدم الوعي هو تلك الدعوة الواعية و الجدية و الناضجة الى ماذا ؟ الى (اللعب) ، هنا يحصل كسر للمنطقية و ينتقل الذهن الى مجال الايحاء و الدلالة غير المباشرة ، و يتحول خط الرسالة الى مجال اخر . من المهم جدا و كما اوضحنا في مناسبة سبقة ان ما يحفز و يثير الاستجابة الشعورية و الاقرار بالعمل الادبي او الفني هو (التنقل السريع و

اللامنطقي) بين مجالات المعنى و تواجد الكيانات الذهنية ، حيث ان المحادثة العادية قائمة على تداولية و تعاونية ، و حينما يحصل قفز و تنقل غير منطقي تختل تلك التداولية ، وهذا الامر كما يحصل بالانزياح المفرداتي فانه يحصل في النظام الكلامي او التجاورات البيانية . ما حصل هنا قفز و كسر لمنطقية النضج و الجدية و التحول الى مجال اللعب ، و هو امر مع تأجيل البوح يحقق نظاما دلاليا مفتوحا و يحقق نظاما تأويليا يعتمد على خلفية القارئ الاجتماعية و السياسية .

من خلال القراءة الاكثر عمقا للنص نجد ان كلمة او مفهوم او حقيقة (لعبة) كان لها بعدان او تأريخان تأريخ خارجي اراد الشاعر الاشارة اليه وهو ما يجري في الواقع و ما يحركه في حياة و بيئة و امة الشاعر ، و التأريخ الثاني التأريخ النصي وهو في قبال التأريخ الخارجي ، وهذا ما اسميناه (الرمزية النصية) في قبال الرمزية الخارجية لذلك الرمز.

لقد هيمنة اللعبية و اللغزية على النص و صارت جميع وحداته و مفرداته تتلون بمزاجها و اشيائها (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم \ نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم \ زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية \ حقل البراءة. \ ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . \ دعنا نفك الرموز \ قصر الساحرة \ ركوب البحار \ حورية في وادي العجب \ بألغاز مبهمة \ فك الالغاز المتبقية \ يتبعثر في اللغز \ نمارس لعبة الحمام \حتى ينتهي اللغز)

و من الواضح و كما هو معهود في كتابات رياض الفتلاوي فانه يعتمد الرمزية القريبة و يهتم بالقارئ و لا يجعل نصه مغلقا او يغرقه بالرمزية العالية كما عند البعض مع الاسف ، و تكون رسالته واضحة مع توهج اللغة و عبارات النص وهذا ادب فذ ، اذ تبرز رسالة النص في اكثر من موضع فيه لكنها تتجلى في (عبارة (ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر) . و عبارة (هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟) و عبارة (ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟))

تتميز الصورة الشعرية في الشعر السردي المكتوب باسلوب السرد التعبيري بالعذوبة ، و نقصد بالعذوبة هو تقريب الصورة و عدم التحليق بها كما في الشعر الايقاعي الحر . حيث ان الشاعر يعمد الى وقعنة الخيال ، اي انه يظهر الصورة و كأنها واقع ، وهذه الحالة تحتاج الى (لغة متموجة) و التي لا تتوفر بسهولة الا في السرد التعبيري.

ففي مقطع (دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) نجد العبارة بدأت بلغة واقعية و يومية (دعنا نمارس انا و انت) ثم ادخلت الخيال فيها (لعبة الفضاء) ثم عادت الى الواقعبة (اجلي اعد) ثم رجعت الى المجاز و الخال (اعد زقزقة العصافير) ، هكذا طرحت الصورة الشعرية و خصوصا صورة (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) في نظام و سياق سردي قريب ، فصار قريبا و عذبا.

و هكذا نجد الصورة تتصف بالعذوبة و القرب بفعل اللغة المتموجة في عبارة

)نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

اذ نلاحظ ان التركيب و الجمل تنتقل من مقطع شديد الواقعية الى مقطع مجازي و خيالي وهكذا بالتناوب محققا لغة متموجة من حيث القرب و البعد و المنطقية و اللمنطقية و الواقعية و الخيال.

و ايضا لغة متموجة عذبة في عبارة

)لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة(

اننا نجزم بعد استقراء و فحص و تجريب متكرر انّ اللغة المتموجة بين المطنقية و الرمزية و الواقعية و الخيالية تنتج نصا عذبا . و هذه التجريبية و التوقعية و الثبوت من سمات المعرفة العلمية و يمكننا ان نعد هذه الحقيقة احد القواعد العلمية في الأدب و من عناصر الأدب العلمي .

و في اسلوب او اطلاع شعري لرياض الفتوي نجد الشعور القوي بالاشياء ، فتأتي صوره الشعرية مفعمة بالصدق و الاخلاص و نافذة عميقا قي التجربة الانسانية.

يقول الشاعر

)دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

في هذا المقطع تتجلى لغة الخلاص بالاتجاه نحو الحلم و عالم البراءة و الذكرى ، و طلب ذلك العالم و لو بصيغة لعبة و تخيل و افتراض و جاءت المفردات التعبيرية الانثيالية المتوافقة مع هذا الجو النصي بعبارة (زقزقة العصافير \ و عد الغيوم \ و صندوق) ان الشعور العميق بالاشياء و دمجها في لغة البيان و الصور المركبة ليس امرا سهلا ، و لطالما يكون فيه اخلال من جهة عدم المناسبة سواء بالابتعاد عنه الى الاعلى او الاسفل فلا تكون انسيابية و تناسقية انثيالية و تجليات اللاوعي ، وهذا الذي نتكلم عنه يفهمه الكتاب و يحس به القراء ، اذ لا بد من شبَه و محاكاة في العبارات و المفردات التي تتكون منها الصور و الرسالة و الخطاب المضمن و الواقع خلقها و المحمول في داخلها الرمزي .

ثم يتجه الشاعر الى رسالة انسانية و كونية تتجاوز الاختلافات كافة و الرجوع الى الوحدة و الجوهر فيقول:

)دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر(.

و لقد نجح ايضا الشاعر هنا في توظيفاته حيث ان المناسبة عالية بين الرسالة و الخطاب الخلفي و المختارات الصورية (فنسير بعيدا عن الطقوس \ ما تبقى في الدروب من معابد \ نترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر \ أرسمك على لوحة أجدادي \ وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك \ رف الجهل \ دعنا نفك الرموز \ غلقت الأبواب في قصر الساحرة \ علمتنا طقوس الكفر)

من الواضح طغيان صوت التقارب و صوت الرفض لكل اسباب الاختلاف و البحث عن طريف الخلاص و الخروج من مستنقع الموت و جاءت مفردات النص و اسناداته و جمله متناسقة و معبرة عن المزاج العام للنص و رسالته و خطابه.

هكذا تتمظهر الصور الشعرية العميقة في النص السردي التعبيري و في الشعر السردي ، رقيقة عذبة و في ذات الوقت متوهجة و حية ، وهذا ما نجده في باقي نصوص رياض الفتلاوي و نصوص شعراء الشرع السردي و السردية التعبيرية في مجموعة تجديد و مجلة تجديد ما يعكس اهمية هذا الشكل و تلك التجربة.

البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله

قصيدة النثر هي شعر بشكل نثر ، اي ان الشكل شكل نثر و منه ينبثق الشعر . وهذا الفهم هو جوهر قضية قصيدة النثر ، و ليس ما يعتقد من تحرر الشعر من الوزن و القافية ، ان طموح

كاتب قصيدة النثر هو أن يكتب شعراً لكن بشكل نثر وهنا تظهر القدرة الابداعية و تتجلى التجربة .

لقد ساد مفهوم خاطئ انّ قصيدة النثر تحتاج الى تعبيرية بصرية من خلال التشطير او التوزيع او الفراغات ، حتى انّي يوما ارسلت قصيدة افقية بشكل مقطوعة نثرية الى مجلة فعمدوا الى تشطيرها و جعلها بشكل عمود ، وهذا ناتج من الوعي المكتسب الطاغي بانّ الشعر لا بدّ ان يختلف عن النثر بالشكل ، و بعد التخلي عن الوزن و القافية لم يبق الا التوزيع البصري على الورقة و الايقاعية البصرية ، لكن كاتب قصيدة النثر ، الساعي نحو النثروشعرية ، اي الشعر الكامل في النثر الكامل ، يجاهد و يكافح في أن يعطي صورة حقيقية لقصيدة النثر ، و انّها تكتب بشكل نثر و باسلوب النثر و بتقنيات النثر ، لكن منها ينبثق الشعر.

و هذا التوجه عالمي ايضا فانهم لا يطلقون اسم قصيدة نثر على كل شعر نثري ، بل هي مختصة بالمقطوعة النثرية ذات البناء الجملي المتواصل .

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل و قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)المنشورة في مجلة تجديد الادبية من تجليات هذا الاسلوب . انّ ما يطوّر الأدب ليس الموضوعات لانّها عامة و ملك الجميع ، و انّما يطوّر الأدب هو الاسلوب ، لانّه فردي و خاص و ملكا لصاحبه . و من المفيد ايراد النص اولا.

التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها

ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ

مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى , المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسقّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان , التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها , المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ.

العنوان (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها) و هو مقطوعة متواصلة البناء ، وهذه فردية اذ عادة ما يكون العنوان مختزلا بكلمة او كلمتين ، لكن كريم عبد الله عادة ما تكون عناوينه جمل متواصل البناء .

ثمّ يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

)ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى(

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية.

ثمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

)المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان(

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء.

)التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها(

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

ثمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا.

)المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلّ حينٍ(.

لقد ركزنا هنا على اسلوب البناء الجملي المتواصل ، مع انّ النص ثري و متعدد الجهات الابداعية ، لكن اسلوبنا الثيمي في تناول الظاهرة الأدبية و دون التشظي و المسح الكلي للنصوص هو الطريقة المثلي التي تخدم المقالة النص و الادب عموما . و لا ريب ان تلك الوحدات الكتابية التي اشرنا اليها هي اكبر من الجمل و هي جمل متداخلة ، الا انها متداخلة بطريقة متوحدة ، فهي تقع بين الفقرة و الجملة و هذا وضع كتابي متفرد . انّ تحقيق نص بحجم صفحة و اكثر باربع مقاطع ذات بناء تركيبي متواصل بلا توقف ، هو تجل واضح و ظاهر للبناء الجملي المتواصل ، بل انّ الشكل النثري هنا يتحلى باقوى صوره ، و منه ينبثق الشعر . انّ هذا الشكل من الكتابة يحقق قصيدة نثر متطورة و بنفس جديد.

العوامل الجمالية في السرد التعبيري عند ندى الأحمد

لقد مكّنت القصيدة المعاصرة الشاعرة من التقاط الصورة الشعرية العميقة بحريّة كاملة ، و ساعدته أيضا في تعظيم طاقات اللغة ، و هذا أمر واضح للعيان و لا يصحّ انكاره . و من بين تلك الأساليب هي السردية التعبيرية ، حيث السرد ليس لأجل الحكاية و القصّ بل لأجل

الرمز و الاحياء ، و هنا ينبثق الشعر من وسط النثر فتتحقّق قصيدة النثر بأبهى صورها ، و هنا يتجلّى بوح الشاعر الفريد ، فتتحقّق التعبيرية العميقة .

انّ من أبهى و أرفع صور الشعر النثري هو الشعر السردي حيث السرد التعبيري الذي تتسلسل فيه الصور و الافكار كماء نهر عذب هادئ و حيث تتجلى اعماق الروح كأضواء تتكسر فوق سطح ذلك الماء . و من المظاهر الاسلوبية للسرد التعبيري هو تجليات العوامل الجمالية ، التي يبحر الشاعر عميقا في تحصيلها و التقاطها ثم يقدمها في صورة معادل تعبيري نصّي . أي أنّ العامل الجمالي هو ذلك الكيان الجمالي العميق المتشكلّ في الروح و الذي يصل الى المتلقي عبر النصّ . فليس الشعر كلاما جميلا فقط ، بل هو كلام جميل يحمل معانٍ جميل ، و لا نقصد بالمعاني الجميلة هنا معاني الكلمات بل نقصد بها تلك الكيانات العميقة الماوراء- نصّية و التي التقطها الشاعر من اعماق التجربة الانسانية . بهذا الفهم يكون الشاعر بحّار يبحر نحو الجزر البعيدة ليرى العجائب و من هناك يغوص نحو الاعماق ليأتينا بأجمل النفائس الانسانية .

ندى الأحمد شاعرة تتميّز بالقدرة العالية على التقاط الصور العميق و التعرّف على العوامل الجمالية و المؤثرة ، و تجيد الابحار في التجربة الانسانية و الغوص في أعماق الروح . وهنا سنتعرّف على مظاهر و أساليب تعبيرية استطاعت الشاعرة ندى الأحمد بتجربتها الشعرية من التقاطها فتتجلى فوق جناحها العوامل الجمالية العميقة بصورة فكر مجردة تهزّ النفس و تحرّك المشاعر بوجود مغاير للصورة الشعرية اللفظية و مختلفة عنها و ان كانت محمولة فيها.

في قصيدة (يسألونك عن الروح) تحضر الموجّهات الدلالية كقيم تعبيرية و كثقل جمالي يعظّم من طاقات اللغة و يكشف عن شعور عميق باللغة ،حيث تقول الشاعرة:

)حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام، أجبتُ بأنّ الغيابَ لم يعد غيابًا، هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل! وبَدَت تقاسيمُ الحياةِ المنصرمة تسجّل أقوى حضورٍ لها، ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة، أو أن يحدّ الصورة بإطار الموت (!

نجد في هذا النصّ تجليا واضحا للثقل الجمالي للموجهات المعنوية من اشارات زمانية و مكانية تنقل التأثير الى مجال آخر اعمق و أقوى و هذا لا ينتج الا عن شعوري تعبيري قوي باللغة و هو من مظاهر اللغة التعبيرية و احد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة . فنجد الثقل الشعوري لكلمة (حين) في (حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام) اذ من الواضح الفرق الشعوري و التأثيري بين هذا التركيب و التركيب الخالي من كلمة (حين) . و بصيغة أخرى من هذا الاسلوب وهو ما يمكن أن نسميه أسلوب (النقلة التأثيرية بالموجهات الدلالية) نجد لفظتي (هو كذلك) في عبارة (هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانّ لهذه الاضافة اللفظية تأثيرا شعوريا يعظّم طاقات اللغة في ايصال الرسالة . و ايضا نجد (مذ ذلك الحين) في عبارة (مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانها بغيابيتها تصنع حلما فكريا داخل ذلك العالم الغيابي ، انها ايغال في الغياب ، و هذا هو الشعور القوّيّ بالبعد التأثيري للكلمات ، بحيث تكون القيود و الموجهات ليس فقط لتكامل المعنى اللفظي و لا لاتمام الافادة المعنوية بل لاجل بعد تعبيري و جمالي . و ايضا نجد الايغال في الفكرة الحالمة المتباعدة التي تتموسق معها النفس و تتناغم في عالمها المشاعر كلمة (ذلك) في (ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه) فان البعد التناغمي و الموسيقي العميق ، و الاغتراب و التباعد الاشاري كلها تخلق تحليقا فكريا منعشا و عذبا يهزّ النفس و يحرّ الشعور . و ايضا تحضر صيغة أخرى تتمثل بكلمة (أبداً) في عبارة (لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة

) فانها بتشكلها التصويري البياني و اضافة الى نقلها القارئ الى عالم من الابدية و الجزم فانها تجلّ واضح و صريح لروح الشاعر و لفكره و لتصوره الخاص جدا في هذا الجزء من التعبير.

انّ هذا الادراك بالقدرة التأثيرية و الجمالية للقيود و الظروف و الموجهات الدلالية هو أحد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة الادبية.

من الاشكال الشعرية التعبيرية المعروفة للعوامل الجمالية هي الالتقاطات العميقة و الشعوري القويّة بالعلاقات الخفية بين الاشياء و رؤية العالم كوحدة واحدة تتبادل الصفات و الهيئات ، وهذا اللون من أهم المظاهر او الاشكال التعبيرية للعوامل الجمالية ، و بها يتميّز الشعر التعبيري عن غيره . في قصيدة (تأمّل) تقول الشاعرة:

(ما لهذا العقرب القافز من بؤرته يصارع نفسه، يدور حول أخيه الأكبر ويعيد النهاية للبداية، وما لهذا الصمت يتعفّر، وفي جبينِ الوقت يتعثّر، هل أدركَ مداه، وهل تنبّه لنمنمات الفجر الرفيعة المقبلة بعد لحظات، ربما سيدرك بعد قليل أن الضوء لم يعد كذلك، وأنهُ انسلاخٌ جزئي من العتمة، وسيوقن أن عليه انتظار وضح أكبر، ليثني عِطفه عن إدارة رحى الزمن مجددا.) .
نجد هنا بعد عالم و منظومة العلاقات الادراكية و الحياتية بين عقارب الشاعة و ما صنعته الشاعرة لهما من علاقات ، فانا نجد عالما أكثر تعقيدا و عميقا و ايغالا في الخيالية يجمع مجموعة من الاشياء تتجاوز حالة العلاقة بينهم المجاز اللفظي و الانزياح اللغوي (فالصمت يتفعر ، و جبين الوقت يتعثر ، حيث ماده ، و حيث يتنبه لنمنمات الفجر ، الرفيعة ، انه صمت يدرك الفجر و الضوء ، و يعرف الحقائق ، و انه يعلم ما عليه ، انه يعيش تحت وطأة رحى الزمن) هذه التشيئية و العلاقاتية و التفاعلية كلها ادراكات شعرية عميقة و اسقاطات تعبيرية تجعل للعالم الخارجي صورة مغايرة ثائرة و طالبة للخلاص و التغيير ، و هي الرسالة الجوهرية لكل كتابة تعبيرية.

و أيضا نجد هذا الاسلوب في قصيدة (تهنئة) حيث تقول الشاعرة:

)صار هذا اليوم أحمرًا، وأنا أقيسُ الفرحةَ ببعض الأمتار المسيّجة لعلاقتنا، ظننتُها لا تُمطرُ الدمع، والظّن بعضهُ كاذب! ربّما تاهَ حرفي لوهلة، لكنني وجدته أخيرًا، فارهًا راقصًا.(.

نجد في هذا العالم الملوّن و الزمكاني حيث تختلط الالوان بالمسافات و القياسات و بالاسيجة و بالمطر ، و بالظن ، و حيث الغياب الذي يتيه معه الحرف ، الذي يتجلى أخيرا في عالم من البهجة راقص . انّ الشاعرة في بوحها الصادق ، قدّ تجلت في عباراتها المتسارعة موجة من الانفعالات التعبيرية عكست و بكل وضوح انفعالات شعورية ، و استطاعت الشاعرة ان تنقل المشاعر و الاحاسيس بدل المعاني . ان ما يراه المتلقي هنا ليس كلمات و الفاظ بل احاسيس و مشاعر و هذا ادراك للبعد التجريدي للغة و هو فنّ نادر و قويّ من الكتابة.

من الأشكال النصّية للعوامل الجمالية هو اللغة الفسيفسائية ، او لغة المرايا و التناص الداخلي ، حيث ان المؤلف يوغل في بيان فكرته و تجليها بتعابير مختلفة الصور الا انها تتجه نحو غاية واحدة صانعة لوحة فسيفسائية . في قصيدة (أماه، ماذا بعد!) تقول ندى الأحمد:

1- في ليلي المتكبّد من العناءات، المتعفّر بآلة السواد، المستنير بخرافة بلهاء، بعودة ميت !)

2-) أفي النجم جرأة أن يبرق والضجيج يطحن في اشتياقاتي (!

3-)أفي الحلم قدرة أن يهدّأ روعةً والتياعا! دعيني أستقبل في مرضك هذا كرامة نسيان، أو لعله عطاء وهّاج، دعيني ألقي بأسورة الشكوك وأذيب عصبيتي ولأول مرة في وادٍ غير ذي حق، دعني أدور حول نفسي علّني أجدها، وعندما أفشل أقتلها، ربما في محبرتي الحل وربما عند نهايتي يستوي مضجع مجاور(!

4-	نتسامرُ هناك، نتناجى في غربة أخرى، كما اغتربنا في دنيانا معا ذات يوم، كما حملتكِ على أكتاف الصبر. أتذكرين حينما نسيتِ اسمي؟ أتعلمين كم مرة احتضرَت نفسي في محضر مرضك(!

وهكذا النص يستمر في عباراته و صوره نحو غايات الغياب و الغربة و الاغتراب و الحزن و السؤال ، و مع انّ المقطع الثالث و الرابع في نفسه احتوى تناصا داخليا في عبارات مترادفة الغايات فسيفسائية الا ان المقطع كله يتناغم و يتفاعل مع باقي المقاطع ، لاجل طاقة بوحية اكبر و خلق تناغم و موسيقى عميقة خفية بين المعاني ،و الفسيفسائية من أهم الاضافات التي حققتها السردية الشعرية لكتابها.

من المظاهر النصيّة للعوامل الجمالية هو البعد التعبير لقاموس المفردات في النصّ ، بحيث ان الرسالة و البوح يصل الى المتلقي اضافة الى معاني الجمل و افاداتها فانه يصل اليه عن طريق قاموس مفردات النص التي تخلق مزاجا شعوريا ،اذ ترجع في تناسقها الى مجال معنوي واحد .
نجد هذا الثقل التعبيري لقاموس المفردات في قصيدة (حنين) حيث تقول الشاعرة:

)ولثمتُ أشواقي عند ليل حزين، تنفستُها بصمت، أناشيدُ العاشقين تعزف سيمفونية الوصال، هناك تحت دفءٍ عابرٍ وبين قيود الهوى سرَحت خيالات دفّاقة، وانهالت بين جنبات الاشتياق روعة أخاذة للقياك، لرضاك، للصدق المتربّع على جبين الزمن. وأنّات النياط تصدر أزيز اضطراب، دكّ أقفاص الحب فانهالت تباشير زرعٍ وطلعٍ توّاق لمقدمك، بدت الرجفة تنبؤ عن ميعاد مرتقب، عن قداسة عقد! ومن بين جنبات الجمال اكتوى محرابنا بتبتل ناشز!

بدت المواجهة صعبة للقدر، هذا الذي يحفر أخاديد سيرنا، يزرع السنابل تارة ويهيل الترب تارة أخرى! بقيت أنت هناك تغني على ليلاك، وبقيت أنا أعيشها؛ ليالي المحبين طوال(.

لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان النص مشحون و مملوء بالفاظ الحنين و الشوق و ان الشاعرة لا تترك مجالا للنفس و الفكر الا و تتحفه بواحدة من تلك الالفاظ لتتحقق مزاجا حنينيا و اشتياقيا للنص . و انما اودّ ان اشير الى البوح الاقصى الذي حققته الشاعر بقاموس مفرداتها في هذا النص ، فان الشاعر لم تكتف بما اشرنا اليه من مفردات الحنين و الشوق بل عمدت الى تطرف شعوري و بوح اقصى في هذا الحنين و الشوق بالفاظ تمثل غايات ذلك الشعور و اقصى حدوده و درجاته متمثلا بـ (لثمتُ \ تنفستُها \ سيمفونية \ قيود الهوى \ دفّاقة، \انهالت \ أخاذة \المتربّع \ نّات \ النياط \ أزيز \ اضطراب \ توّاق \ \ قداسة \ اكتوى \ناشز)

و من الواضح انّ لهذه الفاظ تأثيرا شعوريا و جماليا و قدرة واضحة في خلق البوح الاقصى و بلوغ الكتابة غايات تلك المشاعر و الاحاسيس ، وهذا ما اسميناه اسلوب (البوح الاقصى).

البناء الجملي المتواصل في قصيدة (قربان) للشاعر رياض الفتلاوي

ما عاد ممكنا و بسبب الافق الرحبة التي فتحتها النثرية الحقيقية في قصيدة النثر ، اقول ما عاد ممكنا الاستمرار في اعتقاد ان من قصيدة النثر القصيدة التي تثلم فيها النثرية و يشظي النص فيها . حيث ان التخلي عن الوزن ليس المقوم لقصيدة النثر ، بل التخلي عن الوزن يخرج القصيدة من الشعر الموزون ، لكنه بعد ذلك اما ان تصبح قصيدة حرة تسعى الى اشكال من الموسيقى الشكلية الصوتية مفارقة للنثر العادي الانسيابي ، بصورية و تشظي تصويري ، او انها تصبح مقطوعة شعرية تكتب بسرد واضح و نثرية جلية محققة قصيدة النثر . قصيدة النثر ليست شعرا غير موزون فقط ، بل هي مقطوعة شعرية مكتوبة بنثر عادي جدا كما تكتب القصة و المقالة و من هذا النثر ينبثق الشعر و هذا ما اسميناه (النثروشعرية).

ان الفرق بين قصيدة النثر (السردية ، الانسيابية) و القصيدة الحرة (المشطّرة، المتشظية) ليس في الشكل فقط ، بان الاولى افقية والثانية عمودية ، بل في اسلوب السبك ، فالسردية و الانسيابية و السلاسة بالبناء الجملي المتواصل مقوّم جوهري لقصيدة النثر ، و من دون السرد و الانسيابية و السلاسة لن تكون هناك قصيدة نثر . لذلك فالترصيف و اظهار النص بشكل مقطوعة افقية لا يجعله قصيدة نثر ان لم تكن تلك الافقية ناتجة بفعل انسيابية الكتابة ، التي تخل بها السكتات و الاهتمام بالصوت و وضع الفواز الصوتية و العلامات الفاصلة غير النثرية . هذه كلها تدل على ان القصيدة ليست قصيدة نثر بل قصيدة حرة . لا بد ان تكون الافقية نتاج ضروري و حتمي للكتابة و ليس شيئا زائدا.

نحن نؤكد على ان قصيدة النثر (سردية افقية) لانها بغير هذا الشكل لن تكون قصيدة نثر ، بل ستكون قصيدة حرة ، و لا يمكن لقصيدة النثر ان تكتب بتشطير لانها تأبى ذلك بسبب السلاسة و الانسيباية السردية . فافقية و نصية قصيدة النثر ليست مكملا بل ضرورة تفرضها

عليها طبيعة الكتابة و ليست شيئا اختياريا يمكن التخلي عنه . حينما يكون بالامكان كتابة القصيدة بشكل مشطر فانا نعلم حينها انها ليست قصيدة نثر .

تلك النثرو شعرية لها مظهر اسلوبي نثري واضح هو الانسيابية ، و منها البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية للجمل، أي ان العبارات تكتب بنثر انسيابية متواصل من دون سكتات او فواصل . للنثروشعرية درجات من التجلي و لقد اجاد الكثير من شعراء مجموعة تجديد هذا الفن و من ابرع من اجاد في النثروشعرية و البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية هو الشاعر رياض الفتلاوي ، و جميع قصائده النثرية هي شواهد و نماذج للقصيدة السردية الانسيابية السلسة منها قصيدة (قربان) المنشورة في مجة اقواس الشعر.

)قربان(

رياض الفتلاوي

مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية. ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت. سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت. لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة. خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي. هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه .

ان (البناء الجملي المتواصل) في الواقع هو حقيقة مادية بلاغية ، و ليست امرا انطباعيا و لا ذوقيا و لا جماليا تحليلا يقبل التأويل والادعاء ، بل هو ظاهرة كتابية نصية حاله كحال العلامات الاملائية و النحوية و المفاهيم النحوية و البلاغية ، لذلك فهو يعتمد على الاستقراء النصي و المادي الذي لا يقبل الشك . و من اسسه او عناصره هي الحالة التي تكون فيها العبارة متميزة بطول نسبي و اتصال نسبي و تناسق نسبي . و كلما ظهرت كتل الكتابة باطوال واتصالات و تناسقات اكبر كان البناء الجملي اكثر تواصلا و كان النص اكثر نثرية من حيث البناء . و تاتي هنا براعة الشاعر في ان يخلق من خلال هذا النثر شعرا و ان ينبثق من وسط هذه النثرية الشعر الجلي ، وهذه هي حالة (الثنروشعرية) حيث يتكامل الشعر والنثر ، ولقد حققت نصوص السردية التعبيرية نماذج عالية الدقة في هذا الشأن .

في قصيدة (قربان) البناء الجملي المتواصل جلي جدا ، و النثروشعرية جلية جدا ، حيث العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية الشعرية جلية بالسرد التعبيري و الرمزية الشعرية و الالتقاطات العميقة و المجازات و الانزياحات ، وكلها تقنيات تخلق الظاهرة الشعرية .

في قصيدة (قربان) تتجلى الانسيابية في (البناء الجملي المتوصل) العالي ، حيث تظهر الجمل بطول و اتصال و تناسق عال نسبيا .فالنص الذي يبلغ طوله (ثمانية اسطر) كتب بكتلة واحدة ، يتكون من ستة جمل فقط.

1- مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية .

2- ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت.

3- سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت.

4- لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة .

5- خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي .

6- هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه .

هنا تظهر الجملية المتواصلة ، فالقصيدة الشعرية بهذا الحجم تكتب في المعهود في القصيدة الحرة باكثر من عشرين جملة كما هو معلوم ، بسبب التشظي و التشطير ، اما في قصيدة النثر ، فانها و بشكل ضروري تكتب بجمل طويلة سردية و انسيابية و سلسة . فمعدل طول الجملة هنا هو (واحد سطر و ثلث السطر) ، وتبلغ الجملية التواصلية و الانسيابية اوجها في الجملة الثانية التي يتجاوز طولها السطرين . هذا من جهة (الانسابية الجملية) و هناك انسيابية أخرى لا تتحقق الا في قصيدة النثر ، بل تعتبر من الضد للشعر في القصيدة الحرة ، هي التواصل بين الجمل اي (منطقية التجاور الجملي) بحيث تكون جميع الجمل ضمن ناظم كلامي و احد خال من التنقلات غير المنطقية و خال من التشظي . نجد المنطقية التجاورية للجمل جلية جدا في قصيدة (قربان) اذ انها فعلا كتلة كلامية واحدة ، و من هنا كانت افقية النص ضرورة فرضتها الكتابة و ليس شيئا زائدا و مفتعلا . و في الواقع هذه الحقيقة اي تحقيق الشعرية من خلال كتابة غير انزياحية تركيبيا و فقراتيا (اي تكتب بفقرة نثرية عادية) تبطل قانون الانزياح

الذي تقوم عليه الشعرية في النظرية الاسلوبية المعروفة ، و لقد بينا مرارا ان الاسلوبية ناجحة في تفسير الظاهرة الجالية الشعرية الا انها تحتاج الى تعديلات احدها هذه الحقيقة.

الاستعارة التعبيرية عند عادل قاسم

الاستعارة قديمة قِدم الأدب و الشعر ، بل قدم الكتابة ، فما الكتابة الا استعارة رموز بصرية لتدل على الالفاظ . و لقد احتلت الاستعارة مكانة مركزية في الدراسات الادبية الكلاسيكية و خصوصا البلاغية ، و كانت و لا تزال احد أركان الشعر و التعبير الادبي . و مع ان التعاريف المتأخرة للاستعارة تنتهي الى حقيقة انها تشبيه حذف احد طرفيه (1) و تقسم عادة الى تصريحية و مكنية و تخييلية و تمثيلية (2) الا ان الفهم الحقيقي للاستعارة هو نقل المعنى من أحد لفظين إلى الآخر كنقل الشيء المستعار من شخص إلى الآخر. (3) . و أهم هذه التقسيمات و انواعها و التي تخدم البحث الأسلوبي المعاصر للنص المعاصر هي الاستعارة التخييلية التي تبحث في ماهية طرفيها من حيث المادية و المعنوية و الحسية و الذهنية (4) و بسبب التوسع الكبير في الاستعارة في الادب المعاصر كان البحث في جهة الملائمة بين طرفيها و عدمها هو الاهم من بين تلك الابحاث من حيث كونها عامية واضحة الملائمة او خاصية تحتاج الى تأمل (5) و من المعلوم ان النص المعاصر يعتمد الاستعارة التخييلية الخاصية التي تعتمد المناسبة التخييلية و يحتاج تبين الملائمة الى تأمل.

اننا و من خلال متابعة الكتابات المعاصرة و خصوصا الشعرية منها و بالأخص قصيدة النثر، فانا نجد اشكالا من الاستعارة و اساليب فيها لا تستوعبها الحدود و المفاهيم المتأخرة بل لا بد من التوسع في فهم الاستعارة حتى تصل الى معناها اللغوي وهي استعارة معنى من لفظ الى آخر

(6) وهي بذلك تنتهي الى الرمزية و تستوعبها بسير. و حينما تنطوي الرمزية على عمق فردي و تميز ذاتي و اضافة شخصية على التصور و الفهم اللغوي فانها تنتج التعبيرية .

و التعبيرية هي الافصاح الخاص عن الرؤية العميقة الفردية للأشياء ، فهي تنطوي على التفرد و الاختلاف في الرؤية و البيان (7)، انها لا تعكس ازمة الفرد من خلال بيان ازمة المجتمع بل تعكس ازمة المجتمع من خلال تمثلها و تلبسها في الفرد (8) فالكاتب تعبيري يندب المجتمع الميت بالكتابة عن نفسه الميتة و يندبها و، وهنا تكمن جمالية التعبيرية ، و تميزها الاسلوبي ، و لو قلنا ان الادب و خصوصا الشعر هو افصاح تعبيري لما كان خطأ ، بل لو قلنا ان الاسلوب هو تميّز تعبيري و بدرجات مختلفة لما كان خطأ ايضا . و اننا نرى انّ النص الادبي العربي المعاصر و خصوصا الشعري منه يتبنى التعبيرية بحذافيرها بوعي او من دون وعي ، فان أدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. و التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل طاغ من خلال التعبير عما يدور في داخله (9) . و لو تفحصنا كتابات الشاعر عادل قاسم لوجدنا طغيانا لهذا الشكل من الأدب (10)

و من هنا يكون واضحا ان التوظيف الاستعاري اذا اتصف بفردية و تميز خاص ، و اشتمل على المغايرة و الاعتراض الواضح على الخارج و السائد ، مع تلبس المؤلف بالمأساة و ندب نفسه بغاية ندب المجتمع و الواقع كانت تلك تعبيرية و مع التخييلية و الخاصية في المجاز و الاستعارة تكون لدينا استعارة رمزية تعبيرية ، و بهذا الفهم يمكن فهم الاستعارة على انها اسلوب تعبيري ، و هنا سنبحث شكلا من الاستعارة تتجلى فيه التعبيرية الى حد يخرجها من النمطية المعهودة و ينقلها الى عالم تعبيري جدي و اصيل و تجديدي و هو ما اسميناه (الاستعارة التعبيرية)، و ستكون كتابات الشاعر عادل قاسم انموذجا لهذه الاساليب لما بيناه من تجلي الاستعارة الاسلوبية في كتاباته بشكل واضح.

فالاستعارة التعبيرية اضافة الى ما تتصف به الاستعارة عموما فانها تحمل طاقات تعبيرية و رمزية و تفردات اسلوبية متميزة ، و يمكن ملاحظة و متابعة شكلين واضحين من الاستعارة التعبيرية في الشعر و كتابات عادل قاسم خصوصا ، هي (الاستعارة التعبيرية التوافقية) وهي التي يتوافق فيها الرمز مع الرؤية و الرسالة اي ان المؤلف يقول في رمزيته ما يوافق مراده و يمكن ان نسميها (الاستعارة الرمزية) بشكل عام ، و(الاستعارة التعبيرية التضادية) و هي التي تشتمل على معاندة و تضاد بين الرمز و القصد اي ان المؤلف يقول عكس ما يريد برمزيته فهي من قبيل الاستعارة التلميحية و يمكن ان نسميها الاستعارة التبادلية و قد بحثناها سابقا في اللغة التبادلية في شعر انور غني الموسوي.(11)

في قصيدة (قدمي اليمنى) المنشورة في مجلة تجديد الأدبية (12) يقول عادل قاسم

)قَدَمي اليُمنى(

عادل قاسم

))يتوارى خلفَ جُدران الحروفِ السميكة ،كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ماعادت الأشرعةُ ولا مراكب الرغبةِ تقودُنا لمناراتِ الخلاص، إنطفأت المصابيحُ وتهاوت الفنارات، تحتَ بساطيلِ القراصنة، مسافرون على غير هدىً نتبعُ ضياءَ نجمةٍ ميتة، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم!..

يَقف دونما حراكٍ ،ذلك العجوزُ يقلبُ الايام ،المساءآت، التي تنطفئ، ليزدادَ انحناءً، ذاتَ مساءٍ تخشبَ جَسدهُ الطري أصبحَ زَورقاً صغيراً، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار((.

هذه القصيدة السردية العذبة التي تتجلى فيها الشعرية و تقنياتها من انزياحات و عمق و تلميحات ، مع رمزية قريبة و رسالة واضحة ، و مجاز و استعارات لفظية كثيرة ، نجح الشاعر في توظيفاته الرمزية و استطاع ان يبعث رمزية نصية في المفردات و خرج المفردات من مرجعيتها ، فصار لديه مجال تشبيهي و استعاري متعدد الروافد ، و لا يمكن مطلقا تناول هكذا كتابات بالفهم البلاغي للاستعارة و التحديدات التي وضعها البلاغيون ، و هذا كما يشير الى قصور التناول الاكاديمي البلاغي للنص الادبي فانه ايضا فيه اشارة الى عجز باقي التناولات الاكاديمية للنصوص الادبية كاللسانيات حيث ان الاستعارة في الشعر المعاصر تتسع بسعة الشعر ، فتكون هي الشعرية و تكون الشعرية هي الاستعارة ، و من هنا فجميع الانزياحات و التفردات الاسلوبية في النص هي في جوهرها استعارة حيث استعارة المؤلف شيئا لشيء وهذا ما نشير اليه كثيرا بالتوظيفات و التقنيات الشعرية ، و نص (قدمي اليمنى) المتقدم مليء بالتوظيفات الانزياحية التي يسع وقت تتبعها.

ان الاستعارة الرمزية التوافقية تبرز في استعمالات معينة في النص ، حيث يتطابق المراد و الاستعمال و الانزياح الاستعاري فتكون كلها في اتجاه واحد ، و هذا في قبال الاستعارة التضادية التبادلية التي تتقاطع و تتعاكس تلك الجهات . فمن الاستعارات الرمزية في النص

((كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ما عادت الأشرعةُ تقودُنا ، يقلبُ الايام ،المساءآت التي تنطفئ، تخشبَ جَسدهُ الطري ، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار)) من الواضح الاستعمال الاستعاري في هذه المقاطع سواء بالفهم الخاص البلاغي او بالفهم العام الذي بيناه كما انه من الواضح الرمزية التي توحي و تدل عليها المقاطع ، و من الواضح التوافق في المقاصد و الاستعمالات و الرسالة .

في جهة خرى نجد استعمالات استعاري تلبسية و تبادلية يضع المؤلف الاشياء و نفسه في موقع الاخر فبينما تتصدر القصيدة وصف للحال الجماعية فان الشاعر ينتقل الى مشهدين الاول عن الذات المتكلم و الثاني عن شخصية العجوز . فهنا ثلاث شخصيات في النص (الجماعة ، الانا ، و العجوز) و بينما يكون الوصف المأساوي و التراجعي موافقا لرسالة الخلاص في النص في شخصية (الجماعة) و ايضا الى حد ما في الشخصية الثالثة العجوز ، الا ان تلبس هذه التراجعية و تلبيسها الذات هو من الرمزية التبادلية وهو استعارة تعبيرية واضحة . و اضافة الى مقاطع رمزية تستعير فيها التراكيب الجملية المركبة معاني اخرى ، فان الاستعارة حاصلة هنا على مستوى المفردات . و من قبيل الاول أي الاستعارة الجملية التركيبية التمثيل الرمزي الذي تلبس به المؤلف و الازمة الذاتية التي يصفها النص و التي يراد بها الاخر و الخارجي في قوله (كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!) فهنا مركبين جمليين استعمل فيهما الظاهر المعنوي الاستعمالي بخلاف القصد المرادي ، فلا توقف هنا حقيقة و لا ثقة ، و انما جو يغلي و جنون اعمى . و من الثاني أي الاستعارة المفرداتية عبارات (كلبٌ يتربصُ بالغبار ، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، ، لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم ، يقلبُ الايام ،المساءآت ، أصبحَ زَورقاً صغيراً)

لقد اشتمل هذا النص على تقنيات شعرية و انزياحية و استعارية كثيرة و كبير ، و وظفت كل تلك الاشتغالات لأجل تعظيم طاقات اللغة و لبلوغ النص غاياته ، و من خلال تلك الانجازات التي حققها المؤلف في النص من حيث الفنية العالية و المعقدة ، و الرسالة الواضحة و العميقة ، و العذوبة و السلاسة الكتابية ، بلغ بالنص حالة النص الكامل .و ربما نكون قد تفردنا في تناول الاستعارة التركيبية للجمل و لم نقتصر على الاستعارة في المفردات ، حيث اننا نرى ان الاستعارة لا تحتاج الى الوضع في اصل اللغة ، و انما تحتاج الى وعي بالمعنى يرتكز عليه ، وهذا

السبب ذاته أي فقد الاصل الوضعي للمركبات هو الذي منع الاخرين من بحث الاستعارة التركيبية للجمل و الاقتصار على الاستعارة المفرداتية.

1- http://olomtec.blogspot.com/2016/03/blog-post_30.html#.V_ZdCP6KTIU

2- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346

3- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

4- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346

5- http://forums.roro44.net/497355.html

6- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

7- https://ar.wikipedia.org/wiki/ تعبيرية

8- http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=10815

9- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية#.D8.A3.D9.87.D9

.85_.D8.A3.D8.AF.D8.A8.D8.A7.D8.A1_.D8.B9.D8.B5
.D8.B1_.D8.A7.D9.84.D8.AA.D8.B9.D8.A8.D9.8A.D8.
B1.D9.8A.D8.A9

10- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ عادل-قاسم/

11- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/01/27/د-أنور-غني-الموسوي-؛-المشترك-التعبيري-و/

12- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/28/قَدَمي-اليُمنى/

التعبيرية الأسلوبية عند عادل قاسم

التعبيرية في الفن في أوضح معانيها تفرد أسلوبي خاص و متميز بالوان و اشكل مغايرة للمعهود و السائد، وهذه هي التعبيرية الاسلوبية ، وهي بحق الأم لجميع الاتجاهات الفنية المعاصرة ،و

حينما انتقلت الممارسة التعبيرية الى الأدب و لحقيقة اعتماد الكتابة جوهريا على المعاني فان التعبيرية اتسمت بالتميز في الرؤى و القضايا و الاعتراضات الثورية للادباء ، وهذه هي التعبيرية المعنوية . و مع ان التعبيرية المعنوية موجودة في الفن الا ان الغلبة و الظهور هو للتعبيرية الاسلوبية ،كما انه برغم وجود التعبيرية الاسلوبية في الادب الا ان الغلبة و الظهور للتعبيرية المعنوية .

عادل قاسم شاعر عراقي ذو تجربة أدبية واسعة ، استطاع من خلالها ان يجمع بين الاصالة و التجديد اسلوبيا في كتاباته وهو امر من الصعوبة بمكان ، فأخرج لنا أدبا اعتراضيا و ثوريا و متفردا على مستوى المعنى و القضية و على مستوى الاسلوب و الشكل ، فبجنب الشعر الموزون و القصيدة الحرة وهو السائد ،كتب التقليلية و قصيدة الكلمة الواحدة و القصيدة السردية الافقية ، و هذه الممارسات و التجارب الاخيرة تعني و بما لا يقبل الشك مظاهر للتعبيرية الأسلوبية.

ان الابداع يعتمد في تحقيق اهدافه و اغراضه على النفوذ العميق في نفس المتلقي و على تحقيق الهزّة في داخله بالوجود الصادم ، و بالقدر الذي يتحقق ذلك بالتعبيرية المعنوية بطلب الخلاص و الثورة على الواقع و الرؤية المتميزة ، فانه ايضا يحتاج الى التعبيرية الاسلوبية ، بالاسلوب المتميز و الطريقة المؤثرة و الرسالة المهتمة بالقارئ . و ما كانت الحداثة تحقق ما حققته لولا انها اعتمدت الاسلوب الصادم بجنب قضية طلب الخلاص و الثورة على الواقع . من هنا و لأجل تحقيق منجز أدبي متميز و ذو شخصية حقيقة و غير مستنسخة هو ان يتحلى النص بالتعبيريتين ، المعنوية و الاسلوبية ، و ما نراه سائدا عند اغلب الشعراء هو التعبيرية المعنوية الا انهم لا يقتربون من التعبيرية الاسلوبية بل يكتبون وفق ما يريده الجمهور من اساليب من دون الانتباه الى حقيقة

ان هذا لا يمكن ان يحقق انجازا حقيقيا و ان قوبل بالترحيب حتى من المؤسسات الثقافية الرسمية . بل لا بد من توفر الشكلين من التعبيرية ،اعني المعنوية و الاسلوبية وهذا ما توفر فعلا في

شعراء مجموعة تحديد الذين اعتمدوا القصيدة السردية الافقية في تميز اسلوبي تعبيري واضح ، و ايضا نجد ذلك في مجموعة التقليلية . و عادل قاسم من رواد الكتابة التعبيرية المعنوية و الاسلوبية كما هو معلوم لكل متابع.

لقد اتجه التحليل الادبي و منذ منتصف القرن الماضي الى دقّة أكبر في المصطلحات و علمية أكبر في المفاهيم ، و ما عاد مقبولا التكلم بمصطلحات فضفاضة ، و لقد نجح النقد الأسلوبي و الى حد كبير الى الاتجاه بالنقد نحو العلمية ، و صار حقيقا ان نصف عصر الأدب الحديث و في نهاية القران الماضي بانه عصر علم الأدب و ارهاصاته . و حققت الاسلوبية تقدما كبير في هذ الشأن من خال طرحها لنماذج خارجية موضوعية و صيغ مادية ملموسة للفكرة الأدبية و المفهوم التحليلي ، و هنا سنحاول ان نلقي الضوء على المظاهر الاسلوبية للتعبيري الاسلوبية في النص الشعري في كتابات الشاعر العراقي عادل قاسم .

في نص (قُدَّاسٌ إخرٌ للولادة) يقول عادل قاسم:

))أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر ، لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.

مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول.

مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةٍ وَسموّ ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.

نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمُتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة((.

لا نحتاج الى كثير كلام للاشارة الى التعبيرية المعنوية في النص حيث طلب الخلاص و الثورية في عنوان النص و في كل مقطع من مقاطعه و النص مشحون برسالة الاغتراب و الحزن و طلب التغيير.

لقد اعتمد الشاعر هنا على صيغ و مظاهر تعبيرية اسلوبية منها (السردية) حيث ابتني النص على الاسلوب السردي ، وهذا تميز و مغاير للسائد من الكتابة الشعرية المعتمدة على الصورية و التشظي حتى في الشعر النثري في القصيدة الحرة . كما ان السردية هنا ما كانت سردية قصصية وانما كانت سردية تعبيرية بقصد الاحياء و الرمز و تعظيم طاقات اللغة . و لا ريب ان (الشعرية النثرية) وبهذه القوة التي يتجلى فيها النثر بتقنياته هو اسلوب مغاير للموسقة و التناغم الشكلي الذي تهتم به القصيدة السائدة.

الجهة التعبيرية الاسلوبية الاخرى هي (العذوبة) المصاحبة لنص رمزي و بفنية شعرية عالية ، وهذا ايضا تميز و مغايرة للسائد من الرمزية الحداثوية المتصفة عادة بالجفاء و الجفوة و التعالي . كما ان الشاعر اعتمد الرؤية الخاصة للاشياء و الموجودات في (تعبيرية رؤيوية) وهو اسلوب مغاير و متميز عن التداولية التي يعتمد عليها السائد الكتابي . فانا نجد

(تمثالٍ من الصَمغِ \ صخرةٍ مُتآكلةٍ \ غَيمتي الغافيةَ \ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء \ أستظلُ بملامحهِ الباردة، \ وهو يشاكسُ الغروب. \ كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول. \ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.) هذه كلها صور تعبيرية عميقة فردية و خاصة اضفاها الشاعر على الخارج بلغت اوجها في عبارة (قداسا للولادة و الجفاف) حيث جمع الولادة و الجفاف .

ثم يعمد الشاعر الى مقطع سردي تعبيري بحت موغل في التعبير و نموذج للتعبيرية الادبية حيث يقول

(مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة .) ان هكذا نص مختزل معبأ بالتساؤلات و المناشدات و التوصيفات و الاغترابات و التوهمات و الذي ينتهي بجمع تعبيري بين اليقين و الاسطورة يحقق تميزا تعبيريا ملحوظا.

و من مظاهر التعبيرية الاسلوبية هنا في هذا النص هو البوح (التلميحي) الحر في مقابل البوح القصدي المتحكم الذي يمسك بمفردات النص في الكتابات السائدة . و أدى البوح التلميحي الحر هنا الى حالة (التجلي الحر) لماورائيات النص ، في قبال (التجلي القصدي) الذي ينتجه البوح القصدي . كما ان حالة البوح الحر و ما يرافقه من تجلي حر ادى الى تجلي رسالة النص بوضوح من دون قناع او تعالي او تعقيد وهذا هو (وضوح الرسالة) ، بينما و لاجل ترسخ التداولية في البوح السائد فانه يعمد الى تغطيته و اخفائه بالتعالي الرمزي و التكلف الصوري و ضبابية الرسالة . و كل ما اشرنا اليه من حرية البوح و التجلي و وضوح الرسالة يؤدي الى تحقق (الرمزية العذبة) المريحة في السرد التعبيري في قبال الرمزية الضبابية المتعالية و المرهقة و المعقدة في القصيدة الرمزية المتشظية .و هذه المظاهر الاسلوبية واضحة في النص .ان الشاعر هنا منشغل في سرد حكايته من دون ان نراه يبوح بشيء لنا ، الا اننا ايضا نشعر بقوة ان النص معبأ بالبوح وهذا هو البوح الحر . يقول الشاعر

)))أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر ، لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب ((.

هذه كتلة سردية بوحية ثم تأتي اخرى

))مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقً الراعفةَ بالذبول. مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةِ وَسموّ ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف((.

و هذه كتلة بوحية اخرى مناظرة ثم تأتي اخرى

))نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المِمُتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المِضْحِكة((.

وهذه كتلة بوحية ثالثة . ان اعتماد (البوح الكتلي) و التناظر التعبيري يحقق ما اشرنا اليه من البوح و التجلي الحرين، حيث لا يعمد الشاعر الى ان يخبرنا برسالته و بوحه في جمل او اسنادات او مجازات و انما في كتلة كلامية كبيرة ، ثم يردفها بمناظر بياني و مرادف تعبيري ، محققا فسيفسائية تعبيرية ، فتصل الينا الرسالة محمولة بلطافة و سلاسة في حكاية و سرد و رمزية عذبة من دون نقلت تصويرية و لا تشظيات كلامية ، بخلاف السائد من بوح و رسائل شعرية تهشم القصيدة ، و في الحقيقة ان البوح الكتلي الحر هو المحقق لمفهوم القصيدة فعلا ، و اما البوح الاني المتشظي فانه خلاف مفهوم القصيدة ، و لذلك نحن متحمسون للقصيدة السردية لهذه الحقيقة ، ليس فقط لانها النموذج العالمي لقصيدة النثر بل لانها الممثل الحقيقي للقصيدة و المصداق الخارجي لها فكرة و مفهوما ، و تعجز باقي الصور و الاشكال الشعرية عن تحقيق هذا الوجود و البهاء للقصيدة كما تحققها القصيدة السردية التعبيرية.

ان السردية توفر مساحة (للبوليفونية) و تعدد الاصوات و الرؤى ، بسبب طبيعة السرد وهذا من التعبيرية الاسلوبية، في حين ان هذا غير متوفر في القصيدة السائدة المتشظية فتكون عادة مونوفونية اي احادية الرؤية و الصوت ، ، كما ان تلك المساحة و تلك الحرية تمكن من تأدية

الفنية الشعرية بطرق اسلوبية غير الانزياح و المجاز و انما بنفوذ عميق في النفس و اثارة الشعور العميق و الصادم دون اللجوء الى مجاز في (تموج لغوي) هو مغاير لما هو سائد من صور (المجاز) الانزياحي الطاغية ، ان السردية التعبيرية تشتمل على المجاز و الانزياح بلا ريب الا انه ليس متموقعا في النص بالصورة التي يتخذها في القصيدة الحرة المتشظية . و بهذا فان الموسيقى التي تحققها القصيدة الشكلية اعتمادا على الصوت و التي تحققها القصيدة النثرية الحرة اعتمادا على المجاز ، فانها تتحقق في القصيدة السردية في عمق اخر و في عالم فكري و روحي اكثر عمقا و اوسع تناغما في موسيقى عميقة مخالفة للسائد من الموسيقى الشكلية و الموسيقى الصورية وهذا من التعبيرية الاسلوبية.

تتجلى التعددية الصوتية و الرؤيوية في مناطق عدة في النص ((فنجدا شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الانا) في (أقفُ كِتمثالٍ و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الهو) (تتقاذفني الرياحُ) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (المكان) (في هذا الصمت) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت الانت (مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الزمان) (مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها) ونجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (النحن) (نحنُ لا نَرى النهايةَ) و شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الكلي الكوني) (ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة(.

كما ان التبادلية و تلبس حال الاخر ايضا واضح في النص: ((أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر \ مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ \ مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةِ وَسموّ \ نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمتدةِ) و من الواضح ان التكلم بلسان الانا و الهو و النحن و الانت ، في تناغم احوالي و ظرفي و تناسق تعبيري يشير الى ان الشاعر يتكلم من موقع الاخر و من حالة الكلي و ان صدر الكلام بصيغة الجزئي و الانا.

اما التموج اللغوي فهو من متطلبات السرد التعبيري حيث تتموج الكتابة بين الرمزية و التوصيلية وهو السبب الاهم لعذوبة القصيدة السردية و جعلها من الرمزية القريبة العذبة غير المتعالية و لا الجافة كما انه المحقق للغة القوية المحققة للتأثير من دون مركزية للمجاز و الانزياح ، يقول الشاعر :

)))أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر))– هذا بيان توصيلي – ثم ((لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ،كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ)) – هذا بيان رمزي قريب – ثم ((تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.)) – وهذا بيان رمزي عال . وهكذا يتموج النص بين التوصيل و الرمزية القريبة و الرمزية العالية.

من المظاهر التعبيرية الاسلوبية المهمة هو التحرر من الاعتماد على الوظيفة التوصيلية للالفاظ ، و اعتماد طرق تعبيرية اخرى توفرها حرية السرد ، منها التعبيرية القاموسية) و التعبيرية التجريدية المعتمد على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات .و من الواضح ان النص مشحون بالفاظ العجز و الخواء و اليأس ، وهذا هو القاموس التعبيري الذي يوصل الرسالة من خلال المفردات مجردة عن جملها ، نجد النص مثقلا بمشاعر اليأس و الاغتراب و الحزن ، و هذا هو التعبير التجريدي المعتمد على المشاعر و الاحاسيس المحمولة بالنص من دون الالتفات الى مفادات الجمل و معانيها.

ان الانبهار الذي يحققه النص يعتمد على المعادلات التعبيرية في البنية الشعرية السطحية للنص و على طريقة تجلي العمق الشعري و شكله و طبيعة العلاقة بين الفكر و المعاني و الالتقاطات الشعرية و بين معادلاتها التعبيرية وهو عامل جمالي مهم في تحقيق الدهشة و الانبهار .فبنية النص ترجع اما الى معادلات تعبيرية نصية تمثل بنيته السطحية اللفظية و التعبيرية ، او

الى عوامل جمالية عميقة يمثلها التجلي المتميز للفكر و الصور و الالتقاطات الشعرية العميقة . و من المظاهر الاسلوبية للتعبيرية في هذا النص هو اعتماد (المعادلات التعبيرية المتفردة) التي اشرنا اليها المغايرة لما هو سائد و التي تتجلى في جميع المظاهر الاسلوبية النصية على مستوى المفردات و التراكيب و الاساليب التعبيرية ، منها (السردية \ التمثيل \ المستقبلية و الحركة داخل النص \ التجريدية و اعتماد الثقل الشعوري \ و العذوبة النصية \ و التعبيرية القاموسية \ البوح الاقصى \ التبادلية) . كما ان من مظاهر التعبيرية الاسلوبية هي التجليات المتميزة (للعوامل الجمالية العميقة المتفردة) التي يمثلها التجلي الخاص و المرهف للفكر والماورائيات العميقة و الالتقاطات الشعرية كالمعرفة التعبيرية المتميزة بين الاشياء المتجلية في الانزياح و المجاز ، و الصور الشعرية النصية ، و الصدمة الشعورية المتجلية بالتعبيرية الاسلوبية ، و النفوذ الشعوري المتجلي بالعذوبة النصية و الشعور القوي بالكلمات المتجلي في التجريدية و المستقبلية و التعبيرية القاموسية و طلب الخلاص المتجلي في البوح الاقصى و رسالة النص و التبادلية و البوليفونية ، و التي يمكن تتبعها في ثنايا النص و تعبيراته و نترك للقارئ ذلك لان المقام يطول ببيانها و سنعمد الى تفصيلها في مناسبات اخرى ان شاء الله . و ان المقياس الاهم لكون العامل الجمالي اكثر عمقا و نفوذا هو مقدار العجز الذي يحققه في نفس المتلقي ، فان القراءة في احد اوجهها انها تحد للنص ، و مقارنة ابداعية بين تجربة القارئ و تجربة المؤلف ، فكلما كانت العوامل الجمالية اكثر قوة و عمقا كلما كان القارئ اكثر عجزا تجاهها و اكثر دهشة و انبهارا بها. و بخلاف ادراك المعادلات التعبيرية التي تحتاج الى تربية فنية وهو ما يتسبب فعلا في نسبية القراءات و تباين الاراء ، فان ادراك العوامل الجمالية شيء بسيط عادة يحقق الدهشة و العجز و ان كان القارئ او المتلقي لا يفهم مبررات تلك الدهشة.

الشعر التجديدي

دونْ كيخوتِه

بقلم: فريد غانم

****

كلّما تأخّرَ رغيفُ الخبزِ على مساءِ ذلك الفارسِ الحزينِ، فإنّهُ يرى العمالقةَ المسكونينَ بالهشاشةِ وهم يجرشونَ الهواءَ بأنيابِهم المطليّةَ بزيتِ الخديعةِ، ويُطعمونَ الفقراءَ أرغفةَ البؤسِ وفاكهةَ الأماني القاتِلة. فيخرجُ من كتُبِهِ المزروعةِ بغُبار الأيَّامِ و صدَأِ القُوّةِ، يعتَلي صهوةَ المدُنِ الهزيلةِ ويجري بترسِهِ المنسوجِ من الخيشِ بحثًا عن غمامةٍ ناصعةِ البياضِ. كلّ ذلك بدون أنْ ينسى تسجيلَ بِطاقةٍ سرّيّةٍ لأميرتِهِ المستحيلة.

سيكتُبُ الرُّواةِ في المستقبلِ المِنثالِ علينا فُكاهةً تُمزّقُ خواصرَنا. وسيرسمُ الرّسّامونَ الماهرونَ للمُراءاةِ لوحةً من ألف لونٍ ولونٍ. وسوفَ تصيرُ الخيانةُ مهنةً مُشرّفةً مختومةً على شهاداتٍ مزركشةٍ فوقَ جدران البَريق. وسوف يكونُ جفافُ ماءِ الوجوهِ زينةً للتَّقاسيمِ الميّتة، والوَسَطيّةُ تفوُّقًا والغباءُ سُلَّمًا للصّعودِ إلى قِمَمِ الحَضيض. وسوفَ يكتبُ المؤرّخون والعلماءُ والفلاسفةُ والمؤلّفونَ سيناريوهاتِ المسرحيّةِ بحروفٍ مقلوبةٍ وظلالٍ فاقعةٍ.

أمّا ذلك الفارسُ الحزينُ فيظلُّ يبحثُ عن غيمةٍ عذراءَ ونافذةٍ تُطِلُّ على تهليلةِ جدْوَلٍ بعيدٍ، وينتظرُ حبيبتَهُ العَصِيَّةَ صاعدةً من أبخرةِ الأناشيد. وها هو ما يزالُ يعتلي صهوةَ الهيكلِ العظميّ في الصّباح ليُطلقَ حربتَهُ المصقولةَ من الخشبِ المتسوّسِ والعرَقِ الأبديّ على أعمدةِ الدّخانِ الماضيةِ في تَفسيخِ السَّماء والأرض. ثمَّ يربِطُ حصانَهُ بذيلِ حمارِهِ المربوطِ بفكرةٍ بائدةٍ ويأخذُ

استراحةَ المِحاربِ في صفحةٍ ممحوَّةٍ، في عمقِ كتابٍ منسيٍّ، ما يزالُ مُعلّقًا على آخرِ خُصْلةِ ريحٍ نقِيّة.

فريد غانم شاعر و كاتب فلسطيني من مواليد قرية المغار، قرب بحيرة طبريا (الجليل/فلسطين) للعام 1958. درس الأدب الإنجليزي وعلم النفس والقانون وحصل على شهادات من الجامعة العبرية في القدس. يعمل محاميًا منذ 1991، وشغل منصب رئيس بلدية لخمس سنوات. يكتب الأدب، وخصوصًا قصيدة النّثر، وقد نشر في العامين الأخيرين ثلاثة كتب أدبية "لو أنّ..."، "ترنيمة للقديم" و "عند اشتعال الظّلّ.(

فريد غانم كاتب أدبيّ له أسلوبه الخاص في التوظيف الرمزي و الحفر العميق في الموروث الانساني، معتمدا على ثقافة و اطلاع واسع يمكّنه من استنطاق الموروث و تضمينه نصوصه ليس بالمحاكاة او المساجلة و لا باعتماد الرمزية التأريخية الخارجية التي تكون بتوظيف الرمز الخارجي داخل النص، بل بالرمزية النصية الداخلية، حيث يخرج الرمز من تأريخيته الخارجية و يُصنع له تأريخ نصيّ جديد و دلالة نصيةّ و رمز نصي داخلي، هذا الأسلوب هو الرمزية النصيّة او الداخلية.

في سرديته التعبيرية (دون كيخوتيه) التوظيف ظاهر لرواية (دون كيخوتيه) الشهيرة و التي قد تعنون أيضا بـ (دون كيشوت). كما انّ الاعتماد على الأفكار و الملامح الرئيسية في الرواية ظاهر، و لا نريد هنا الاشارة الى التوظيف للرمز الخارجي و انما نريد الكلام عن الرمزية النصية

الداخلية التي ابدع فيها فريد غانم لأنّ (الرمزيّة النصّيّة) هي احدى العناصر الأسلوبية في السرد التعبيري.

السرد التعبيري هو شكل شعري يعتمد السرد، لكنّ السرد فيها يتحرر كليّا من قصصيّته و يستعمل كأداة تعبيرية لتحميل النصّ طاقات تعبيرية و شعورية و عاطفية ،و تجلّي البعد الغنائي في السرد بالسرد الممانع للسرد و السرد المضاد للسرد، حيث السرد ليس بقصد الحكاية و القصّ و انما بقصد الايحاء و الرمز و الغنائية.

للرمزية النصية بعدان أسلوبيان الأول الرمزية التعبيرية أي الابتداع و الخلق الخاص و الفردي للرمز و الثاني التأريخ النصي بجعل تأريخ للمكوّن او العنصر اللغوي في النص مختلفا عن الخارج.

تتجلّى الرمزية التعبيرية في تجلّي الرؤية و النظرة الخاصة الاعتراضية و الفردية في مجموعة من المعاني التي وردت في النص (الفارس ، العمالقة، الرغيف، الترس ، الاميرة ، الكتابة و الكتاب ، الحربة و الحصان) فانّا نلاحظ انّ كلّا من تلك المعاني قد وُظّف في السرد لأجل الايحاء و الرمز الى دلالات نصيّة برؤية معترضة و مغايرة للخارج كما هو واضح مكتسبة بذلك رمزية تعبيرية قوامها الاعتراض و الفردية.

و اما التأريخ النصّي فانّا نجده واضحا في بعض المعاني الرئيسية او المركزية كـ (الفارس، العمالقة، الكتبة، و عدة الفارس) و هناك مكونات (او شخصيات شعرية تعبيرية) ذات تأريخ نصّي أقصر مثل (الرغيف و الأميرة). انّ التطور الزمني و الرمزية لتلك المكونات و بما يقابل التطور الحدثي يمكننا من وصف تلك المكونات او العناصر النصيّة التي لها تأريخ نّصي تعبيري و ايحائي و رمزي تطوّري في النصّ بأنها (شخصيات تعبيرية). و الشخصية التعبيرية هذه هي أحد مظاهر السرد التعبيري.

ملاحظات

(1) جميع الحقوق بخصوص النص و المقال محفوظة لمجلة تجديد فلا يجوز نشر أي منهما باي شكل كان الا اقتباس او في كتاب خاص بأدب المؤلف مع الاشارة الى المصدر.

(2) كثير من التعابير و المصطلحات الواردة في الكتاب مبيّنة و مفصلة في كتاب (التعبير الأدبي) لصحاب المقال د أنور غني الموسوي و المنشور في مدونته الخاصة.

تقنيات قصيدة النثر ، قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز السوداني نموذجا.

لقد بات واضحا و بفعل الثورة الكتابية التي احدثتها قصيدة النثر ان الشعر ليس خصائصا شكلية في الكتابة، بل و لا عناصرا اسلوبية على مستوى البنية السطحية ، و انما هو مستوى من الادارك اللغوي يقع خلف الظاهر و الشكلي من النص ، انها الفعل الباطني للنص ، و لذلك ما عاد مهما ابدا لاجل شعرية الكتابة ان النص مكتوب بموسيقى شكلية من وزن و نظم او انه مكتوب بنثر عادي متخلف عن كل موسيقى ، لم يعد في أي من ذلك معيارا لتحقق الشعر ، بل الشعر – و كما تعلمنا قصيدة النثر – يمكن ان يتحقق بالنثر العادي البسيط كما يتحقق بالكلام المموسق الموزون .و لاسباب كثير و معلومة للكثيرين رافقت نشأة قصيدة النثر العربية حصل اعتقاد سائد و بفعل رؤى تنظيرية واعمال تطبيقية و اعتمادا على تصورات مجتزأ وغير كاملة ، أقول بسبب كل ذلك حصل تصور بان قصيدة النثر لا تقبل التوصيف والنمطية و انها موغل بالضبابية و اللاتوصيفية ، ولا تقبل الاشارة لذلك حصل نقص كبير في نظرية

قصيدة النثر العربية و رافقه الكثير من الخلط والادعاء ، و ادخلت الكثير من النصوص في مسمى قصيدة النثر الا انها ليست منها ، ولا زال الحال الوهمي هذا قائما كتابة و تنظيرا على مستوى النظرية والتطبيق ، و ما محاولاتنا البيانية الا للاشارة الى ان كثيرا من التصورات السائدة بخصوص قصيدة النثر عند الكتاب ولنقاد العرب ليست مطابقة للواقع و هي في موضع متأخر مقارنة بقصيدة النثر العالمية . و من هذه المنطلقات كانت مجموعة تجديد لاجل بيان الصورة النموذجية المحققة لقصيدة فعلا هي قصيدة نثر ، مبنية على التتبع والتجربة والاختبار و البعد الفلسفي والبعد العلمي للغة والوعي بها، بعيدة عن الادعاء باعتماد حقائق موضوعة ومادية ملموسة لا تقبل الشك والريب ، و كل هذا واضح في كتابات شعراء تجديد و ما سطرناه في كتابنا (التعبير الأدبي) باجزائه الاربعة المتتبع لهذا الشكل عربيا وعالميا ، و الذي اختص في جزء كبير منه يتجاوز التسعين بالمائة بقصيدة النثر، و لم تكن اية مقالة منه الا للغوص و التعمق في نظرية قصيدة النثر في بيان الفكرة و النموذج و لم تسع نحو الاضاءة و لا نحو الاسماء و انما كان المعيار هو مدى تحقيق النص بشكل (قصيدة نثر) بغض النظر عن كاتبه . ولقد حقق شعراء مجموعة تجيد خطوات متقدمة في انضاج هذا الشكل وتقديم نص هو بحق نموذج لقصيدة النثر ، منهم الشاعر عزيز السوداني و الذي ستكون قصيدته (رحلة جنوب الذاكرة) نموذجات للتصورات والافكار المستخلصة من متابعتنا الطويلة لما اشير اليه في الكتب و الاطورحاتعلى انه من خصائص وصفات قصيدة النثر ، و التي بيناها بالتفصيل في كتابنا التعبير الادبي مع مصاردها . و من تلك الخصائص الاساسية في النص ليكون قصيدة نثر ان يكون النص بشكل نثر في بنيته السطحية الظاهرية وبشكل شعر في تصوره الذهني العميق الباطني وهذا ما اسميناه (النثروشعرية)، و هذا يتجلى بصيغ نصية تكون انعكاسا و علامة على تحقق الحقيقة النثروشعرية . من اوضح تلك الصيغ النصية ما يلي-:

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية.

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية.

سنتتبع تلك الخصائص في قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز لسوداني المنشورة في (مجلة اقواس الشعر 30 نوفمبر , 2016).

رحلة جنوب الذاكرة

عزيز السوداني

لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ متخنة بالإنتظار، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ. كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ. الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. إختفى كل شيء. تلاشى النهرُ. تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ. هاجرتِ الطيورُ.هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد. أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.

سنبحث هنا الخصائص الاسلوبية الرئيسية لتحقيق النثروشعرية أي الشعر المتجلي في النثر المشار اليها سابقا . و كلما كان النص يتجه نحو التكامل بين الشعر و النثر أي الشعر الكامل في النثر الكامل كانت النثروشعرية اعلى و كانت قصيدة النثر اكثر تجليا.

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية .و هذه الخاصية هي المسؤولة عن نثرية العبارات في قصيدة النثر . و دوما لأجل التحقق من تحقيق النص لقصيدة النثر لا بد من النظر الى المزايا النثرية بقدر النظر الى المزايا الشعرية ، و أي ميل نحو أي من الجانبين سيفقد النص حالة (تجلي) قصيدة النثر الى ان يصبح الميل حرجيا يخرج النص من كونه قصيدة نثر ، فاما ان يصبح شعر شكلي او مقطوعة نثرية. و من الواضح ان النص كتب بالجمل و الفقرات و حافظ على هذا النسيج ، كما ان البناء الجملي المتواصل ، أي النفس النثري في الكلام قد تجلى في مقاطع كثيرة في النص و ان تخلله جمل قصيرة الا انها غير متشظية بل مترابط بوضوح . فالبناء الجملي المتواصل يتجلى في العبارات التالية-:

1-)لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظا، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. \ 2-كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ. \ 3- القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. \ 4- أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ.\5- ما زلتُ أذكرَ أنيّ التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ (.

و من الواضح ان العبارات – و نقصد بالعبارة هنا الكتلة الكلامية المتراصة ،التي لا يمكن تفكيكها على مستوى تمام البيان و الفهم و التي يمكن ان تتكون من اكثر من جملة – اقول من الواضح ان العبارات اعلاه تتميز بالطول النسبي مع الكتابات الشعرية المشطرة و المتشظية

في القصيدة الحرة، كما انها تتميز بالسلاسة و الترابط و الوضوح وهذه كلها تعطي خاصية (النثرية لها) وهذا كله على مستوى السطح طبعا ، اذ سيتبين في النقطة الثانية ان من وسط هذه النثرية ينبثق الشعر.

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية او ذات نفوذ جمالي استثنائي. وهذه الخاصية هي المسؤولة عن شعرية العبارات في قصيدة النثر او بمعنى ادق انها العلامة الواضحة على مستوى البنية السطحية الدالة على تحقق الشعر في المستوى الاعمق . و من الواضح سردية النص ، الا انه لا يلتزم بحكائية وصفية القص ، كما ان من وسط الوضوح و الترابط و المنطقية في مستوى السطح فان العبارات دوما تولد نظاما من الافكار و التصورات الخارجة عن حدود المنطقية بانزياحية ذهنية عميقة فنجد ان المؤلف يكسر النظام السرد بما يمانع السرد و باسلوب (ضد السرد) من حيث المجاز و التركيب و الاسناد المخل بالخصائص القصصية للسرد ، فيتكون سرد متأرجح و على الحافة لا يحقق الحكاية و القصصية و انما يعمل على تحقيق انثيالات و تداعيات في الافكار و تصورات ذهنية متلاحق لاجل تلبية المطلب العقلي في الافادة . بمعنى آخر بينما تتحقق دلالة وافادة منطقية نثرية سطحية لا تحتاج الا ببناء قريب و سهل من عناصر الربط ،فانه في العمق تتحقق دلالات ومنطقية شعرية تحتاج الى وسائط و عبور مجالات معنوية لاجل تحقق البناء الذهني .و من اهم وسائل و علامات تحقق السرد الممانع للسرد هو التموج اللغوي ، حيث يطرح الخيال كواقع و يتبادل الكلام الرمزي مع التوصيلي ، و نجد هذا واضحا في عبارات النص . يقول الشاعر:

)لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ، أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ(

نلاحظ في هذه العبارة حالة سرد ، لكن المؤلف يتدرج في انزياحية اللغة تصاعديا ثم ينزل مرة اخرى نحو توصيلية واضحة ، في بناء تموجي لكلام بدأ توصيليا مباشرا في (لا ينضبُ هذا الحزنُ.) ثم انزياحيا رمزيا في (الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ.) ثم نحو رمزية و انزياحية اعلى (أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء) ثم نحو انزياحية و رمزية اقل في (أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل) ثم يعود للتوصيلية في (لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ)

و لو رمزنا للتوصيلية بالرمز (ت) و للتوصيلية العالية بالرمز (ت ع) و للرمزية بالرمز (ر) و للرمزية العالية بالرمز (رع) فانا سنرى بوضوح التموج اللغوي في باقي عبارات النص.

)

فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار(ر) ، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ.(رع) خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ.(ر) كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.(ت) على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.(ت) الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.(ت) القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ (ر) ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. (ت) إختفى كل شيء. (ت) تلاشى النهرُ. (ر) تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ.(ت) هاجرتِ الطيورُ.(ر) هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد.(ر) أجمعُ ما تبقى من رحيقِ

الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ،(رع) وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. (ر)
ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، (ت) مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.(ر)

و الخلاصة بالنائية للافادة و البيان الكلامي هي كالتالي (ر — رع– ر– ت — ت — ت – ر– ت – ت– ر– ت – ر– ر– رع– ر– ت – ر) . و بهذا فان اللغة المتموجة — المقومة لقصيدة النثر و النثروشعرية– تتموج من على المستوى البياني للغة ، بخلاف اللغة النثرية فانها تتناغم في المجال التوصيلي المباشر و اللغة الشعرية الشكلية فانها تتناغم في المجال الانزياحي الرمزي . و لو اسمينا ذلك السلوك بالتناغم اللغوي فانا سيكون لدينا ثلاث اشكال من التناغم السطحي:–سطحية–:

التناغم النثرية (التي تكون في مجال التوصيل و لا تعبر الى مجال الرمزية)

التناغم الشعرية (التي تكون في مستوى الرمزية و لا تعبر الى مستوى التوصيل)

و التناغم التموجي وهو المقومة لقصيدة النثر فانها تتموج بين مستويي التوصيل و الرمزية.

من الواضح انه من خلال البعد الانطباعي و التأثيري لتلك الاشكال فانا يمكن ان نحقق صيغ و ظوهر علمية تجريبية للكتابة الأدبية و يكون مدخل الى علم الادب .

زاوية ميّتة

حسن المهدي

في هذه المرّة كنتُ قائماً أرقب شجرتي عند خطّ الزوال، وحيدةً، عارية، ومهلهلة في الوجع البارد، كلّما استطال ظلُّها المدبّب النحيف ليرسم زاوية ميّتة على الأديم البربرّي الموحش المسوّر بفزاعات مضحكة. وفي هذه المرة أيضا، ومن نفس الزاوية الميتة، وفيما أسراب الزرازير التي تشاكس قطيعا غيميّا باستعراض بهلواني مذهل، محلّقة في بؤرة ضوئية أحادية البعد تمتد للأعلى كنسغ يشرئب متضرعاً لنفق سماوّي معتم حتى بتّ لا أكاد أبصر يدي وهي تنفذ في اللحاء المقدّد وكأنها لم تطله، فتمر في الهباء الثلجي ولم تعد ترسم لي كما كانت زعنفة أو قارباً أو عصا ساحر في استطالة ظلّها الممدّد الشحيح الذي ينوء تحت مداس قدمَيّ المتخشبتين.

في هذه المرة كان الظلّ شمعاً يسيح من خدّ الشمس ويتسربل في احمرار الغروب. أدركت مليّا أنّ هذه المرّة قد تكون آخر مرّة حقاً، فرميت لسرب الزرازير المغادرة تلويحة وداع لكنّه و يا خيبتي لم يلتقطها. هل لأنني في زاوية ميتة؟

·حسن المهدي شاعر وكاتب عراقي من مواليد 1957 ديالى . صدر له ديوان (المماس) 2016 . ظهر أسمه في العديد من المجلات والصحف العراقية منها مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر المكتوبة بالسرد التعبيري.

أكثر ما يواجهنا في قصيدة الشاعر حسن المهدي "زاوية ميتة" هو الوصفية التعبيرية التي تحقق التماسك و الوضوح في البنية السطحية مع عمق واسع الدلالة. كان لأستخدام موجهات و نعوت و قيود دلالية ذات بعد تعبيري و ايحائي دورا في تحقيق ذلك الانفتاح و التوسيع الدلالي و التعظيم لطاقات اللغة. و هذه الحالة من التعظيم لطاقات اللغة ساعدت في تحقيقها كتابة النصّ بأسلوب السرد التعبيري، و الذي يعطي الكاتب مساحة واسعة في تضمين نصّه موجهات تعبيرية ايحائية و مزية لا يكون بمقدور الاشكال الشعرية الأخرى استيعابها كما هو واضح.

انّ وظيفة الموجهات الدلالية في الكلام العادي تضييق المعنى و تصغير المساحة الدلالية للكلام و عباراته بينما في الموجهات الدلالية التعبيرية الرمزية و الايحائية كما في قصيدة "زاوية ميتة" فوظيفتها توسيع المعنى و تعظيم المساحة الدلالية للكلام و عباراته. ونقصد بالموجهات الدلالية التعبيرية وضع وصف او قيد اعتراضيّ تشخيصيّ و تحديد اتجاه الفهم و المجال المعنوي المتحقّق في الجملة الا انه ليس بقصد تضييق المعنى و تصغير مساحة الدلالة بل بالعكس لأجل توسيع المعنى و تعظيم الدلالة.

انّ الجملة –اي جملة– تسعى في طريق الفهم و الافادة نحو اتجاه معنوي معين اكثر تشخيصا و اصغر دلالة، و الذي يحدّد ذلك الاتجاه هو المفردات الموجّهة من نعوت و اضافات و اعتراضات و اشارات توصيلية و بيانية، و نلاحظ و بوضوح انّ الجمل في قصيدة "زاوية ميتة: معبّأة بالمفردات الموجّهة، الا ان الذي فعلته ليس تضييق المعنى و تصغير مساحته الدلالية بل توسيعه و تعظيم دلالته.

ما نجده في نصّ " زاوية ميتة" موجهات دلالية زادت النصّ تكثيفا و سعة لأن الموجه الدلالي هنا لم يكن بيانيا و توصيليا و انما كان ايحائيا و رمزيا، و هذه هي النقطة المهمّة التي تجعل هكذا موجهات دلالية تختلف عن القيود و النعوت التوصيلية البيانية.

انّ هذه التجربة تكشف و بوضوح انّ التكثيف و الانفتاح الدلالي كما يمكن ان يكون في النصّ المضغوط لفظيا و القصير و المختزل في تركيبه اللفظي فأنّه يمكن ان يكون بسرده السلس و بالموجهات و النعوت التعبيرية. بمعنى آخر ان التكثيف و الاختزال في النصّ ليس ظاهرة شكلية كما يعتقد بل هو ظاهرة ذهنية، فلربما جملة متكونّة من نصف سطر تكون مطولة لاعتمادها موجهات توصيلية بينما نجد نصّا يتجاوز الصفحة أكثر تكثيفا منها لأنه اعتمد موجهات تعبيرية رمزية و ايحائية كما هو الحال في قصيدة "زاوية ميتة."

سنشير هنا الى تلك الموجهات التعبيرية و التي سنضعها بيّن قوسين للتمييز و الاختصار. فنجد انّ الشاعر لم يكتف في بيان رؤيته من زاوية مطلقة و انما بيّن انها (ميتة) ثم هو يرقب شجرته (عند خط الزوال) وهذا توجيه ايحائي، تلك الشجر لم تكن حرّة المعنى بل هي (وحيدة، عارية، ومهلهلة) في (الوجع) و ليس أي وجع بل الوجع (البارد) . انها كلّما استطال ظلُّها (المدبّب) و (النحيف) ليرسم زاوية (ميتة) كان ذلك (على الأديم) (البربرّي) (الموحش) (المسوّر) (بفزاعات) (مضحكة). و هنا في هذا الجملة بلغت الموجهات الدلالية تجليّها الاقصى في توجيه المجال الدلالي الى مجالات خاصة و دقيقة الا انها ليس توصيلية و بيانية بل رمزية و ايحائية. ثم يبين انه في هذه المرة ايضا (ومن نفس الزاوية الميتة) (وفيما اسراب الزرازير) التي (تشاكس قطيعا غيميّا) (باستعراض بهلواني مذهل) (محلقة في بؤرة ضوئية) (احادية البعد) تمتد للأعلى كنسغ) و هو ليس أي نسغ بل نسغ (يشرئب متضرّعا لنفق سماوي) وايض هو (معتم) ثم يقول: وهي تنفذ في اللحاء و ليس أي لحاء بل اللحاء (المقدّد) (وكأنها لم تطله فتمر في الهباء وهو ليس أي هباء بل الهباء (الثلجي) في استطالة ظلّها (الممدّد) و (الشحيح.(

انّ هذا النصّ المكثّف في بنيته العميقة يعلّمنا انّ الموجهات الدلالية التعبيرية بأبعادها الرمزية و الايحائية تزيد من المساحة المعنوية و الطاقات الدلالية للكلام بخلاف الموجهات الدلالية البيانية المعهودة التي تضيّق المعنى و تصغّر مساحته الدلالية.

فصل: النثروشعرية

اللغة المتموجة و النثروشعرية

ان غاية قصيدة النثر و منتهاها هو تحقيق حالة الشعر الكامل بالنثر الكامل . حيث يتجلى الشعر في قلب النثر .و ينبثق الشعر من رحم النثر . حيث يشخص الشعر الكامل من وسط النثر الكامل.

ونقصد بالكامل هنا ما يبلغ اقصى درجاته و منتهاه و غاياته ، فالشعر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات الشعرية و مظاهرها و غاياتها و النثر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات النثرية و مظاهرها و غاياتها . و لا ريب ان النص و الكيان الذي يجمع هذين الامرين – اعني الشعر الكامل و النثر الكامل – هو غاية قصيدة النثر و منتهاها.

ان هكذا لغة لا تكمن اهميتها في الغاية الفنية المذكورة – اعني كونها غاية قصيدة النثر– بل انها تحقق اللغة القوية التي تصل الى قلب و وجدان كل قارئ مع محافظتها على فنيتها و شعريتها . و من المعلوم ان هكذا لغة كانت و ما زالت هاجسا و غاية للأدب و الادباء.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا

و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائدة بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل.

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة.

ان العامل الاهم في تبين درجات تموج اللغة هو الانحراف اللغوي و السردية و الحقل الدلالي ، في النص الاول (سفر) لا نجد انحرافا كبيرا والسردية بسيطة مع بوح جلي و الحقول الدلالية متقاربة فاللغة تعتمد على لمسة شعرية خفيفة بشعرية هامسة . في النص الثاني (ألم) الانحراف النصي عالي مع سردية آسرة تخلق عالما خاصا بالنص (العالم النصي الموازي) معقد في نظام حقوله الدلالية . في النص الثالث (رحلة) نجد الانحراف العميق و التعبيرية المفهومية ، برمزية تعبيرية واضحة و حقول دلالية متباعدة . و يمكن ملاحظة كيف ان التصاعد في شعرية النصوص

يرافقه تصاعد في نثريته محققة حالة التوافق النثروشعري عكس ما هو متوقع في غير ذلك من كتابات التي يطغى عليها التضاد النثروشعري.

النص الاول (سفر)

)لغة متموجة ببوح عال و لمسة شعرية هامسة(

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة . أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير . أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه مطلقا ، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها ، فلقد مليء قلبي حزنا.

سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، أجمع حكايات الظل ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبّة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام.

سأنظر الى وجه الزمن ببرود ، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية ، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها ، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة.

هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية ، و الاضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة.

النص الثاني (ألم)

)لغة متموجة بانحرافية شعرية و سردية قوية (العالم النصي الموازي) (

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة.

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة.

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةُ مؤكدة . نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة.

النص الثالث (رحلة)

)لغة متموجة بتعبيرية مفهومية عميقة ناقلة للاحساس (الرمزية التعبيرية)(

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة.

لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور.

احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة قش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.

سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.

عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران ،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي

تمهيد

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

نظام التضاد النثروشعري

النص : (ورقة)

)على اجنحة الهوى

حملت الهوى

....

حين رفرف بجناحيه

ليغادر الشجرة

سقطت ورقه ... خضراء باردة

اطفأت الجوى.........

....

ربما كانت تلكم .. من ورق الجنة

نسياها ابواي هناك

....

.....

فكيف زاغ.....

الهوى....

من

........الهوى..... ...

يا لقلبها

اقسى .. من .. الصخر(.

اضافة الى التقنيات الشكلية و التوزيع و الفراغات و التشطير و كلها من الاسلوبيات التي لازمت الشعر الصوري و وظفت في تحقيق غايات النص الشعري من حيث التركيز على المزايا السمعية و البصرية للكتابة الشعرية ، فانا نجد في النص تركيزا و اعتمادا على الصورة الشعرية و المجاز . و اضافة الى الصورية الواضحة في تراكيب النص ، فان اسلوب تأجيل البوح ، و الممانعة التوصيلية ، و السكوت و الاخفاء ايضا واضحة . كما ان التراكيب العالية و البدايات المفاجئة و النهايات المفاجئة كل ذلك يرفع من شعرية النص و يضعف نثريته ، بحيث انك لا تجد تجل لأي ظاهرة نثرية في النص و في هذا تجل واضح و ظاهر لنظام (التضاد النثروشعري).

نظام التوافق النثروشعري

النص : (ذكراها)

)انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس ، وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه ..وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها والمعلمة بتواريخها الفارسة نسي ان يحفظ ارقامها السرية..اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .. اتراه يشم ما لا اشم ويرتقي يجمع شتات خيول فطست في حروب قديمة محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه .

..دعها يامجنون .. يامجنون دعها .. دعها وانزل اشرعتك عن صواريها فلم يعد في البحر متسع لسفن بلا اجنحه(.

اولاً لا بد من الاشارة الى أمرين : الاول ان هذا النص المبهر يحقق غايات النص الكامل من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، فانه قد تكامل في فنيته و في عناصر الجمال الادبي و في رسالته و خطابه وهذا ظاهر جدا . الامر الثاني ان حسن مهدي في كتاباته السردية التعبيرية يجيد اللغة المتموجة و لديه نزعة نحو التراكيب السريالية بشكل رمزي و بوحي من دون تجريد . وهذا النص مثال لهذه اللغة و تلك التطعيمات السريالية.

لقد بينا في موضع سابق ان التناوب بين التوصيل و الايحاء يحقق اللغة المتموجة و التي تحقق نظام تزامن التجلي الظاهر للنثر و الشعر في النص وهذه هي العتبة الاولى لتجاوز حالة التضاد

بينهما . وهنا سنبين نماذج محورية طاغية قد لونت و انتجت المزاج العام للنص و تحكمت في مظهره النهائية بلغة متموجة.

)انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس(

)وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار(

)جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه(

)وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة(

)فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض(

)محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه(.

من الواضح التموج التعبيري ، و تناوب التوصيل و الواقعية و الايحاء و الرمزية و الخيالية و التطعيمات و التوظيفات السريالية وكسر المنطقية و التوقع ، محققا لغة متموجة تتميز بالعذوبة و السلاسة.

و بتقنيات السردية التعبيرية حقق النص نفوذا الى نفس القارئ و نقله الى النص ، و بعد كسر حالة التضاد يعمد النص من خلال ترسيخ النفوذ في نفس القارئ و نقله الى النص مع الفنية العالية بالمجاز و الانحراف اللغوي و الرمزية و الايحائية بسلاسة و عذوبة توفرها السردية التعبيرية يكون الطريق ممهدا لحالة التوافق النثرو شعري.

مظاهر نظام التوافق النثروشعري

تتبين و تبرز ملامح نظام التوافق النثروشعري من خلال تتبع التقنيات النثرية و الشعرية في النص ، فنجد انها ليست فقط تتزامن و لا تتضاد ، و انما تتوافق و تتناسب طرديا في تطورها و صعودها ، بحيث ان حالة العلو و التصاعد الشعري لا يلازمه ضعف في النثرية بل على العكس فان النثر ايضا يتصاعد و يتطور معه . ان اهم ما يحققه نظام التوافق النثروشعري هو طرح المادة الادبية عالية المستوى بشكل سلسل وعذب وهذا ما سيساعد على اعادة الناس الى الادب بعد القطعة التي سببتها الحداثة الادبية.

من المظاهر البارزة لحالة التوافق النثروشعري هو تناسب شدة العبارة الشعرية مع شدة العبارة النثرية و من صورها الواضحة شدة الانزياح اللغوي مع شدة السرد والنفوذ و السلاسة . ونجد في هذا النص ان الشاعر حسن المهدي قد طرح مادة ادبية عالية المستوى بتقنيات معاصرة ، طرحها بشكل سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ بيسر.

ففي مقطع (أنا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

من الواضحة التقنيات الشعرية العالية من ترميزات و ايحاءات و انحرافات لغوية و فردية تعبيرية ، الا ان الشاعر طرحها بشكل سرد سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ و يحضر القارئ الى النص.

بالسرد الواضح و الحوارية يمرر شاعر السردية التعبيرية شعره عالي المستوى بشكل عذب و سلس يقول حسن المهدي

)وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة بعضها (

نلاحظة عبارة (ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها) فانها عبارة شعرية عالية جدا ، و لو انها القيت هكذا لوحدها لأحتاجت الى معالجات ذهنية و تخيلية لاجل تحصيل توافق قراءاتي لها ، لكن وسط العبارة السردية المتقدمة فانها جاءت ضمن عملية سردية نثرية عالية ايضا محققة السلاسة و العذوبة بدل الجفاء و التجافي . وحالة التناسب الطردي التطوري بين الشدة الشعرية و الشدة النثرية في هذه العبارة تحقق نظام توافق نثروشعري جلي . يقول الشاعر ايضا

)اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض(.

نلاحظ التركيب الفذ في هذا المقطع الذي بدأ بتوصيلية مباشرة تبلغ حد الحكاية و الواقعية ، الا انها تتصاعد و تنتهي بعبارة شعرية عالية المستوى من حيث الانحراف و الايحاء و الخيالية . هذا التركيب المحقق لنثرية شديدة مع شعرية شديدة هو صورة واضحة للتوافق النثروشعري.

لا بد من الاشارة الى ان علو و تطور نظام التوافق النثروشعري لا يعني ان نظام التضاد النثروشعري و الذي قام عليه الشعر الصوري لمئات السنين يخلو من الجمالية ، لان هذا كلام فارغ بل ان نظام التضاد النثروشعري له جماليته ، بل له فكره و تنظيراته التي ليس من السهل التخلي عنها عند الكثيرين ، لكن و من خلال الواقع الذي لا ريب فيه ان نظام التوافق النثروشعري يحقق تجربة ادبية و اضافة ادبية بالغة الاهمية و العلو و التطور من حيث الانجاز

الانساني .كما انه من المفيد الاشارة الى ان تلك الدرجة من التجلي و الوضوح لنظام التوافق الشعري يبعد تحققه من دون سردية تعبيرية و لغة متموجة ، و ان تجلي التجربة المعينة و درجتها مهمة جدا في الأدب ، اذ بالامكان ان نجد شيئا من التجربة المعينة في كثير من الاعمال ، الا ان التجلي الاعلى و الاقصى لا يكون الا في اعمال معينة مع القصدية فيها ، هكذا هو الحال في نظام التوافق النثروشعري فانه يمكن تتبعه و العثور على شيء منه في اعمال كثيرة و باشكالها الادبية المختلفة الا ان تجليه الاقصى و الاعلى لا يكون الا في السردية التعبيرية .

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ،كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و

اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك . وهنا نماذج من تدجين المجاز و وقعنته في كتابات سردية تعبيرية(1)

في نص (رسام) للشاعر و القاص فريد قاسم غانم

)في جنازتِهِ الأخيرة، التي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارة وقاطعَها سدَنةُ المعابد، خرجتْ من عينيْهِ شتلتا عبّادِ الشّمس، وحرَثَتْ جبينُهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الاصفرار، (....

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان كيف ان المقطع التوصيلي السردي في بداية النص حمل القارئ و هيأه و ساعده على الوجود و التعايش مع النص و تقبل المجازات و الانزياحات التالية بيسر ودون غرابة كبيرة مع النص غرائبي و سريالي . فان القارئ بعبارة (في جنازته الاخيرة ....،) التوصيلي جاء فعل (خرجت من عينيه شتلتا عباد الشمس) المشتملة على الانزياح و المجاز ، الا انها و بفعل السردية التعبيرية لبست ثوبة الواقعية و الحقيقية رغم فنيتها الكبيرة و مجازيتها العالية . هكذا تحقق السردية التعبيرية لغة قوية عالية الفنية و عالية التأثير.

و في نص كرنفال شمس للدكتور انور غني الموسوي

)هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة .. ....(

هنا اللغة متموجة بشكل كبير وسط سردية تعبيرية واضحة بحيث ان كل مقطع توصيلي واقعي يترك المكان لمقطع مجازي خيالي (فهنا القلوب حارة مستعرة .. ثم .. كازهارها النارية ... ثم لطالما حدثتني عن روحها .الذائبة ...ثم في عشق الظهيرة السمراء .. ثم ... وعن الحرية النظرة

...ثم وهي تمشط شعرها الناري ....) وهكذا يستمر النص بلغة متموجة ، تحمل القارئ الى النص و تدجن الخيال و تلبس المجاز ثوب الحقيقة و الواقعية.

و في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام.

و في نص (قطط) للشاعر جواد شلال

)ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس ، أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة .. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ... اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي..

المغنون ... أدركوا أن الصبح ... ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة ... المواء ... تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل(......

فالسردية الواقعية في مقدمة النص (ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير ، و الوصف التعبيري القريب (أنها تزهو بالمواء حد الغنج) تمهد لمجاز تصاعدي (رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة ..) ثم يدخل النص موجة المجاز العالي (.. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...) .. ثم بعد ذلك موجة توصيلية (اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني) ثم موجة خيال تعبيري (وحقول الرمد المستعصي ..) .. وهكذا يستمر النص في تموج تعبيري بين تعبير خيالي مجازي و تعبير واقعي حقيقي.

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

1. مصدر النصوص مجلة تجديد الادبية العدد الاول و الثاني 2015

فصل: البوليفونية

البوليفونية التعبيرية ، (البركة الجريحة) نوذجا

)البركة الجريحة(

د أنور غني الموسوي

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة . في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين.

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

- البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح

بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

)ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين(.

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة.

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تجلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا.

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية.

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك بنفسه (باختين 1986) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك 2006) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند باختين نفسه (باختين 1981) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي 2015) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد

على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في فكرة (اللانهائية التعرفية) (unfinalizability) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين 1984) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين 1984) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج 2006) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن 1990) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين 2011) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث 2008)

هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في نصوص سردية تعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الايحاء ، و ستنتاول اشكال مختلفة من السردية التعبيري كتبت باسلوبي بولفيوني ، و هذه الاشكال هي-:

1. قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول هنا قصيدتان

الاولى : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

2. قصيدة النثر الحرة ، و التي تكون ملامح القصيدة واضحة بسردية تعبيرية الا انها ليست بكتلة واحدة و انما تكتب بشكل حر . و سنتناول هنا قصيدة

اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

3. النص الحر العابر للاجناس ، حيث تكتب السردية التعبيرية بشكل حر جدا يتموج بين الشعر و القص و الخطابة و نتناول هنا نص:

بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر

الاول : تعدد الرؤى و الاصوات

الثاني : بروز شخوص نصية

الثالث : بروز حدثية نصية

الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

النص الأول : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

13. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

14. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

15. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

16. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

17. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

18. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

19. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

20. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

21. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراءِ الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ),

22. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

23. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

24. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

النص الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

في قصيدة البركة الجريحة للدكتور انور غني الموسوي تتجلى البوليفونية بشكل سردي مع اسلوب تداخل الاصوات الذي يجيده الشاعر:

1. ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة (ملاحظة هنا تصريح تاأيفي بتمثل رؤى الاخر و تبنيها في تداولية واضحة)

2. في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك

3. و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ،

4. و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .

5. لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية.

6. تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة.

7. ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

البوليفونية بتعدد الاصوات و الرؤى ظاهر ، فان تعدد الرؤى ينعكس هنا بحواريات نصية في عبارات مثل (الذين مروا من هناك ، الاغنيات الشجية ،ابنائها الغالين ، عطف العالم و كلماته الحماسية ، ايها القارئ يا انا ، متى ترى) ، كما ان في النص شخوصية نصية انزياحية تتمثل بالبركة و الاعمدة القديمة و النخيل) كلها شخوص لها موقف و رؤية بالنص الا انها شخوص اعتبارية انزياحية و ليست حقيقية معهودة . و في النص تجل ظاهر لفن (تداخل الاصوات) و تمثل رؤى الغير كما اشير اليها اهمها كلمة ابنائها الغاليين) فانها صفة للابناء الآثمين وهي لا يمكن ان تصدر الا من أمهم الحنونة فالحكم النوعي الذي يشمل المؤلف يحكم سلبيا عليهم . و كذلك في (ايها القارئ يا انا متى ترى ...) فان اللوم و العتاب للمتكلم لا يكون صادرا منه الا بانعكاس الخارج و الغير عليه كما لا يخفى .و بهذا النص يبرز شكل آخر لحيادية المؤلف لا تكون باخفاء صوته تماما و انما بتمثله و تحدثه باسم الغير و بصوته ، فالمؤلف هنا يتكلم الا انه لا يتكلم واقعا وله صوت الا انه ليس له صوت حقيقة.

النص الثالث : اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

في قصيدة أجنة الجنان للشاعرة فراقد السعد تتجلى البوليفونية في أدب قضية و بوح بسردية تعبيرية حرة بنص يبلغ اهدافه الشعرية و الانسانية ، وهذا شيء لا يكون متيسرا الا باعتماد التناص العميق و تمثل صوت الغير حيث تتجلى الافكار النوعية في صوت المؤلف.

1. هو عودُ ثقابٍ مقتدر ... أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ...

2. هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق...

3. أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ...

4. تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ... عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ... هل ستأكل النار ..النار؟...

5. يهدلُ نعي اليمام ...يااااا أنتِ ياالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ ...؟!

6. تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ... عينان غارقتان في الزيتِ ... عينان غارقتان في الطُهرِ ... تَجَمَّدَ الّلهب .. جلباب طهر ... جَنينيَّةُ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي...

7. تبتَهِلُ حشودُ الجنان ... الّلَحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة.

ان السردية التعبيرية واضحة وجلية ، و الشخوص النصية و الحدثية النصية ايضا واضحة ، و كذلك في النص حضور واضح لاصوات متعددة ، مع طغيان و ظهور للبوح و تعابيره المشيرة الى فكرة النص و قضيته الانسانية و الصوت النوعي الذي تمثله المؤلف.

النص الرابع : بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

في نص (بوشكين) للتعبير و البوح مستويات عدة ، وهو من تفردات و تميزات نصوص فريد قاسم غانم ، اذ ان التكثيف لا يقتصر فقط على المادة التعبيرية بل طريقة التعبير ،تتجلى السردية التعبيرية في كل عبارة ، و في كل انتقالة سريالية و حالمة ، ان اسلوب لغة الحلم الواعي المنظم هو ما يجيده فريد قاسم و يسحر به القارئ.

تتجلى البوليفونية في النص في تعابير متعددة

1. من ثوبِها المطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.

2. قالت إنَّ اسمَها ''رُوثْ .''

3. لم أصدِّقْ.

4. .هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.

5. وقالت إنَّها تعثّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.

6. وقالت إنَّ اسمَها ''ناديا''**. لم أُصدّقْ.

7. ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة.

8. كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.

9. سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مِزٍّ. تمتمَتْ: سيثملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة.

10. وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة .

11. ها هو يخرجُ ويموءُ: ''ناتاليا، ناتاليا.***''

12. لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا

ان هذا النص الثري الحواري لا يحتاج الى الكثر لبيان تعدد الاصوات فيه و تعدد الرؤى ، بل ان المؤلف المتقن حقق شرط الحوارية الباختينية بالتحدث مع الشخوص و ليس عنهم ، و كذلك من خلال تطور و تعدد مظاهر الشخصية المتحدث معها وتعدد اسمائها و رؤاها يحقق فريد قاسم غانم تجليا واضحا و نموذجيا لفكرة) اللانهائية التعرفية. (unfinalizability

ان هذا المستوى من الحرية و الثراء لنصوص السردية التعبيرية و التي لا تتحقق بهذا الشكل باي حال من الاحوال في الشعر التصويري ، يدلل و بقوة على ان هذا الشكل الادبي له من السعة و العطاء و الحرية ما يفتح الباب واسعا امام اسلوبيات فنية ابدعية كثيرة و كبيرة منها مثلا النص ثلاثي الابعاد و النص الفسيفسائي بالتعابير المتقابلة و لغة المرايا و النص السردي التقليلي ، اننا نرى ذلك بوضوح كما نرى شمس النهار.

المصادر

- Bakhtin, M.M. (1984) Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M.M. (1986) Speech Genres and Other Late Essays. Trans. Vern W. McGee. Austin, Tx: University of Texas Press.
- Paul Smith, Carolyn Wilde Acompanion to Art Theory -2008
- Dmitriĭ Vladimirovich Nikulin - On Dialogue - Philosophy – 2006
- Gary Saul Morson, Caryl Emerson Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics - Literary Criticism- 1990
- Practicing Dialogical Narrative Analysis Arthur W. Frank 2006
- مجلة تجديد الأدبية العدد الاول و الثاني ؛ 2015

الشعر بين التقليلية و البوليفونية

في دراسات متعددة معمقة (1،2،3) بُيّن الفتح الجديد في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية على يد الشاعرة الامريكية اميل لويل (1874–1925) الحائزة على جائزة بولتزر عام 1926 (4) باكتشافها النص البوليفوني في مجموعتها (قلعة كان كرانديس (2018) ، مما اعتبر تجديدا عميقا في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية باعتماد العمق الصوتي و اعتماد نظام الاوركسترا الصوتية و النثر البوليفوني (1،3) وتنازل المنولوج الشعري عن عرشه، مما حدا البعض بتوجيه الاشكالات الى اطروحة ميخائيل باختين بحصر الحوارية و البوليفونية في الرواية ، وفكرته عن احادية الشعر (5،6) حيث يقول اليزا ستنبي و تنتي كلابور ان مصطلحات باختين البوليفونية في الرواية تتعارض مع فكرته عن الشعر بانه عمل مونولوجي و انه يمثل فاشية الشاعر و الواعي الواحد (6) و ينقلان قول باختين (في لغة الشعر ، حينما يبلغ الشاعر اسلوبه ، فانه يصبح فاشستيا و عقائديا و محافظا ، و يسحب نفسه من تاثير ما هو خارج الادب من صراع اجتماعي (7. (

رغم ان اللغة التقليلية راسخة في عملية الكلام البشري الساعي نحو التكثيف و الاختزال و الاقتصاد حتى ان العرب يفتخرون بالمعاني القصيرة في حجمها الكبيرة في مدلولها ، الا انها لم

تستقر بشكل مذهب في الشعر الا بعد انجازات ستيفن الشعرية (ستيفن كرين 1871-1900) و الهايكو الياباني. (8)

و قد يتصور وجود ملازمة بين التقليلية و الصوت الواحد ، كما قد يتصور ذلك ايضا بخصوص التعبيرية والتي تهتم كثيرا في طرح المادة الفنية معبأ بالاحاسيس الفردية و الرؤية الخاصة للمؤلف تجاه العالم (9) كردة فعل على الانطباعية و الخشية من ضياع النفس و الروح الانسانية وسط مادية العالم الخارجي بتاكيدها على الذات و القيم (10) . الا ان هذه التصورات لا واقع لها لان التقليلية و البوليفونية ما هي الا وسائل تعبيرية و ادوات نصية ، و في مستوى اخر غير مستوى التعبيرية.

و من هنا لا يظهر اي تضاد بين البوليفنوية التي تعني تعدد الاصوات و الرؤى في النص و التقليلية و التي تعني التكثيف و الاختزال ، بل ان التقليلية تضاد الطول في النص و البوليفونية تضاد المنولوج في النص ، نعم يكون من الصعب اداء النص البوليفوني بلغة تقليلية ، الا ان لدينا نص تقليلي لستفين كرين مشتمل على اكثر من صوت و رؤية في قصيدة (في الصحراء):

في الصحراء

رأيت مخلوقا

يجلس القرفصاء

ممسكا قلبه بيديه

وهو يأكل به

قلت له (هل هو طيب يا صديقي ؟)

فاجابني (انه مرّ مرّ)

لكنني أحبّه

لأنّه مرّ

ولأنّه قلبي

و يتجلى ايضا تعدد الاصوات في قصيدة تقليلية حاكيت فيها قصيدة كرين هذه عنوانها اقنعة

)أقنعة(

لقد أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل باكرا

و حينما و صلت منتصف الطريق

وجدت رجلا في كوخ و بين يديه سلال أقنعة بشعة.

قلت له لماذا أنت هنا ؟ و لمن هذه الأقنعة.

قال لقد طردني القبح من مدينتكم

و هذا الأقنعة ابعث بها الى كل جميل

ليرتديها فلا يطرد منها مثلي.

و بهذا يتضح و بجلاء ان التقليلية و البوليفنوية هي مظاهر اسلوبية و تقنيات تعبيرية ، بمعنى اخر انها تقع في مستوى اخر مغاير لمستوى التعبيرية و قصد المؤلف و فكرته العميقة و نقله احساسه و نظرته تجاه العالم ، و مغاير لمستوى رؤيته للاشياء ، لذلك فان كل منهما انما هو

وسيلة تعبيرية و مظهر تعبيري ، فيمكن للشاعر التعبيري نقل احساسه بالاشياء عن طريق نص تقليلي او عن طريق نص بوليفوني متعدد الاصوات .

هناك امر اكثر جوهرية ، اذ بينما تكون التقليلية دائما في موضع تعبيري و ايحائي و رمزي متميز مما يضمن شعريتها ، فان البوليفنوية و بفعل تعدد الشخوص و الرؤي ستكون قصا و حكاية لا اكثر ان لم تشتمل على بعد تعبيري ، و سيفشل السرد البوليفونيي في تحقيق الشعرية ان لم ينطوي على بعد تعبيري يلبسه ثوب الرمزية و الايحاء . من هنا يظهر و بوضوح ان التعبيرية ليست شيئا ممكنا مع البوليفونية فحسب و انما ضرورة لتحقيق السردية التعبيرية في قصيدة النثر .

المصادر

1. John Gould , Fletcher , Miss Lowell's Discovery: Polyphonic Prose , Poetry , Vol. 6, No. 1 (Apr., 1915), pp. 32-36

Published by:

Amy Lowell 1874–1925 biography , poetry foundation

Georgina Taylor H.D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers 1913-1946: Talking Women , oxfordpress

2. Wikipedia . Amy Lawrence Lowell was an American poet of the imagist school from Brookline, Massachusetts,

who posthumously won the Pulitzer Prize for Poetry in 1926.

3. by Liisa Steinby, Tintti Klapur , Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism , Anthem Press

4. Michael Eskin and Jerry , Bakhtin on Poetry , poetic todays .

5. The Problem of Bakhtinian Terminology and Poetry (The language of poetic genres, when they approach their stylistic limit, often becomes authoritarian, dogmatic and conservative, sealing itself off from the influence of extraliterary social dialects. Therefore such ideas as a special 'poetic language', a 'language of the gods', a 'priestly language of poetry' and so forth could flourish on poetic soil.(Bakhtin 1981, 273)

6. Wikipedia , Literary minimalism

7. Art movement , expressionism

8. Art story , Expressionism

فصل: التجريدية

النص التجريدي الفكرة و النموذج

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .اذن التجريدية في اللغة هي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية حالة نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ التأثير الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي و لا تحكي معان و انما أحاسيس.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تأثيرها الحاسم في شكل اللغة التي

تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

نصوص تجريدية للدكتور أنور غني الموسوي

1 –الواحة

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم.

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس.

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ.

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

2 -صباحات بنية

أيّتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم.

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي.

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقظاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق.

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا.

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا.

مرحى ، مرحى يا للسعادة.

3 –الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول.

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم.

مظاهر التعبيرية التجريدية في (أمنيات جوّالة)

)أمنيات جوّالة(

الستائر بلونها المرير ، بقلبها المعجون بالعاج والزان ، تهدهد صوت بركة اللوتس البراق ، كنا حينها نعدّ أسنان المجرة ورموش عينيها الحالمتين ، نرسم حولية ذبول الكون الفسيح.

لقد أنهيتُ كلّ شئ ، خيمةَ ينبوع الخلود ، مزرعةَ الفراشات و رمادها الغامض ، حتى الصحون الفضية ، تركة اجدادي القدامى مع صندوقهم اللازوردي ، و نسماتهم المتخثرة في حدقات تحوم فوق غابات الأرز . كلّ ذلك بعثت به الى رجال الرمل وعسس السور البنّي كي يتدفؤوا به.

لقد أنهيت كل شيء فعلا ، فالحياة صبيّة لطيفة تستحمّ في بركة قزح القمر ، تحبّ أن تنام باكرا في معبد قديم.

عجبا ما كنت أتصور انّ الرغبة خيط من ريح ، و أنني سأحتفل يوما بكل هذا الضياع . لقد تقاعدت الانسانية ، تتجوّل بدرّاجتها الهوائية و قبعتها السوداء ، كالتي يبيعها ذلك المتجوّل الباحث عن الظلّ ، لقد رأيتها و قد ماتت منذ زمن بعيد.

آه كم هي مسكينة المركبات التي تسحبها ثيران الحقول الباردة مثلنا ، لا أدري ربما شربت روح الصقيع ، و ربما ورثنا ذلك الشحوب من أشجار الصنوبر المجيدة ، كرعناها مع اليانسون والسوسن الجبلي ومسحوق البرق . ذلك ليس مهما بالمرة ، يكفي اننا تعاطيناه عبر السنين .

بلى ، لقد صدقت ، سأجمع حاجياتي ، الريح الشمالية ما عدنا بحاجة اليها، وخوابي اليقطين الممتلئة بعصير القصب ، حتى الديك الأحمر الحكيم الذي لطالما أهداني بوابات المصير ، وعالم مسحور تسكنه حشود الضباب وجنيّات أشجار الياقوت اليابسة ، وزهرة زرقاء ندية كأنها دمعة الفجر.

اجل البيت أجمل بالورد البري ، لكننا قبائل جوالة لدينا خيمة من جلود القنافذ ، لا نجيد غير زراعة الخيزران واصطياد خيوط الهلل النائمة ، نستدل عليها من الشخير.

بيتنا أجمل بالزهور ، لكنّ حقول اللوتس بعيدة ؟ بيننا جدول الشيخوخة وذاكرة الثرى . أنا لا أظنها ستأتي قريبا ، ربما علينا فتح حقيبة الأيام ، فقد سمعت جدي يقول أنّ في جيب الزمن الأيمن انهارا فضيّة من حليب وحكايات مؤجلة عن البجعة الاميرة التي لم يسعفها القدر.

إذن سينتهي فصل الرماد ، بعد حياة غارقة في نهر أصفر ، حينها سأرى في حديقتي أرنبا و سلحفاة وردية . حينها سيكون للصباح شكل أخر ، ليتها تأتي أرواحنا المهاجرة . لنلثم الصوت الأبيض لأرتال الثرى ، نلج أسوار الضوء ، ونركب أيائل الدخان في برك المساء اللازوردية ، هناك حيث قصور الشمس النائية.

سعد غلام و أنور غني الموسوي 2\4\2015

(أمنيات جوّالة) النص المشترك بين الشاعرين سعد مهدي غلام و أنور غني الموسوي ، ليس جديدا فقط من حيث انه نص مشترك بين شاعرين ، بل ايضا في لغته الجديدة ايضا ، و التي تميل الى ان تكون في مجال تعبيري آخر غير مطروق بشكل متعمد و واعٍ ، الا وهي اللغة التعبيرية التجريدية.

(أمنيات جوّالة) ليس نصّاً سرياليّا ، لعدم تميّز السخوصية و الكيانية في بناءاته ، حيث أنّ السريالية متقوّمة بالتموضع اللامنطقي للتشخصات و الكيانات ، كما انه لا يحكي عن اللامعقول لان الحكاية عن اللامعقول ميزة السردية الحكائية ، اما السردية الغرائبية في (أمنيات جوّالة) فان السردية فيه تعبيرية لامرآتية تنقل الاحساس و لا تريد أن تحكي وانما تسعى الى تحميل اللغة طاقات اضافية.

و قبل الحديث أكثر عن تجربة الاشتراك في تأليف نص موحد بين شاعرين ، يتحقّق بذلك ليس فقط خرق لكثير من التقنيات و التنظيرات المتعلّقة بالرؤية و الغاية و العاطفة الصادرة من نفس انسانية لتعدد المؤلف هنا ، بل انّ الاهم من ذلك هو تجاوز الصعوبات التأليفية و الوصول الى نقاط مشتركة بين لغتي الشاعرين و نظرتهما عن الادب . طبعا لا بد من الاشارة انّ امتلاك الشاعرين رؤية نقدية و تفسير و فهم للغة الجميلة ، أدّى الى فهم سريع لغايات لغة كل منهما ، و الاقتراب من التشكيل اللغوي المطروح ، و بهذا ظهر نص بانسيابية و وحدة تأليفية عالية

بالاضافة الى أنه يحافظ على لمسات كل من الشاعرين و تقنياته فهي واضحة فعلا لكل من يعرف لغة الشاعرين.

ان جوهر التعبيرية هو استغلال التوظيفات الممكنة لعناصر البوح غير الحكائية في تعظيم طاقة اللغة و توصيل الاحساس ، و استعمال التقنيات الظاهرية و العميقة في توسيع حقل الدلالة ، و بالنسبة لقصيدة النثر فان السردية التعبيرية ركن مهم في تحقيق ذلك . و من خصائص لغة (أمنيات جوالة) هو القدرة العالية على نقل القارئ الى عالم النص و ان كان متميزا بمستويات عالية و عميقة و غرائبية ، و معبأة بدلالات تعبيرية واضحة ، و هذا النظام بكل تلك الميزات يحقق لغة تعبيرية ساحرة كما هو ملاحظ.

اما التجريدية فهي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية الى مجال نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، و تجسيد الفكرة في اللغة فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ الفهم الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي.

فصل: النص الحر

النص العابر للاجناس

))مُداراة(

لغة حرّة ، نص حرّ

د أنور غني الموسوي

القهوة التي جاء بها إنكيدو من عوالم الرمل ، تبيّن مؤخراً أنها شقيقة الربيع . الخبر لم يثر استغراب الكثيرين ، لأننا تعودنا أمورا كهذه في هذا العالم الأعمى الذي ما عاد له نكهة.

لم يعترض أحد حتى الزهور ، و الطيور المغرّدة مراعاةً لمشاعر القهوة و حبّاً بالربيع ، و مداراةً للمنظمات الانسانية و تقاريرها العمياء.

لقد جاء في التقرير أيضا و كما نقل إليّ – فانا حينها كنت طفلا أسطوريا لا أعرف الكثير عن هذا العالم الرخيص – قالوا حينما ترفع ركبتيك عن أسفلت الذلّ أعدهما الى مكانهما مراعاة لمشاعر الاسفلت . و حينما تصفعك الريح المتجبرة ، المس يدها برفق مداراة لمشاعرها و احتراما

لمقام السلطان الجاثم على صدورنا. و قيل أيضا ان في التقرير قصّة محزنة عن الحريّة في الزمن الماضي ، حكمت الجماهير على أصحابها بالنفي و القتل . مرحى كم هو بارد و مأجور تأريخ الانسانية.

ألا ترى الأعراض تنتهك و المدن تدمّر ؟ و الكل صامتون مداراة لمشاعر الملك و ما خلفه من أصابع طويلة . كم نحن دمى رخيصة ؟ نخرب بيوتنا بأيدينا.

في الحقيقة لقد ملئت جيوبنا بالخيبات ، إنهم لم يتركوا لنا شيئا لنخسره ، لذلك نحن مناضلون و ثوار.

هامش

بعد ظهور الشعر الحر ، صار الشعر يقسّم بشكل نموذجي الى شعر موزون وفق البحور الشعرية (عمودي) و شعر حر لا يخضع لها سواء كان محتفظا بالوزن فقط كما في شعر التفعيلة او انه لم يحتفظ بالوزن كما في القصيدة الحرة التي تكتب بالنثر و تسمى قصيدة نثر و هي ليست كذلك واقعا ، انما هو شعر صوري بتقنيات الشعر الا انه حر.

و بعد ظهور قصيدة النثر التي تعتمد تقنيات النثر ، صار الشعر يقسّم بشكل عام الى 1- شعر موزون ومقفى حسب البحور (العمودي) و 2- الشعر الحر (قصيدة التفعيلة و القصيدة الصورية الحر) و 3- قصيدة النثر ، و ابرز صورها الان قصيدة النثر الامريكية التي تكتب وفق تقنيات السرد التعبيرية و تقنيات النثر بالفقرات و الكتلة الواحدة.

ان قصيدة النثر رغم انها بلغت مديات واسعة من التطور الكتابي و مثلت مرتبة عالية من الابداع الادبي ، فانها سرعان ما صارت لها صور و اشكال نمطية مميزة وهذا امر جيد و مهم ، الا ان التطور الحاصل في اللغة في العقود الاخيرة و النظريات اللغوية و التطور الحاصل لدى القارئ

استدعى حرية اكبر تتجاوز النمطية و التقنينية ، و صارت هناك دعوات جادة و واقعية نحو لغة ابداعية حرة ، تقترب من اللغة النثرية اليومية ، من دون تزويق او اضافات و انما يتحدث المبدع بها باللغة النثرية العادية و يمكن ان نسميها نص النثر العادي او النص الحر.

لم يعد الفرق بين الشعر الصوري و الشعر النثري في كون الاول موزونا و الثاني نثرا ، و انما الفرق الجوهري هو في طبيعة الكتابة ، فالشعر الصوري يعتمد الصورة الشعرية كمرتكز سواء كتب موزونا ام نثرا ، و قصيدة النثر تعتمد تقنيات النثر و اهمها السرد التعبيري .

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادببية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر

الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم

كتابات فريد قاسم غانم احيانا تحدث ارباكا لدى القارئ في تجنيسها ، و هذه حقيقة جلية لكل من يقرأ لفريد قاسم . و في واقع الامر ان هذا ناتج من حقيقة ان فريد قاسم غانم يكتب نصا عابرا للاجناس بامتياز و بكل عفوية و طلاقة ، حتى ان المحلل لو استعمل ادق المميزات و الفوارق الاجناسية فانه لا يستطيع رفع حيرته التجنيسية لبعض نصوص فريد قاسم . وهذا تجل واضح و نموذج مثالي للنص العابر للاجناس.

النص العابر للاجناس بهذا الواقع يشتمل على ظاهرة (تعدد الاسلوب) في الوحدة التعبيرية الواحدة ، وهذا التعدد ليس من النظر الى الكاتب بلا ريب بل من النظر الى الكتابة و القارئ . و في الحقيقة هذه النظرة تتجاوز الاسلوبية التي غالبا ما تربط الاسلوب بالكاتب.

هنا نص (مملكة) لفريد قاسم سنحاول تلمس ذلك الاسلوب المتعدد الاسلوب و النص العابر للاجناس ، ومن الواضح ان هذا النص نموذج لاكثر كتابات فريد قاسم كما يعلم المتابعون له .

مملكة ؛ فريد قاسم غانم ؛ مجلة تجديد

(مملكة) ، نص في السردية التعبيرية ، السرد الممانع للسرد ، السرد المتوهج . كما انه نص تعبيري بامتياز أي ان الرؤية تنطلق من عمق الكاتب الى الخارج ، فالنص يرسم عالما بنظرة الكاتب الخاصة .

ان هذا النص يحقق ظاهرة التعدد الاسلوبي و النص العابر للاجناس على مستويات مختلفة و اهمها على مستوى النص و على مستوى الوحدات التعبرية المتميزة واهمها الجملة.

و من الجيد الاشارة الى امر وهو ان النص المفتوح عادة ما يعرف بانه نص متعدد الدلالات ، و في الحقيقة هذا الفهم هو اداة و الية نقدية اكثر مما يكون تشخيصا و تعريفا لظاهرة ادبية . و لا يخفى ان ملاحظة تعدد الدلالة في الوحدة الكتابية قديم قدم البشرية . و من هنا امكن القول ان فكرة النص المفتوح و ان كانت معالجة متطورة للنص الا انها لم تأت بشيء جوهري و لم تشخصا شيئا جديدا.

في قبال ما تقدم من تصور هناك فهم للنص المفتوح هي كونه عابرا للاجناس الادبية .و هذا اسلوب من الكتاب الذي تتعدد فيه الاجناس و تتعدد الاساليب في النص الواحد يمكن ان نصفه (بالاسلوب المفتوح) و النص الذي يكتب كذلك من الانسب ان يسمى (النص العابر للاجناس) كما في كلمات البعض.

للاسلوب المفتوح مستويان ، الاول على مستوى النص و الثاني على مستوى الوحدات التعبيرية الصغيرة واهمها الجملة . في الاول يكون اللااجناسية طوليا اي انه يتجلى بمجموع النص بينما في الثاني عرضيا اي يتجلى في الجملة او العبارة الواحدة كما سنبينه.

في نص مملكة نلاحظ التعدد الاجناسي و الاسلوب المفتوح على مستوى النص و الجملة ، اي بالتعدد الاجناسي الطولي و العرضي.

فمن الاول اي على مستوى النص لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان هذا النص قد كتب بمزيج اجناسي بين القصة و الشعر و الرسالة . كتب بسرد تعبيري متميز ، سرد يفجر طاقات اللغة و يصل بها الى مستويات تعبيرية قل نظيرها . ففي جزء منه

)هي، في الأوَّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ. \لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام.\ في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب(.

منطقية التخيل وهي من ميزات القص ظاهرة في مطلع النص ، ثم فجأت يتحرر النص من المنطقية في كل شيء في الخيال و في اللغة (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ،) هنا كسر للمنطقية واضح و لا مجانية تتحرر من الزمان النصي مما يحقق مستوى عال من الشعرية .و في عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرسالة و التبيين مرحلة متميزة تختلف عن غيرها . وهكذا باقي اجزاء النص ، حتى يتكون لدى القارئ تصور و وعي اجمالي بان ما امامه من كتابة عابرة للاجناس و ان اسلوبها مفتوح على كل تعبير.

و اما على مستوى الجملة فالتعدد الاجناسي ايضا حاضر . في هذا المقطع الذي له وحدة موضوعية (في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ البَعُوضَةَ؛ فأُعلِّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرِّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَها بالمِبراةِ ، أجلو بكفِّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.) من الواضح ان في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيات القص و الشعر و الخاطرة . فلا يمكن ان يرى هذا المقطع على انه قص بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه شعر بشكل

واضح و لا يمكن ان يقال انه خاطرة ، انه مزيج اجناسي مبهر و عذب او انه جنس متميز متجاوز للاجناس المعهودة.

و بهذا المزيج الاجناسي نفسه نجد مقطع (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. \أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ،)

ربما التوظيف التعبيري للكنايات و المجاز يمكّن البعض من رؤية المقطع انه قص ، و ربما يمكّن الكسر الواضح للمنطقية و التحليق العالي للخيال و التصويري انه شعر والسردية لا تمنع اذ ان النص سردية تعبيرية ، و من خلال الحديث عن النفس و احلامها يمكن ان يرى انه خاطرة الا ان التعبيرية و الرمزية واضحة و غايات النص التوهجية واضحة.

ان الاسلوب المفتوح من وظيفته صنع الحيرة التجنيسية فهو من جهة يفتح الباب للقارئ للسير بخط السرد المنطقي لكن يصدمه باللامنطقية ، و من جهة يفتح له خط التصوير و التحليق الشعري لكن يصدمه بالسردية و الحكاية ومن جهة يفتح له خط الخاطرة و الحديث عن النفس الا انه يصدمه بالرمزية و التوظيف و التوهج . بهذه البيان الاخير يكون واضحا الجواب عن تصور قد يطرح ، بان القارئ و كذا الكاتب غير مهتم بجنس النص و لا باسلوب الكتابة ، و هذا صحيح فان غاية الكاتب التعبير و غاية القارئ التلقي ، لكن هذه الغايات انما يسلك فيها العقل خطا تجنيسيا معينا لاجل استفادتها ، بمعنى ان الكاتب اذا كتب شعرا فانه يبدع في شيء يظهر له انه شعر و كذا في غير الشعر من اجناس و القارئ حينما يتمتع و يندهش و بشعر فانه يفعل ذلك في كتابة تظهر له انها شعر ، اي ان الابهار و الادهاش و الامتاع كلها تكون حسب منطقية اجناسية . اما في النص العابر للاجناس ، و الاسلوب المفتوح فان القارئ يتحصل على الدهشة و الانبهار و المتعة من خلال مستويين من التجربة الادبية ، من اللامنطقية الادبية المختلفة عن الكلام الحياتي العادي و من اللامنطقية الاجناسية المختلفة عن الكتابة

الادبية المجنسة . و طبعا هناك مستوى ثالث من الابهار هو اللامنطقية الفنية المختلفة عن الابداعات الفنية بانها عابرة للفنون وهو ما اسمينها بالعمل التجلياتي العابر للفنون و التي لدينا تجارب فيها.

فريد قاسم غانم صاحب القلم المدهش ، لم يقبل الا ان يدهشنا و يبهرنا على مستويين الاول على مستوى الكتابة الادبية المختلفة عن الكتابة العادية و على مستوى الادب اللاجناسي المختلف عن الادب الاجناسي ، ، فيعلمنا هذا الشاعر الامهر ، ان الابهار الكتابي لا ينحصر بادبية النص بل هناك طريق اخر للابهار هو لاأجناسية النص بالاسلوب المفتوح و النص العابر للاجناس.

النص الحرّ ؛ نص (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم نموذجاً

لقد كان مطلح النصّ المفتوح للتعبير عن نصّ متعدد الدلالة او نصّ دلالاته لانهائية ، و انسحب هذا الفهم على عدم تميّز الجنس الكتابي بكون النصّ قصّة ام شعرا ام خاطرة ام دراما ، فاستعمل في النص العابر للاجناس واحيانا يستعمل المصطلح في معنى ويراد به الاخر ، لذلك فانا اخترنا ان يكون مصطلح النص المفتوح للنص المجنّس متعدد الدلالات او الذي تكون دلالاته لانهائية ، و اما النصّ العابر للاجناس فانا عبّرنا عنه بـ (النصّ الحر) او النصّ العابر للاجناس.

و في الحقيقة و منذ عهد الرمزية الغربية دخلت القصيدة مرحلة الدلالات اللانهائية ، و توّجت في زمن الحداثة بالنصّ المنغلق والرمزية المتعالية ، لذلك لا يعدّ النصّ المفتوح تجديدا ، و انما هو تركيز نقدي و تحليل عل ظاهرة موجودة سابقة. اما النصّ الحرّ العابر للاجناس فهو الوارث الشرعي لقصيدة النثر ، بل هو في حقيقته قصيدة نثر من الجيل الثاني او ما يسمى (بعد مابعد الحداثة) و الذي نشير اليه بدقة اكبر بعصر العولمة ، وهو الذي يمثل التجديد الحقيقي في الادب و الذي في نظرنا انه سيكون مستقل جميع الكتابات الادبية و التي ستتوحّد في النصّ الحرّ العابر للأجناس.

في نصّ (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم ، المنشور في مجلة الشعر السردي ، يتحقق نموذج (النص الحرّ العابر للاجناس) ، مع تحقيق جليّ ايضا للنص المفتوح ، اضافة الى اسلوب مابعد حداثوي يتمثل باللغة القوية و اعتماد الابهار على الصدمة التعبيرية بدل الانزياح و هذا ما سنتحدث عنه في مناسبة أخرى ، و اما تعدد الدلالات و النص المفتوح فانا نراه من أدب الحداثة الذي تجاوزه النص المعاصر ، فالجهة التي سنتناولها هنا هي مظاهر و ملامح النصّ الحرّ العابر للاجناس.

)الزائر الغريب(

عادل قاسم

كنتُ اضع العِطرَ بعدَ ارتداء بَدْلَتي، بينما تزدحمُ برأسي الامنياتُ، لمْ ازلْ فتياً يافعاً ، نَظرْتُ في المرآةِ جَذاباً و وسيماً كعادتي، سأفعل بلا شكٍ اشياء كثيرةٍ سأشتري ذلكَ البيتِ الجميل ، سأتزوج حياة أنها فتاةٌ رائعةٌ جَميلة، حينَ هَمَمْتُ بارتداءِ سِترتي هالني ما أريتُ، كان يقفُ بقامتهِ الفارعةِ وشعرهِ الكثّ ولحيته، ينظرُ اليَّ باسىً وتشفي ،يَحملُ بيدهِ اليُمنى عَصاً من جَمْر، أَتساءل كيفَ تَسنى لهذا اللصُ من الدخولِ، الابوابُ موصدة، اشار اليّ بعصاه المشتعلة، شعرتُ بثقلٍ في جَنبي الايسر وتخشبَ جَسَدي برُمَته، لم ازلْ واقفاً، اذْ لمْ يَعُدْ بمقدوري الحديث ،ابتسمَ واخذَ بيدي اليُمنى، ثم انْطلقَ بي ، لم يكن ذلك حَيّنا الذي اسكنُ فيه ، أنا في غابةٍ سوداءَ كَثيفةَ الاغصان ، اشعرُ بانني خفيفَ الوزنِ نمرّ في الوديانِ السحيقة المخيفةِ ،انا والزائر الغريب ،كنت مُطيعا جِداً، استنشقُ العِطْر العالقَ بروحي بين الفينةِ والاخرى.

النصّ كُتب بالسرد ، و بشكل أفقي ، و لقد أثبت النصّ المعاصر و خصوصا النص الذي يكتبه شعراء مجموعة تجديد انّ السردية لا تخرج النص من شعريته و افقيته لا تخرجه منها ايضا ، لذلك لا يتحول النص الى نثر بمجرد انه يكتب بسرد او بشكل افقي ، بخلاف الفهم السائد . كما ان النص كُتب بانزياحية بسيطة و بلغة توصيلية تخيلية ، و هذا ايضا لا يخرج النصّ من شعريته ، فان الشعر في الشعر ضد الشعر و في شعر اللغة القوية المعتمدة على الابهار و الدهشة بالتخيل و النفوذ العميق الصادم بدل الانزياح و المجاز قد كسر هذا القانون ، فما عاد المجاز و الانزياح مقوما للشعرية.

من الواضح انّ النص لم يكتب لحكاية قصة و انما الاساس هو لبيان المشاعر المصاحبة ، اي توظيف السرد لأجل بيان و توصيل الاحاسيس و المشاعر ، و كُتب ايضا لاجل الايحاء و الرمز الى عوالم ماوراء نصية ، فليست الرسالة و الادبية في الابهار بالتخيل و انما في عوامل جمالية ماورائية كان السرد وسيلة لايصالها ، و الميزة الثالثة والمهمة هي كسر الحدثية و المنطقية في النص ف فقرات لامنطقية منه نقلت النص من السرد الوصفي الحدثي الى السرد التعبيري . بهذه الخصائص صار النصّ برزخا بين الادب النثري و الادب الشعري ، و صار للنصّ وجوها تجنيسية تقع بين الشعر و القصة و الخطرة ، و السبب الحقيقي لذلك هو خفوت المقومات و الملامح التجنيسية ، و علو الصفات و المظاهر المشتركة ، فلقد ركّز الشاعر على التعبير الحرّ غير المعتني بالتنجيس ، كما انه ركز على المشتركات التعبيرية و الاسلوبية للكتابات الادبية ، دون الاعتناء باي من المظهر المميزة التجنيسية ، بل كانت خافتة بوضوح ، لذلك كان النص حرّا من حيث التجنيس و حرا من حيث التعبير ، انه نص حرّ و نموذج حقيقي للنص الحرّ العابر للاجناس.

فصل: الكتابة التقليلية

قصيدة الكلمة الواحدة

قصيدة من كلمة واحدة

))تجريد((

د أنور غني الموسوي

هامش

مع كون هكذا قصيدة (أي قصيدة الكلمة الواحدة) من النص المفتوح بلا شك فانه يمكن رد قصيدة الكلمة الواحدة الى اللغة التجريدية والتي تعتمد على نقل الاحساس والشعور والتجربة الانسانية بالألفاظ بدل الاعتماد على الدلالات والمعاني والافادة الكلامية . وعلى كل حال يمكن السؤال ما الفرق بين نص متكون من ست كلمات يولد زخما دلاليا وفكريا وشعوريا معينا وقصيدة متكونة من كلمة واحدة تتجاوز في زخمها الرمزي والفكري والشعوري ما كان لذلك النص المكون من ست كلمات .(أنور الموسوي 2015) .

في الويكيبيديا انّ آرام سوريان (Aram Saroyan) الشاعر و الروائي الامريكي المولود سنة 1943 قد ارتبط اسمه باعماله التقليلية الكاملة ، و عمله الشهير قصيدة الكلمة الواحدة (lighght)في 1965 ، و ايضا قصيدة الحرف الواحدة بحرف (m) المكتوب باربعة ارجل . و التي دخلت في مقياس غينيش كأقصر قصيدة في العالم. (Wikipedia)

تقول اين دالي في خريف 1965 ، كتب شاعر عمره 22 عاما اسمه ارام سوريان سبعة حروف لتكون اكثر قصيدة مثيرة للجدل عبر التأريخ .ان كلمة (lighght) بالخطأ املائيا انما هي عنصر مشاهدة و ليس قراءة ، فلا توجد عملية قراءة هنا. (Ian Daly 200)

اقول ان فكرة التقليلية الكاملة حتى تصل الحرف الواحدة محققة لغايات التقليلية و منتهاها بلا شك ، الا ان تجميع حروف او حرف من دون الاحالة على معنى او احساس منقول و عدم الاعتماد على الوظيفة اللغوية للفظة فانها تخرج عن كونها عملا ادبيا ، و تصبح شيئا بصريا لوحة او نحو ذلك . بمعنى آخر ان ارام سوريام لم يكتب قصيدة و انما عملا بصريا سواء في عمله ((lighght او الحرف (m (بالاربعة ارجل . و مثل ذلك ما كان من تلوين و تغيير اشكال الحروف او وضع الكلمة وسط لوحة او رسم كلها لوحات و ليست قصائد لانها ليست أدبا فالادب يحيل على معنى و احساس منقول و هذا بخلاف تلك الاعمال فانها تبدع و توجد الاحساس و لا تنقله و تعتمد على امور بصرية و ليس وظيفة اللغة.

ان العمل اللغوي مهما بلغ من التجريد فانه بنقل الى القارئ الاحساس المرتبط باللغة و التراكمات و التجربة الانسانية المرتبطة بالكلمات . بل لا بد من ان تنقل الكلمة الاحساس و التجربة الانسانية ، بمعنى آخر لا يمكن ان تكون الكلمة قصيدة الا ان تكون ذات معنى ومعتمدة على الوظيفة اللغوية و ليس شيء آخر من العوامل البصرية . و خير مثال على قصيدة الكلمة الواحدة هي قصيدة ديفد آر سلافت) ((David R Slavittبلا أمّ. (

One word poem

David R Slavitt

Motherless

في تعليق لمنشور لاكاديمية الشعر الاميريكةAcademy of American Poets))

على قصيدة ديفيد سلافت هذه تبين الزخم الشعوري و الدلالي لكلمة (بلا أمّ) ((ان فقدان الام امر صعب ومأساوي، وربما ان هذه الكلمة هي اكثر الكلمات حزنا وتعاسة لدى الشاعر واراد ان ينقل الاحاسيس بها الى القارئ . (poets org). من هنا يكون ظاهرا اعتبار اعتماد وظيفة اللفظة اللغوي في تحقيق ادبية الكلمة و تحقيق نظام القصيدة لكي يصح ان توصف انها قصيدة من كلمة واحدة.

الاشراق و التجلي في النصوص التقليلية

)أفتش عنك.... \ ....خلف عوالم الشمس(

شيخ التقليلية رجب الشيخ.

النص التقليلي الذي يعتمد الاقتصاد اللغوي و اداء الفكرة بأقصر خط لغوي ، اي اعتماد الخط المستقيم في التعبير ، هذا النص القصير تعبيريا لا بد لأجل تحقيقه الادهاش ان يشتمل على حالة التجربة غير العادية ، و نقصد بذلك النفوذ العميق الى مكامن النفس و الشعور الانساني و اقتناص اللحظة المؤثرة التي لا تترك مجالا للقارئ الا الدهشة و الانبهار . ان الشاعر التقليلي (minimalist) يعبر و يكشف عن تجربة انسانية يدركها الكل لكن لا احد يتناولها او يعبر عنها كما يقول المتنبي (القائل القول لم يترك و لم يقل) . هذا هو الاشراق الشعري انه الكشف عن الخفي و التجربة العميقة في النفوس ، انه الاطلاع على المعارف و

التجارب الجمالية الادبية العميقة و التي ليس لكل احد تناولها و بلوغها . انها بلوغ الينابيع السرية للجمال و الاطلاع على الشعور الانساني العميق . التقليلية)) minimalismاشراق عميق و ليس تعبيرا أدبيا شاعريا فقط.

النص التقليلي ليس شعرا عاديا و لا بوحا شفيفا فقط و لا تجربة فنية معهودة ، انه تحطيم للحجب و التوجه بسرعة فائقة نحو بلوغ مسافات عميقة في النفس . لا بد لأجل التقليلية من تجاوز حالة الوساطة اللغوية و المرآتية ، و تقديم الفكرة الجوهر مجردة ، و كأن القارئ لا يرى حروفا و لا كلمات و انما يرى الفكرة و هي تتجلى ، ان التقليلية تجل عظيم للجمال . ليست التقليلية اقتصادا لغويا فقط بجمل خالية من النعوت و الشرح و التفصيل مكتفية بالاشارة و التلميح ، بل ايضا لغة عميقة ، انها اقتصاد لغوي و تعبيري يتجه و بسرعة فائقة نحو العمق الانساني .

اذن التقليلية هي التجلي الاشراقي الاكبر للفكرة الجميلة العميقة النافذة في النفس و الشعور.

يقول شيخ التقليلية رجب الشيخ

))حينما ولدتني أمي \ شربت ماء النهر \ فتعلمت سر الحياة \ ورحلة الخلود \ وعرفت أني مخلوق \ من طين... الطين سر وجودي((

في نص سردي تعبيري ، معبأ بالشاعرية العالية من استعارات و رموز قريبة تحمل القارئ بسرعة الى فكرة النص و جوهره دون زيادات او رتوش ، محققا التجلي الكامل للفكرة ، مع نفوذ عميق في النفس و عالم الشعور ، باشراق تعبيري اسلوبي و بيان مصرح به في متن النص . ان النص يحقق غاياته التقليلية بالتجلي الاشراقي لجوهر الفكرة مع سردية تعبيرية . فيقدم لنا رجب الشيخ نموذجا للسردية التعبيرية التقليلية وهي تجربة شعرية نادرة . كما هو حال تحقيق التقليلية السردية البوليفينية في نص (أقنعة) للدكتور انور غني الموسوي

))أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل \ و حينما و صلت منتصف الطريق \وجدت رجلا في كوخ و بين يديه أقنعة بشعة . \قلت له لمَ أنت هنا ؟ قال : لقد طردني القبح من مدينتكم \و هذا الأقنعة ابعث بها الى كلّ جميل \ ليرتديها فلا يطرد منها مثلي((.

و بلغة مقتصدة جدا او ما نسميه التقليلية الشديدة تحقق اللغة غاياتها التقليلية في نص للشاعر القدير عادل قاسم

)الموتى.. \ حالمونْ(...

هنا صورة شعرية و استعارة فذة تحقق شاعرية عالية و بمعادل كمي جمالي ، يبهر و يدهش ، و يحقق غايات النص المفتوح ، وهو ما اشرنا اليه في مواضع سابقة ان التقليلية الشديدة تتمحور حور النص المفتوح و ان كان بكلمة واحدة كما في قصيدة الكلمة الواحدة ، مع تحقيق الاشراق و التجلي.

كذلك نجد التجربة في نص لعامر الساعدي

))الظلمة داكنة \ الليلُ تتوحل أرجلهُ \ الليل وحدهُ يتحمل الصمت \ الخريف يبكي \ والاشجار لا تكف عن لومهِ((

الفكرة بجوهرها تتجلى هنا ، ليس فقط تتجلى بوجه وصورة واحدة بل تتجلى بعدة صور ، و هذا التجلي متعدد الصور في النص الواحد هو من اساليب لغة المرايا ، و التناص الداخلي و مع الاشراقية العميقة بالنفوذ الى التجربة الانسانية الخفية و الكشف عنها للقارئ ، يحقق النص تقليلية فسيفسائية ، وهو نموذج نادر بالكتابة.

و نجد المجال الشعوري العميق متجليا في نص تقليلي لرشا السيد احمد

))لست محمومة هذا المساء \ فقط .. المشكلة أن ذاكرتي يقظة جدا هذه الليلة((.

هنا لغة ترتكز على الابهار العميق و الكشف و الاشراق الفائق السرعة ، ان الكلمات تتجه و بقوة نحو مكامن الشعور العميقة بلغة قوية تحقق غايات التكامل النثروشعري . فالكمال النثري بالسردية القوية و النثرية الجلية مقرونة و مصحوبة بشعرية تنفذ الى الاعماق و تبحر بالقارئ الى المنابع الجوهرية و تحقق التوافق النثروشعري بنص تقليلي.

ونجد الشعرية العالية ايضا في نص تقليلي فذ بقيمة تعبيرية كبيرة لرياض ماشي الفتلاوي

))هدير همسك ... \ أثقب مسامعي((...

ليس يسيرا تحقيق التقليلية بشعرية متقدمة ايضا ، فنجد هذ النص التقليلي تجليا و اشراقا اشتمل على صورة شعرية فذة ، فقدم لنا رياض الفتلاوي نصا تقليليا بثنائية تجلي جوهرة الفكرة ، و الصورة الشعرية العالية ، و لقد تكلمنا في موضع سابق ان لكل تعبير ادبي قيمة جمالية كمية وصفناه بالمعادل الكمي ، يعتمد على مدى ما يحققه النص من عطاء و ثراء تعبيري ، ما يحقق علمية و موضوعية للثراء النصي و لا يبقى مسالة وجدانية و ذوقية ، وهذا النص يحقق قيمة كمية جمالية عالية اضافة الى معادله الشعري الكيفي العالي ايضا .

و نجد التقليلية المصحوبة بالصورة الشعرية في نص هالا الشعار

)الأمطار \ شهيق الأرض \ زفيرها الأشجار(

و من الواضح تأثير النفس الهايكوي و التغني بالطبيعة في شاعرية هالا الشعار لتقدم لنا قطعة شعرية باستعارة فذة تحقق غايات النص التقليلي بتجلي الفكرة و اشراقها.

و في تقليلية سردية لحسن المهدي يقول فيه

))منذ ثلاث عقود \ و \ نيف ... \ كلما صعدت الجبل \ لألقاك .. هناك لاهثا \ ..اجدك قد وصلت اسفل الوادي \ .... \ الغريب اننا لم نكن نرى بعضنا \ في اجتيازنا \ منتصف المسافة \ مهما تكرر الامر((................

ان هذه اللغة القوية المحققة للتوافق النثروشعري تنفذ في النفس و تتجلى فكرتها بوضوح مقتنصة اللحظة الانسانية و الشعرية الخفية فتكشف عنها ببوح رفيع محققة التجلي و الاشراق التقليلية بسردية تعبيرية.

و في نص يعتمد البوح الصادم تقول جانيت لطوف

))قيدوا قصيدتي ضد مجهول \ تعرت بنات أفكاري وأصبحت يتيمة((

النص يتجه نحو الفكرة بخط تعبيري مستقيم ، بتوظيف استعاري قريب ، ينفذ الى اعماق النفس و الشعور بسرعة كبيرة ، فيحقق النص غاياته التقليلية بتجل و اشراق للفكرة.

و في نص مشرق يقول محمد عبيد الواسطي

))ما زلت أتبعه.. \ ما \ لا \ يأتي((

ان الشاعر هنا استخدم توظيفات تعبيرية فذة قريبة للكشف و ايصال الفكرة ، و اعتمد النص على التجربة العميقة و الانسانية العالية ، فالنص يبلغ مستوى عال جدا من الاشراق ، و بلغة مقتصدة يتحقق نص تقليلي عالي المستوى فعلا.

و يقول محمد يزن في نص تقليلي

))أتلذذ بالنوم واتعذب بالحلم((

انك لا تكاد ترى الكلمات ، و انما ترى الفكرة ، تراها بجوهرها المجرد ، لقد نجح النص في تحقيق التجلي ، كما ان النص يطرق اعماق النفس بتجربة انسانية تمس الاعماق و يصدقها الوجدان ، مع تحقيق حالة كشف و اقتناص ، و بهذا ينجح النص في تحقيق الاشراق . ان في هذا النص تجل و اشراق للفكرة المجردة بتقليلية فنية كاملة.

و في نص تقليلي لقيس خضر

))نسيت قلبي \ على طاولة \ بائعة الزهور((

التقليلية واضحة لغة مجردة من دون زوائد و لا تفاصيل خط تعبيري مستقيم جدا ، الفكرة تتجلى بجوهرها من دون مقدمات و لا وسائط . النص ينفذ الى عمق القارئ من دون تنقلات رمزية او دلالية ، فيتحقق التجلي المجرد للفكرة ، و تنفذ الى اعماق النفس و الى المواطن الخفية في الشعور ، و اقتناص تجربة انسانية شاعرية بالكشف و الاقتناص فيتحقق الاشراق . ان النص يبلغ غايات التقليلية بالتجلي و الاشراق لجوهرة الفكرة العميقة المجردة.

و بالأسلوب الرمزي و الاستعارية نجد تحسين فالح في نص تقليلي يبلغ غايات التقليلية

))عندَ انتفاضة الخيال \ تُرفعُ صُورُكِ العالقة.. \وَيُهتَفُ بتغريد العصافير.. \ليُعلَنَ زقزقة العشق((..

النص زاخر بصورة شعرية عالية و استعارات فذة ، كما انها قطعة في الميتاشعر ، قريبة تنفذ و بسرعة من دون توقف الى العمق ، فتتجلى الفكرة و يتحقق الاشراق باقتناص هذه اللحظة الانسانية و الشعورية الخفية و العميقة.

فصل: الكتابة التبادلية

المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي.

من الميزات الواضحة في نصوص أنور غني الموسوي هو النظر الى التجربة التأثيرية الشعورية الكائنة خلف التعابير و لحقيقة عملية الاختيار في تكوين النص التي أثبتتها الاسلوبية و بجدارة مسقطة جميع افكار القهر و الاجبار المدعاة في هذا الشأن ، فان امكانية ابراز العامل التعبيري العميق (من شعور و جمال و فكر) باكثر من وحدة نصية (وحدة كتابية) يحقق عملية اختيار تعبيرية يقصد بها تلك المعرفة او التجربة التأثيرية الشعورية و الجمالية العميقة و تكون المفردات و دلالاتها المعنوية ثانوية جدا . و بهذا الفهم فالنص في واقعه يتكون من وحدات جمالية و شعورية و فكرية و ليس مقتصرا على امور بصرية و شكلية ، الا ان تلك الوحدات الكتابية هي ما ينعكس عليها كل ذلك و ما يرى بواسطتها كل ذلك .

ان التداولية المعهودة او العامة بين الناس في الحياة العادية تكون من خلال الدال نحو المدلول المعنوي ، بينما في التداولية الادبية التأثيرية تكون المحورية للمعادل التعبيري الماوراء شكلي أي الماوراء نصي ، و اما الوحدة النصية فان قصدها من قبل الكاتب و المتلقي يكون ثانويا ، لذلك لا يكون مخلا بالتداولية و التوصيل استبدال الوحدة التعبيرية الاوضح و الاقرب بما هو ابعد و اغرب ، فلكل تجربة انسانية شعورية او جمالية عامل تعبيري قريب منطقي مألوف وهناك ايضا

معادلات و وحدات تعبيرية اخرى يمكنها ايصال ذلك الشعور او ذلك التأثير من دون تقييد بالدلالة و مجال المعنى وهي المعادلات التعبيرية البعيدة.

المعادل التعبيري القريب و المعادل البعيد يشتركان بقدرتهما على حمل ذات الشعور الى المتلقي ، الا ان المعادل القريب يكون بتداولية معنوية أي منطقية تعبيرية معنوية و دلالية بينما المعادل البعيد لا يحافظ على ذلك بل يخل بها عمدا و اختيارا الا انه يبقي على التداولية الشعورية و التأثيرية . عملية اختيار المعادل البعيد اللامنطقي و الانزياحي هو اسلوب تبديل اختياري و اسميناه (اللغة التبادلية) و ما بيناه شكل توافقي للغة التبادلية و هناك شكل اخر هو التبادلية العكسية ، أي انه يستبدل المعادل التعبيري القريب بما يعاكسه.

في قصيدة (بستان كشميري)بستان كشميري

يكن ملاحظة تعمد كسر المنطقية و وان الالفاظ المذكورة لا يراد بها بعدها الدلالي و انما يراد بعدها التأثيري الشعوري ، فالرمزية هنا ليست دلالية و انما هنا رمزية شعورية و جمالية . فالرمزية الدلالية تنتقل من الرمز الى مدلول معنوي مهما كان شكله خاصا ام عاما شخصيا ام كليا ، اما هنا فلا نجد تلك الرمزية بوضوح بل البارز فعلا هو رمزية تأثيرية تعبيرية جمالية.

فعبارة (ايها السعداء) هذه العبارة مجانية يمكن ان تشمل مجاميع دلالية غير محدودة ، الا ان الشاعر قد اعقبها ببيان معرفي ميتاشعري (ان الشعر اصابع ضوء) و بهذه القرينة نعلم ان الخطاب موجه الى فئة عارفة او مختصة وذكر الشعر يشير الى ان المراد هنا اما الشعراء او العارفون او الاشراقيون ، الا ان العبارة التي بعدها تشكك في هذه الافادة ، اذ ان هذا ليس الشعر و انما شيء اخر او على اقل احتمال هو شيء اخر . هذا الاسلوب المركب من ثلاث تقنيات : تأجيل البوح ، و كسر منطق اللغة ، و بساطة الصورة هو ما يحقق حالة جمع الاضداد وهي ما اسميناها بنظام (النثروشعر).

ان المسألة في (بستان كشميري) ليست مسألة مجاز فقط و لا رمزية فقط و انما هناك بعد اخر ملحوظ في الكتابة هو البعد التعبيري التأثيري ، فالسعداء و الشعر و اصابعه و المساء و الفلاح و الشمس و ضفيرتاها و الفجر و البستان و جدها و جنائن كشمير و الاسلاف و المخاطب و المتكلم بل كل مفردة من النص لا يراد منها معناها و لا دلالتها القريبة و لا رمزيتها المنطقية الدلالية المعنوية . ان هذا النص تحطيم كامل لمجال الدلالة و استعمال عمدي للمفردات في بعد غير دلالي ، و انما هو اقتراب من لغة التجريد و النظر الى البعد التأثيري الشعوري للمفردات و التراكيب .

انها لغة في حقيقتها تعمل على بعد المفردات و قربه من الشعور و حب المفردة و بغضها و ما تعنيه من تراكم تجربة و ذاكرة ، انها لغة تعتمد الوعي التراكمي للانسان تجاه المفردات لذلك فهذا النص لا يمكن ان يكون الا بوجود القارئ ، لانه كتب بطريقة لا تؤدي معناه الا بوجود انسان يشعر بالكلمات و يحس بها ، ليس هذا نص دلالي و انما نص شعوري ، وهذا الفهم يقترب كثيرا من اللغة التجريدية ، الا ان هذا النص تعبيري و ليس تجريدي لوضوح الهدف و الغاية و الرسالة رغم الضبابية الدلالية في بعض عباراته .اذن نحتاج اضافة الى القراءة المفتوحة الى قراءة شعورية ، أي ان هذا النص يعتمد على بناء شعوري و المفردات هنا و ان كانت تبدو انها كلمات لكن في الواقع هذي وحدات شعورية تأثيرية ، كما لو أنك تنظر الى احجار ملونة فانك حينما تنظر اليها لا يكون محور النظر انها من أي نوع من الحجر و انما محور النظر الوانها و بريقها و لمعانها و ما تتركه في دخلك من شعور ، بعبارة ثانية ان ما يتركب منه النص وان كان يبدو وحدا كتابية الا انه في واقعه وحدات شعورية ، و الاسناد هنا شعوري . هذه القراءة المفتوحة و الشعورية هي المدخل لقراءة النص التجريدي و انها تفيد هنا في هذا النص التعبيري الذي فيه لون تجريد في بعض فقراته.

و الان سنقرأ النص شعوريا أي بالبعد الشعوري للمفردات و التراكيب و بالبلاغة الشعورية و ليس اللفظية ، أي سوف نتجاوز الوجود اللفظي و ننتقل الى الوجود الشعوري.

الكتلة الاولى (أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد .) من الواضح ان الكلام ليس للسعداء كما انه ليس عن الشعر و انما الخطاب موجه الى وجودات واعية تحتاج الى تنبيه بقرينة البيان ، كما ان ذلك الموصوف ليس الشعر قطعا و انما هو وجود انساني اكبر ربما هو الوجود نفسه او حياة الانسان او ما هو اكبر او اصغر من ذلك ، كما ان الفلاح ليس الفلاح و انما شيء استثنائي و رفيع ، وكلها تدلل ان الحديث عن شيء ثمين وان هناك تقصير تجاهه . وهذا الصوت فيه نوع لوم مما يدل على ان (السعداء) بجانب عدم الفهم المدعى لا يراد بهم السعداء بل ربما يراد بهم التعساء ، لانهم لم يفهموا الامر كما يجب وهذه تبادلية عكسية . فهنا في هذا التركيب اجتمعت التبادلية التوافقية بالجزاء المتقدم و التبادلية العكسية في عبارة (ايها السعداء) فان واقعها التهكم و الذم و المراد نقيضها.

في العبارة الثانية (لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .) الانتقال من وجود معين الى وجود أخر مشعر بنقص في الوجود الاخر ، و انه لم يصل الى الوضع الذي كان يفترض فيه و كلمة (هناك) تكشف عن هذا الفارق الوجودي ، فالجنائن الكشميرية الرمزية التي فيها تلك الامور الرائعة هي المثال الذي كان يجب ان يكون عليه بستان جد الشمس الرمزي ، و من الواضح من خلال رموز الالفة (الفلاح ، الشمس ، جد) يتضح ان الشاعر يتكلم عن شيء اليف و حبيب ، و نهاية النص تكشف انه يتحدث عن وطنه .

الوضع الخيالي و الرمزي للبستان الشمسي و الوضع الخيالي و الرمزي للجنائن الكمشيرية اوصلت الرسالة الى القارئ ليس بالمعاني و الدلالات و باللغة الوصفية و انما من خلال الكتل الشعورية و التأثيرية ، بان الوطن الحافل بالمأساة كان يجب ان يكون جميلا و رائعا كالمثال الذي بينه النص . في هذا البيان نحن لسنا بصدد شرح النص او بيان دلالاته لأننا نعتقد ان هذه

ليست وظيفة النقد و لا القراءة ، و انما اقتضت ادوات النقد هنا التطرق الى عوالم الدلالة و تشخيص المدلولات ولو تأويليا لأجل بيان طريقة التعبير هنا.

العبارة التالية (لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) من الواضح ان تلك الوصية هي الاقتراح الذي يضعه النص لاجل الخروج من المأزق ، لكن هنا لغة تبادلية حصلت وهي ان الشاعر انتقل من الاخبار عن الشيء الخارجي الى الاخبار عن الذات ، وهذا اسلوب (التلبّس) ، اذ ان من المناسب ان تكون الوصية للخارج التعس و المأساوي الذي يراه الشاعر ، وهذا اسلوب دقيق يحتاج الى فهم لغة الشاعر ، لذلك دوما نقول انه (لا نص من دون كاتب) فاستبدال الضمائر و تغيير اتجاه الوصف هو اسلوب من اللغة التبادلية ، وهو تعبير عن نظرة الاتحاد الكوني و ان اي ضرر في اي جزء من العالم يعني ضرر في اي جزء اخر ، لذلك فالسوء الذي يصيب اي انسان هو مصيب فعلا لكل انسان . فالوصية هي في ترك المنهجية و الفكرة البراجماتية القائمة على الاستغلال ، فان هذا الوضع المأساوي (الذليل) للعالم عديم الشخصية و العدالة و الضمير لا يناسب الحقيقة الوجودية المفترضة للانسان و الوطن.

ثم تأتي العبارة الوجدانية الشارحة (كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) و التي تختصر النص و تكشف عنه مما لا يدع شكا في ان تلك الاوصاف كانت للوطن و اهله و للعالم المأساوي واهله التعساء و طرح فكرة الخلاص و ما يفترض ان يكون عليه العراق و العالم ، و لم تكن تلك الرسالة برمزية دلالية و لا بتداولية معنوية و انما كانت برمزية شعورية و بتداولية تأثيرية و بالاستعانة باللغة التبادلية و النظر الى المشتركات التأثيرية بين المفردات و المعاني.

فصل: العامل التعبيري

متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليليون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي.

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي.

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية.

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية – و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه — و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو

العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى.

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص.

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة (ما بعد الاسلوبية) للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي

) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية.

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه:

)هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني(

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييي...ر) و بقدر النَّفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في

عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك.

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر:

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش.

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ ّ ُ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ

أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا.

التعبيرية و تجليات النص في مجموعة (فكرة اليد الواحدة) للشاعر عبود الجابري.

ما إن تقرأ أيّ مقطع شعري للشاعر عبود الجابري الا و أخذك النص الى عالمه من الوهلة الاولى ، و أشعرك انه يخبرك كل شيء و يوصلك الى بعيد ، و في الوقت ذاته تشعر انك قطعت مسافات من الدلالة و الابحار الفكري لاجل اضاءة انوار المعنى و الفكرة في النفس.

ان هذا الشعور الوجداني و الجمالي متأت من حقيقة عميقة ، هي ان لغة عبود الجابري تعبيرية بعمق ، فكلماته و بناءاته تحكي و تعبر من جهات عدة و من مستويات نصية مختلفة ، خالقة عالما من الثراء و السعة و القرب ، حيث يتجلى النص و اللغة و المؤلف بقوة ، هذا التجلي ناتج عن عمق و تكامل تجربة الشاعر.

في مجموعته الشعرية (فكرة اليد الواحدة) اصدار داء فضاءات (2014 عمان) ، نجد تلك الملامح التعبيرية و التجليات الجمالية لجهات الابداع اعني اللغة و النص و المؤلف ظاهرة ، مما يجعل القارئ يبحر في فضاء من التعابير الجميلة الاخاذة و العميقة ببناءات و دلالات و نداءات و رسالات فذة.

ان تجربة الشاعر عبود الجابري المتكاملة تحقق تكاملا في التجليات الابداعية في النص ، و تحقق السردية التعبيرية المقوم الجوهري لقصيدة النثر.

1. تجليات اللغة و الانثيالات القريبة (و حقول المعنى)

عكس ما يروج له الاسلوبيون من (الاختيار) فان ظاهرة تجلي اللغة و طغاينها و بروز ملامح الانثيال لا تغادر نصا و لا كتابة حيث يتبين الترابط الحقلي و يبرز ضعف الاختيار و ارادة المؤلف ، و حينما تكون تجربة المؤلف كبيرة و مخزونه اللغوي كبيرا تكون الانثيالات عالية المستوى لا تنتقل من موضع لغوي الا الى اخر ارقى منه . هذا المستوى من اللغة و تجلياتها يبرز جليا عند عبود الجابري ففي قصيدة (استدراك خاسر)

للولد وجهة نظر اخرى

فيما يفعل ابوه

كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة

و عندما يخبره ان الحضان

الذي يركبه في الصورة

كان مصابا في ساقه

و البندقية المعلق على الكتف

كانت لعبة في مسابقات الحروب

و انه تزوج

ليحسن العاشقون به الظن

و ليكون للزوجة

وجهة نظر الولد ذاتها

فيما يفعل زوجها

مع تعديل بسيط

على الاماكن

و الازمنة.

يبرز التجلي اللغوي و قاهرية الانثيال في مواطن الانتقال بين الصور و الفكر ، حيث ان هذه هي المناطق التي يضعف فيها اختيار المؤلف و يترك لخياله الابحار لالتقاط المتمم النصي . في هذا النص نجد انتقالات كان للانيثال اثر فيها (للولد وجهة نظر اخرى \ فيما يفعل ابوه \كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة) ثم ينتقل الكاتب (و عندما يخبره ان الحضان \الذي يركبه في الصورة \كان مصابا في ساقه) ثم (و البندقية المعلق على الكتف \ كانت لعبة في مسابقات الحروب) ، في هذه المركبات الثلاثة نجد ترابطا واضحا بين حقول معاني الوحدات الاساسية فيها فمن الاب و الابن ثم الى الحصان الذي هو رفيق العائلة ثم الى البندقية التي هي رفيق الحصان . و بعد هذا البناء تحضر الزوجة بشكل طبيعي في النص.

2. تجليات النص و تلوين الكلمات و (التوظيفات و احضار القارئ)

التوظيفات و تلوين الكلمات ، هو العمل الاهم و الابرز و الدلالة الاعظم على شاعرية الشاعر و ادبية الاديب ، حيث يسعى النص بفعل عوامل تركيبية معنوية و لفظية و فكرية ان يظهر بابهى و اجمل صورة ، و اقصى درجات الابهار و الادهاش و التاثير .

ونجد هذا العمل الادبي البارز و المؤثر حاضرا في كتابات عبود الجبوري مشيرا الى تجربة ادبية و شعرية ناضجة و متكاملة و معطاء.

في قصيدة (بلل) نجد توظيفات و تعبيرات و تجليات نصية اخاذة و مؤثرة و مبهرة

)لست من المطر في شيء

ذلك المطر الذي ينقر في روحي

التي تشبه لوحا من الصفيح(

هذه الصورة الرائعة المليئة بالشعرية و التوظيفات الفذة تتلوها صورة اكثر تعبيرية و قوة

)حاولت ان اتقرب اليه بالبلل

و كثيرا ما عدت

لاجدني مبتلا بك فقط(

ثم يسطر لوحة من البوح العالي مع توظيفات عميقة غير متيسرة عادة لغيره

)اكرهه حين تمضي به الريح

بعيدا عن الحقول

و يغرز رماحه في اسفلت المدن النائمة(

بعدها في لوحة تعبيرية تبحر في اعماق روح الكاتب و تخرج مفردات بمعاني خاصة هو فقط يكتشفها و يعلنها

)و اشفق عليه

من مظلات العاشقين

الذين يتدربون على القبل اليابسة(

ثم بتوظيفات فذة يتجه المؤلف ببوصلة النص و القراءة الى رسالية و قصية ادبية

)و اشتمه عندما

يسير بأثر الدم الى وديان المحو

و يغرق التاريخ

بالسطور البيضاء(

3. تجليات المؤلف و الرسالية الادبية (الجمالية و الادبية)

اما الرسالية الجمالية فان عبود الجابري يكتب قصيدة النثر النموذجية وفق اكثر متطلباتها حداثة و يعتمد السردية التعبيرية و عمق الفكرة و الصورة و التداولية ، مقتربا بذلك من قصيدة النثر الامريكية ، و بتوليد لمعاني علائقية تغاير المعنى الاساسي : ففي قصيدة (حوار عائلي)

لا أخطاء نختفي بها هذا المساء

انت صامتة

وانا

لا رغبة لدي في الكلام

نتطلع الى النافذة

كمن يبحث عن ضوء

في اذيال الستائر

و نحاول ان نجد سببا

لسلام نائم

او حرب مؤجلة

هي ليست هدنة

لكنا نفكر باخطاء

اكثر شراسة

اخطاء تليق بامراة صامتة

تعشق رجلا

لا رغبة لديه في الكلام.

من الواضح و بادئ قراءة ان هذا النص له مستويات دلالية متعددة ، منها الظاهري بالحالة القائمة بين اثنين في عائلة ، و منها الرمزي المعبر عن تجارب انسانية و اجتماعية اكثر سعة تتجاوز الظاهر الى كل ما يعم العلاقة الحميمة و الارتباط الوثيق فيشمل المجتمع و القبيلة و افراد الامة بل و العالم ، بفعل مفردات الحرب و السلام.

هذا من جهة و من جهة اخر اهم ان تلك المفرادت التي لها معان اساسية لغوية ، لم تبق على تلك المعاني و ما ترمز اليه ، اذ ان النص البسها معان علائقية جديدة ، خالفت المعنى الاساسي وهذا ما نسميه المعنى النص الخاص في قبال المعنى الاساسي العام ، فالمراة الصامتة و الرجل الذي ليس لديه رغبة في الكلام لم يبقيا على ما لهما من معنى و رمزية عند اهل اللغة بل اكتسبا معان اضافية بفعل النص.

و اما الرسالية الانسانية فان الصوت الانساني ظاهر و بارز في لغته ففي مقدمة مجموعته هذه يفتتحها بقصيدة (نافلة)

كلانا نسبحُ في نهرٍ واحد

وحين نقتتلُ

فإنَّ العابرين لن يُميِّزوا

لونَ دمكَ من دمي،

سيقولون فحسب:

إنَّ ماءَ النهر أحمر.

فان البوح عال هنا و صوت نداء ، و ادب قضية بدلالة وحدة المصير و الوجود ، و ان العابرين لا يهمه دم من يسقط من ابناء هذا النهر الكبير.

4. السردية التعبيرية

السردية التعبيرية التي هي المقوم و العلامة الاهم على قصيدة النثر الحديثة ، نجدها طاغية و متجلية بقوة في كتابات عبود الجابري ، وهذا مهم جدا و يجعل كتاباته ذات اهمية ، لتمييز شعر قصيدة النثر عن الشعر التصويري في القصيدة الحرة ، و نجد هذه السردية التعبيرية و التي تكون بشكل سرد يقاوم السرد ، لا تجد تجليا واضحا لتقنيات القص في هذا السرد ، حيث يعلو صوت الايحاء و الرمز و النفاذ الى العمق الاني بدل انتظار الحدث الطولي المميز للسرد الحكائي .

نجد ذلك جليا جدا في قصيدة (لقاء عابر)

لقد دخلنا معا

منجر الخزف الكبير هذا

كنت تتسلى

بتهشيم ما تصل اليه يداك

و كنت سعيدا

بصوت الشظايا

التي يحدثها جنونك

هذا النص المركز جدا ، الذي يحقق عتبات فهم و دلالة آنية عالية و واسعة ، مع انه صيغ بشكل سردي الا انه مع كل تقدم في النص و بناءه تتعالى الرمزية و الايحائية ، و تضعف قوة الحكاية و القص ، و تنبثق الشعرية ، انها الصورة النموذجية لقصيدة النثر .

اللغة التعبيرية في ديوان (موسم البنفسج) لعفاف السمعلي

تمهيد

الجملة اللفظية بما لها من إفادات ، تتّخذ أشكالا مختلفة من التعبير ، إذا ما نظر اليها من جهة الإفادة الإبتدائية و المعنى الثانوي الذي يفهم من معناها الابتدائي . كلّ من هذين المعنيين ، أقصد الابتدائي و الثانوي ، يمكن أن يكون خاصّا و عاما . و من هنا يكون لدينا أربع صور لنظام العلاقة بين إفادة الجملة و ما تشير اليه من عوالم معنوية.

الاولى : أن تكون الافادة و ما وراءها من دلالات ومفاهيم كلها خاصّة ، فتنتهي الدلالة عند الافادة الابتدائية وهذه ميزة اللفة التقريرية.

الثانية : أن تكون الافادة المباشرة عامّة و ما تدل عليه من دلالات ايضا عامة وهذه هي اللغة القانوينية التي تمتاز بها الاحكام ، و يمكن بعنصر الخيال ان تصبح فنية.

الثالثة : وهي الاهم و تكون فنيّة بالدرجة الأساس تكون الافادة خاصة ، لكن دلالاتها عامة ، وعادة ما توصف بانها إتجاه من الخاص الى العام ، وهي لغة راقية ، تحقّق لذّة جمالية و ايحائية بنغم و موسيقى عميقة.

الرابعة : هي لغة تكون بإفادة عامة الا ان القارئ يسقطها على نفسه وهي لغة عبقرية و عادة ما تكون لغة الحكمة و الموعظة.

إنّ كل لغة مهذّبة تحقّق لذلة ، لذلك لا بدّ من تمييز اللغة الفنية الجمالية وهي الثالثة و ما ينطوي على الخيال ، عن غيرها من اللغات المهذّبة . اللغة الجمالية التي تتجه من الزمان و المكان الى اللازمان و اللامكان ، ومن الخاص الى العام ، هي اللغة التعبيرية ، ولها شكلان مميّزان ، الاول ان تكون الافادة الخاصة بيّنة قريبة مع ايحاءات عامة وهذا هي اللغة التعبيرية القويّة ، الشكل الثاني ان تكون الافادة الخاصة بعيدة متعالية مع ايحائية عامة وهذه هي اللغة التعبيرية الرمزية . في ديوان (موسم البنسفج) تتجلى اللغة التعبيرية ، بشكليها المتقدّمين ، في لوحات فنية مهمة ، و متميزة ، ومن هنا يكون لدينا موضعان للبحث.

الموضع الاول : اللغة التعبيرية الرمزيّة

في قصيدة (إقحون) تقول الشاعرة:

)وتاريخ ولادتي سؤال

ورمل على مشارف القلب

مثقلة شراييني

تعزف وتر ألف عام

وفي كل مرّة أشعل جفن حرفي

عسى أن يقطفني حريق رمش

يزرع الضوء أقحوان)

المقطوعة مليئة بقاموس من التعابير الخاصّة (ولادتي ، شراييني ، جفن حرفي ، يقطفني) ، الا انها متسيّدة للمجانية ، و ضاربة في الهمّ الكبير ، و الارادة الانسانية الكليةة ، بضربات تعبيرية تنقل النصّ الى عالم واسع ، انه تأريخ السؤال ، الذات المثقلة بعزف الف عام ، ذات تمتد الى الف عام ، ذات كليّة ، و في كل مرة دورة و كوكب و اطلالة تنظر الى الشعلة و تطلب الجواب و الخلاص ، ترنو الى النور الى الضوء.

و في لوحة ضاربة في العمق ، تتسع لعوالم من المعنى بعيدة ، تقول الشاعرة:

)كلّما اختنق وتر

بجداولي

ولدت أوتار(

إنّها الارادة و الصلابة و الاتساع ، يتجه من الخاص الى الكلي الى الوجود الكلي ، و الابداع الكلي ، الى ذات الانسان التي لا تعرف التوقف ، مهما حلّت فيها النكبة او السكون في جانب ، تفتّقت فيها جوانب عدة نحو العطاء نحو التغيير.

و في قصيدة (زبد الامنيات) تقول الشاعرة:

)من فواصل الغياب

تقف أنفاسي

تغربل زلاّت السّنين

على أرض الخراب(

في عالم المعاني الخاصة و الذاتيات ، يتجلى الوجود الكلي و الشكوى الكلية انه عالم الغياب ، و زلّات السنين ، و الارض الخراب ، حيث :

)تمشي الوعود النّائيات

وهزيع الظّنون

يرّج شهوات القلب

زوابع القسوة تعفّر الرّوح

هاربة... هاربة من عثرات متكرّرات(

انه الخراب من العثرات المتكررة ، و الوعود و الظنون ، انه عالم الخراب و الخواء و الظنون حيث :

)أرتعش في مهبّ الرّيح

وردة تقرّحت أوجاعها

ولسان الحلم بات يقطع خطاي(

في عالم الاوجاع التي تقطع الذات و القلب و الارادة و الحلم ،كل شيء صار في عالم كئيب يقطع انفاس الخطى.

الموضع الثاني اللغة التعبيرية القوية

في فصل (القرار) تقول الشاعرة :

)حين قررتُ أن أستعيد "عفاف"

نهبتُ ذاكرتي البالية

وأمطرتها زهر لوز

يستحم بروح امراة اغتالت لغة العجز(.

البوح عال و صوت التوصيل رفيع و واضح ، وسط هذا الصوت و العالم الخاص ، هناك اشعاعات عليا كلية تنطلق نحو العام ، نحو الكلي ، نحو المرأة الكليّة ، بل نحو الانسان الكلي ، و الهم الكلي و الرغبة الكلية ، في نشدان التغيير و تخطي ذاكرة العجز و التأخر و عدم الاقتناع.

و في لوحة شفيف في فصل جفون الكلمات بتعبير رقيق تقول الشاعرة:

)وأحزن إن أغمضت

جفون الكلمات عنّي

فالهوى لا يقبّل التورط

في غياهب العتمة

سأهبُ عمري لرعشة الضوء

في مقلتيك(

وسط هذا البوح و القصد و العتاب المخلوط بالنداء ، و سط هذا العالم الخاص ، تبرز كليات المعاني في الحب و الشوق و الارادة و العواطف الصريحة نحو المرادات و الرغبات ، نحو عالم واسع من المعاني الكلية.

و في فصل (سنونوة(في لوحة شفيفة من البوح تقول الشاعرة

)ويسرقني ازدحامي...

لأغرق في خاصرة الوجع...

سنونوةً أهرقها بكر الفجائع...

أتوسلُ صلابتي الموشومةَ بالذكرى

لتنثالَ نتوءاتُ الهزائم على المنحدر(

وسط قاموس الخصوصية (يسرقني ، ازدحامي ، صلابتي ،) و سط عالم البث و الشكوى ، و سط التوغل في الهم الخاص ، تبرز عوالم المعاني الكلية ، انها حكاية الانسان ، حكاية الذات المريدة ، و سط طرق المعبأ بالآهات ، انه عالم الصلابة الدفينة ، و تجلي الأردة وسط الفجائع و الهزائم(

و في فصل (وجع) تبوح الشاعر بشكواها

)يرتديني الوجع

والوترُ مكسور...

يا زمن الفجيعة ارحل...

فالروح مزقتها الآلآم(...

انه عالم الوجع الخاص ، و الانكسار ، و زمن الفجيعة ، و الالام التي تمزق الروح ، الا انه من هذه الخصوصية تنبثق المعاني الكلية المتجاوزة للزمان و المكان ،لتمثل الوجع الكلي ، الذات المتألمة الكلية ، لتتمثل عالم الفجيعة الممزق للروح.

و في لوحة رقيقة في فصل (حبيبي) تقول الشاعرة

)كلّما حاول الحزن اقتحام حصوني

رسمت ثغر حبيبي

وردة على شفتي(

وسط العالم الخاص من الحزن و من صورة الحبيب و وجوده المزيل لغمامة الحزن ، و سط عالم العاطفة الرفيع و الانس و الابتهاج بالحبيب ، وسط هذا العالم الخاص تبرز المعاني الكلية حينما يصبح الحب و الحبيب رمز العادة و البهجة بوجه زمن الحزن و الالم الاقتحام و المأساة الكلية .

و في مقطع بثّ و شكوى و ألم رفيع تقول الشاعرة في قصيدة ((وطني الحزين(

)كم يلزمك من زمن

كي تزرعني في أرضك الجدباء سنابلا؟؟

يعلو صوتي نورسة

في كفّ صفصافة واقفة

تأبى الإنحاء...

واضحة في الضباب مواقفي

ومرايا الوقت ذئب مندس

في رداء الشمس(

انها النداءات و التساؤلات و الارادات ، المتجهة بسرعة البرق من الخاص الى الكلي ، الى طلب الربيع في الارض الجدباء لأجل بزوع السنابل و المواقف الواضحة في زمن الضباب و الذئاب المرتدية لرداء الشمس . في بوح رفيع و صوت عال و نداء.

لقد كانت كتابات عفاف السمعي بحق مناسبة فنيّة فذّة لتكون نموذجا واضحا و رفيعا للغة التعبيرية الموغلة في التوظيف و تعدد ابعاد المعنى و التفلّت من الزمان و المكان الخاص نحو المجانية نحو العالم العام ، باتجاه عميق من الجزئي الى الكلي ، بقلب شاعرة مليء بالنظر الى العالم و الانسانية ، حتى ان كلماتها تأبى القرار و البقاء وسط المعاناة الخاصة فتلونها بالوان المعاناة و الرغبات الكلية و الانسانية ، فتكون لسنا الانسان و الوطن و العالم ، بتعابير عالية الدلالة متعددة العوالم ضاربة في تجاوز الزمن نحو عالم مطلق رفيع .

التجليات الماوراء نصية عند رشا اهلال السيد احمد

.

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد.

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات

الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها.

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ.

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها.

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الرزمان و المكان ، انها لغة السحر.

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية.

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

)ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة (

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة.

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال

التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية.

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال.

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف.

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال

معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة.

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(...... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هنااااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد.

.

.

اللغة المتوهجة ، لغة يعقوب احمد يعقوب نموذجا

لطالما كان النص الابداعي مصدر ولادة الفكرة النقدية و تكاملها ، بحيث يكون من غير المبرر الاعتقاد ان الفكرة النقدية يمكن ان تصح و تتجذر بإيعاز من مجالات خارج النص ، بان يكون النص مجرد محل لتطبيق تلك النظريات الغريبة على الادب .و كذلك من غير الواقعي تصور امكانية تطور الفكرة النقدية من دون اللجوء الى النص ، لأجل بيان الملامح التفصيلية و الدقيقة للنظرية النقدية .و خير مثال على هذا هو اللغة المتوهجة، اذ لا ريب في ظهور اخفاق في المعالجة الذي تمنى به اطروحات العلوم اللغوية و علوم النفس و الابحاث الثقافية امام فكرة اللغة المتوهجة . و تكشف انه ليس هناك طريق موثوق به سوى النص الابداعي.

لقد اخذت فكرة اللغة المتوهجة مكانة متميزة و راسخة في الكتابات النقدية المعاصرة ، و نجح النقد النظري في استلال ملامح لها ، و كذلك في جهة التطبيق كان للنقد نجاحا في تلمس ظهورات تلك اللغة في الادب. فمثلا يقول اياد خضير في وصف لغة حسن البصام (وتكون جمله الشعرية في بعض قصائده إشارات متوهجة دلالياً مضغوطة الحجم كبيرة الكتلة الدلالية (، الا انه لا يظهر ان تلك الملامح وصلت حد التعريف التمييزي و تجلي المفهوم رغم ترسخ الفكرة و الظاهرة.

في معجم اللغة العربية المعاصرة (توهَّجت النَّارُ أو الشَّمسُ وهَجت ؛ توقَّدت ، توهَّجت رائحةُ الطِّيب : انتشرت ، توهَّج نورُ الحقيقة . ، توهَّج الجوهرُ : تلألأ .)، و لا يظهر في الاصطلاح النقدي معنى مغاير ، و لا بد من الاعتراف ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها بشكل وظيفي و موضوعي ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . و لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و العمق كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لأجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه.

لقد قدم لنا الشعر الحديث اشكالا مبهرة من الصورة الشعرية غير مسبوقة في عمقها و تعبيريتها ،كانت نتاجا لترسخ التكثيف والعمق و الادهاش في الكتابات المعاصرة. ان هذه الصفات الثلاثة أعني التكثيف و العمق و الأدهاش صارت ملامح واضحة لكل شعر يكتب، بحيث ان الكتابة التي تتخلى عن أي من ذلك تكون في دائرة الشك و المناقشة من جهة الفنية. يقول احسان عباس (ان الاتهامات توجه الى الشعر الحديث بانه يتحول الى نثر ، على انه يتحول الى نثر عندما تضعف او تنضب الرؤيا المتوهجة في تجربة الشاعر . اما الرؤية المتوهجة فهي تسقط عن الالفاظ النثرية نثريتها). و يقول (ممدوح السقاف ومن خصائص حركة الحداثة أيضاً أنها ألغت الفوارق بين ما كان يعد قاموساً شعرياً وموضوعات شعرية، فما تفرّق بين لفظة شعرية بذاتها ولفظة غير شعرية وموضوع شعري، وموضوع غير شعري فاللغة والحياة منجمان ثريان للطاقات ذوات المستويات المختلفة في شتى أدوات تعبيرها المتفاوتة في قيمتها الفنية. ومن هنا كان على الشعراء الحديثين متى استخدموا ألفاظاً لها طابع نثري متداول أن يشحنوها بالتجارب المتوهجة التي تسقط عنها نثريتها وتجعلها تتألق بالشعر.) و هذا أمر واضح لا يحتاج الى مزيد بيان . هذا الواقع الكتابي يشير الى نضج الكتابة الشعرية العربية ، وكل قول خلاف ذلك يفتقر الى واقعية ، الا ان هناك أمرا يعاني من عدم النضج ، هو حصول تباين بين واقع التركيب اللفظي و التركيب المعنوي في كثير من الكتابات بحيث يفتقر المعنى الى التوهج الذي

يكون عليه التركيب اللفظي . كما انه قد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها لغة الهذيان و الإنثيالات و اللغة الغامضة و المغلقة ، مع ان الأمر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التعاونية و التعبيرية ، و يمكن تحقيق الإدهاش و التكثيف مع تحقيق مقدار عال ايضا الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورة من مقومات الابداع فيها .و في لغة الشاعر الفلسطيني الكبير يعقوب أحمد يعقوب نموذجا متقدما من لغة الرسالية و البوح و الإدهاش .

ان عمق الفكرة وتوهجها و قوة اللغة المبهرة بتحقيقها قدرة توصيلية وبوح شفيف مع فنية و تشكل تركيبي عال ، تمثل نموذجا يحتل مكانة متقدمة في اللغة المتوهجة يتجاوز ما أشرنا اليه من التباين بين شكل التركيب و فكرته و بين توصيلية اللغة و فنيتها العالية ، اذ لا بد لأجل لغة ابداعية عالية المستوى من الارتقاء بالجهتين و عدم تغليب احدهما على الاخرى وهذا سر من اسرار اللغة العظيمة . و اللغة التي يكتب بها الشارع الفلسطيني الفذ يعقوب أحمد يعقوب تمثل شكلا متقدما في اللغة المتوهجة ، و سنعمد هنا الى نماذج من ادبه التي تضيء زوايا عالمي الدلالة و الفكر.

لو تلمسنا الجوهر العميق للغة الشعر لكان بالإمكان تبين مظهرين عميقين هما من أسباب توهج اللغة الشعرية ، الأول في مجال الدلالة و الثاني في مجال الفكر ، و لو فهمنا عملية التفكير في طلب المعاني و الأفكار انها تعتمد على الإضاءات و الإنارات لمواطن عميقة في الفكر ، و هو ما تؤكده نصائح خبراء الكتابة بوجوب الإكثار من القراءة لأجل تطوير القدرة الكتابية ، و الذي يمكن رده بيسر الى تلك الإضاءة ، أمكن القول أن التوهج في معناه العميق إضاءة وتوهج في عالمي الدلالة و الفكر ، و من هنا يكون الطريق معبدا لسبر غور اللغة المتوهج ببحث الاضاءات التي تحدثها .

في قصيدة (شرفة الفرح) اضافة الى عذوبتها و بناءها التقني العالي و مجازاتها البديعة ، من الظاهر الهمس الشفيف الذي ينير مواطن من الفكر و عالم المعاني في هذه الكلمات التي ليست ككل الكلمات ، انها مثال الويسلة و الطريقة وصوت الخلاص فهي سلم الفكر ، نحو غاية هي أمل و حلم فهي (الفرح البعيد) ، و وسط هذا الأمل هناك الخوف العميق الموحش للضعف المر و التعب القاتل (انه الخشب المتعب) فيتجلى من نافذة الرؤية اليأس الآسر (الجرح المدد) المشدوه المتحير (بين البحر و البر) ، فيبرز المجروح النازف بدمائه (دماء القصيدة)

و في قصيدة (عند آخر السطر) المكثفة و المتميزة بالبوح العالي ، و المنيرة لمعاني العطاء و الحب و الحنان ، المخاطب ملهم متعدد في تصوره ، الا انه من يكون المتكلم صورة خلاصة و سروره (يضع في كفه (زهرةً من نور) انه سيد الطريق و المعلم و النموذج ، او المحب المفرح ، او الأخ الحنون ، ثم يبرز الايمان بالكلمة و بالشعر و بالعمل للنفس المعطاءة الطالبة للخير للغير تخبر الاخر انها (تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة) و (وتجعلك للحظةٍ ،تشعرُ سعيدا) ثم بكل التبريرات الممكنة ، ببيان علل الفرحة و عطاءها لأننا في (زمنٍ صار فرحه كالنجوم بعيدا.............) انه همس شفيق و سلس و بسيط بخطاب و رسائل و وعود ، ان هكذا لغة تتميز بطاقة ايحائية عالية تبهر و تدهش.

و في قصيدة (حين انتهى المشهد ، وأضاءت الأنوار العتمة ، عندها فقط ....أدركتُ \ان الأبطالَ أناس مثلنا \لو حاولنا \ .... أن نكون مثلهم ....) خطاب عميق صادم للنفس ، يكشف خبايا العجز و الكسل و يوقظ في الفكر تساؤلات و مطالب للسعي و العمل ، تكثيف و توصيل مبهر و باسلوب صادم ، يبحر بالنفس الى عالم عميق و تمثل للمجتمع يحيي الرغبة في النهوض .

ان الميزة العامة للغة يعقوب احمد يعقوب هو الجمع الصعب بين التركيب الهادئ و السلس و بين الابهار و الادهاش وهذا نموذج اللغة القوية العميقة ، و من الواضح اتكاء الشاعر على قوة الفكرة و اضاءتها لمواطن عميق في النفس تحقق لها الإبهار و الإمتاع ، و بذلك يتوافق عمق الفكرة و توهجها مع توهج التركيب و فنيته ، فيكون لدينا لغة متكاملة التوهج.

النصوص الاصلية

شرفة الفرح

****

أرتبُ الكلمات سُلماً

أصعد عليه

لشرفةِ الفرح البعيدةِ

وأخافُ أن ينكسرَ الخشب المتعب

ويداهمني الجرح

....ممدداً.....

بين البحر

........والبر

ودماء القصيدة..........

عند آخر السطر

ستجدني أنتظر.......

لأضعَ بكفك زهرةً من نور

تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة

وتجعلك

للحظةٍ

تشعرُ سعيدا

بزمنٍ صار فرحه

كالنجوم بعيدا..............

....

حين انتهى المشهد

****

حين انتهى المشهد

وأضاءت الأنوار العتمة

عندها فقط

...............أدركتُ

ان الأبطالَ أناس مثلنا

لو حاولنا

...........أن نكون مثلهم....

****

ملامح اللغة القوية عند عيسى ابو الراغب

)لست أحب الثلج أبدا \ وأحب فيه لون البياض \ فذاكرتي لا تحمل إلا وجعاً \ حين منفى في أيّار \ حين ولدتني أمي في خيمة مشرعة للريح وللبرد \ وكان صراخي يملأ الحي(

عيسى أبو الراغب

الأساس النظري للّغة القويّة

قد يُتصوّر أنّ أساس عملية النقد هو التذوّق ، و هذا التصوّر في منتهى الخطأ ، بل أساس عملية النقد هو الفهم ، أي فهم لغة المؤلف ، و لكي تستطيع نقد نص لا بدّ أولا ان تفهم لغته .

ليس من واجب النقد ان يعلن عن جمالية النصّ ، بل واجبه أن يجب عن سؤال محدّد : لمَ هو جميل ؟ و من دون فهم لغة النصّ لن يكون جواب هذا السؤال متيسّراً.

لقد بينا في مقالات النقد النظري انّ للاستجابة الجمالية مقدار كمي و كيفي . فمن حيث الكم فان حجمها يتناسب مع البعد و المساحة التي تنفذ اليها الدهشة بعنصر المشاهدة ، فالادهاش المباشر يحقّق استجابة جمالية طولية أي ببعد واحد ، و الادهاش الايحائي يحقّق استجابة جمالية مستوية اي بشكل مستوي ثنائي البعد ، واما اذا كان الاستجابة جامعة بينهما فان الشكل الحاصل سيكون مجسما اي ثلاثي الابعاد ، وهو يتحقق بلغة تجمع بين المباشرة و الايحاء.

واما من جهة الكيف فان نقاط الاستجابة مختلفة بالنوع وهذا ظاهر . وكما انّ كل حاسّة لها انواع من الحواس و درجات ، فكذلك الاستجابة الجمالية ، فبينما تحفّز الجمالية المباشرة نقاطا معينة . و الجمالية الايحائية نقاطا اخرى مختلفة ، فان اللغة التي تجمع بين الايحاء و المباشرة تحفّز جميع تلك النقاط ، وهنا يبرز السرّ الاعظم للغة القويّة ، و هو ليس من مجال الدلالة ، لكي يقال بتعذّر الجمع فامّا مباشرة او ايحاء ، او ان تكون المباشرة طريقا الى الايحاء . بل الايحاء في اللغة القويّة اضاءة نقاط المعاني و الشعور ، انه الاشعاع ، هو ليس من دلالة لفظ على اكثر من معنى او دلالة معنى على معنى ، مع انّ هذه اشكال من اللغات الجمالية.

ما يحصل في اللغة القويّة ان اللفظ يشعّ و المعنى يشعّ ، فاضاءة اللفظ لمعانٍ ليس بطريقة الدلالة ، و اضاءة معنى لمعنى ليس بالدلالة انما بالاشعاع.

حينما تصبح الالفاظ و المعاني التي في النصّ كالشمس واضحة مفهومة معلومة و بنورها تنير الاشياء ، فتكون القراءة كضوء الشمس الذي يحرّر الارض قطعة قطعة من الظلام ، هكذا كلمات اللغة القويّة الفاظاً و معاني تنير عوالم المعنى ، عالماً عالماً كما تنير الشمس الاراضي المجتاورة . بل قد تتجاوزها بان تكسر قيود المكان و الزمان فتنير البعيد قبل القريب .

تأريخ اللغة القويّة

في البدء كان السؤال . كيف لشعر معيّن ان يحقّق الدهشّة الجمالية الكاملة ، كيف للغة المتنبي العظيم و السيّاب و محمود درويش ان تفعل ذلك ؟

لطالما علمت أنّ لغة المتنبّي العظيم هي أفضل لغة في زمن الكلاسيكيّة ، و لطالما علمت أنّ لغة السيّاب هي أجود لغة في زمن الحداثة ، و لطالما علمت أنّ لغة محمود درويش هي أفضل لغة في زمننا.

وكنت أشعر أنّ خيطا قويا يوصل بينها ، من ثم التفت الى تلك اللغة العميقة الموحية و الحاكية في الوقت نفسه ، التي تجمع النقيضين المباشرة و اللامباشرة. فليس الأمر جمال صورة فقط .انّه أعظم من ذلك .انّه سرّ عظيم.

اللغة اما مباشرة حكائية او غير مباشرة ايحائية الا أنّ ما يكتب هؤلاء الكبار ليس كذلك ليست من اللغة المباشرة و لا اللغة غير المباشرة ، انّها ليست أيّاً من ذلك لكنّها كل ذلك ، انّها لغة تنفي أيّاً من ذلك لكنها تثبت كل ذلك. اذن هي لغة النفي و الاثبات ، انها لغة مباشرة و غير مباشرة في الوقت نفسه ، انّها لغة تجمع النقيضين. تجمع الايحاء و التوصيل ، تجمع الاشارة و البيان ، فهي في الوقت الذي تقول توحي ، و في الوقت الذي توحي تقول. انّ هذا الشكل من الجمع بين النقيضين هو الكفيل في تحقيق الصدمة الجمالية العالية و الابهار و الادهاش الكبيرين.

هذه هي اللغة القويّة نحسّ بها قريبة و سهلة و بسيطة، الا اننا نحسّ ايضا انّها غير متناهية و انّها واسعة و انّها ليست بسيطة . و مع انّه لا تأجيل هنا ، فكل شيء واضح ، المعاني واضحة ، و معاني المعاني واضحة و ما وراء ذلك و ما وراء الوراء واضح ، عالم واسع من الوضوح ،

عالم غير متناه من الوضوح ، كل شيء واضح ، لكن في الوقت نفسه كل شيء يتجاوز الوضوح و البساطة و حدود الفهم ، بسعة تجعل السهولة صعوبة و البساطة تعقيدا ، فيتحقّق العجز أمامها ، و الاقرار العميق بعلوّها.

يقول المتنبي العظيم :

)وهكَذا كُنتُ في أهْلي وفي وَطَني إنّ النّفِيسَ غَريبٌ حَيثُمَا كَانَا(

انّها ليست صورة فقط و لا حكمة و تفاخر و تباه ، انّها عالم ثائر و هائج من الارادات و النداءات انّها اضاءات مساحات افكر الشاسعة . و يقول في بيت آخر:

أوَدُّ مِنَ الأيّامِ مَا لا تَوَدُّهُ وَأشكُو إلَيهَا بَيْنَنَا وَهْيَ جُنْدُهُ

وايضا ليست هنا صورة شعرية فقط و لا شكوى و لا حزن و حسرة فقط ، انّها اختصارات و اختزالات لحكايات و مديات و آ مال . و يقول في لغة صادمة لا تتكرر

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي و أسمعت كلماتي من به صمم

و يقول السيّاب الكبير مالئاً عالمنا بعالم من النداءات و الالام و الحزان :

)و تنضح الجرار أجراسا من المطر \ بلورها يذوب في \ أنين \ بويب يا بويب \ فيدلهم في دمي \ حنين \ إليك يا بويب \ يا نهري الحزين \ كالمطر(

انّها ليست مجرد شكوى و صور شعرية و حزن عميق ، انّها عالم واسع من النداء ، و الارادات ، و الحكايات.

تتجسد هذه اللغة القوية المعطاءة التي لا حدود لها في شعر محمود درويش الكبير حيث يقول :

)تعلّمتُ كل كلام يليقُ بمحكمة الدم كي أكسر القاعدهْ \ تعلّمتُ كل الكلام، وفككته كي أركب مفردةً واحدهْ \ هي: الوطنُ...)

انها ليس مجرد اعتراض و شكوى و حزن و الم ، و لا مجرد صور شعرية آسرة ، بل هي عوالم رفيعة و فضاءات واسعة من النداء و الارادة و الخلاص . و بهذه المباشرية الايحائية تتكامل لوحة عظيمة له يقول فيها :

)تُنسى، كأنك لم تكن \ تُنسى كمصرع طائر \ ككنيسة مهجورة تُنسى، \ كحب عابر\ وكوردة في الليل... تُنسى(

هنا ليست فقط بوح شفيف و حوار رفيع و تجربة متجلية و صور رائعة ، بل مديات واسعة من المعاني و الهموم و الاحزان متكاثرة.

اللغة القويّة عند عيسى أبو الراغب

تتجسد اللغة القوة بمظاهر خلابة و شاعرية عالية المستوى في شعر عيسى أبو الراغب ، جامعة بين المباشرة و الايحاء ، بين البساطة و اللابساطة ، بين السهولة و الصعوة ، بين القرب و البعد ، انها اللغة الساحرة ، اللغة التي لا تترك شيئا من طاقات اللغة.

يقول في تصوير عال:

)على مرأى من الله

أكلوا لساني

لم أغنّي منذ زمن بعيد

لست أنا حين مات الضوء في بيت جارنا

كنت أتوضأ من مزراب البيت الطيني

و أفتح في الظلام شفة لقبلة(

ليس الابهار هنا وحده حاضر ، و ليست التوظيفات و الصور البديعة وحدها حاضرة ، و ليس البوح الرفيع و الشكوى و لوحة الحزن وحدها حاضرة ، بل يشرق هنا عالم من المعاني لا ينتهي ، ليس له بداية وليس له نهاية ، انه يتمدد في المكان من السماء حتى الارض ، و في الرؤية من الضياء الى الضلام و في الروح من الغناء الى الصمت و من يأس و موت الى أمل و قبلة) . هكذا اللغة تعبّأ باكبر طاقة ممكنة ، تتوهّج باقصى درجة ممكنة.

و في مقطع خلّاب أخر يقول:

)لست أحب الثلج أبدا

وأحب فيه لون البياض

فذاكرتي لا تحمل إلا وجعا

حين منفى في أيار

حين ولدتني أمي في خيمة مشرعة للريح وللبرد

وكان صراخي يملأ الحي(

انها ليست فقط صورة تعبيرية عميقة ، و ليست فقط توظيف ماهر للاشياء الباردة ، انها حكاية برد ، برد قاتل موحش ، انه عالم من الصراخ و النداء و سط عالم من الثلج (

و في حوار عميق يقول:

يا ابي هذا انا

حين اوقفتني الشمس وهي تشرق خارج مدارها

وسقط سهوا في حضن بلاد بعيدة

هذا انا حين نصب الزمان لي كمينا

ونامت عيون الغزالة في الحديقة المجاورة

واكل الناس لسان الالهة القديمة

هذا انا

انعكاس الحياة بعد الموت الاخير

)انه عالم من تداخل الذوات ، و الحواس ، و الاشياء ، انها النداءات التي تأسر المكان ، توقض كل شبر فيه ، فلا يبقى له حدود ، انها الحياة بعد الموت(

و في مقطع بلغة عظيمة مكثفة تسبق كلماتها الضوء يقول:

)يا سيدتي لا تبحثي عن جسدي ولا عن الأسطورة الساكنة في مداي / فمداي المدينة البعيدة الحزينة /والكثير يحمل مناديل بللها الدمع

فقط أنا ابحث عن الأسئلة القلقة ورسائل تبحث عن نفسها في دم الشوارع /كل الحواس تندس في الجدار الصامت وترسم جسد أنثى تتمايل في الثلث الأخير من الليل / سأصحو قبل الفجر علني اسرق ما بقي منها قبل أن يفيق الجميع/وأخر سر اتركه شهقة قصيدة دمي (.

ليس هنا بوح فقط ، و لا حكايات اسطورية عن المدينة ، و لا قصيدة موت فقط، انه عالم واسع من المعاني المضاءة و الحكايات و النداءات و الارادات.

و في نص مفتوح عالي المستوى يرسم ما لا يرسمه الخيال فيقول:

)لم يكن معي في ليلي إلا حلمي وحقيبة سفر / ورنين لموتى قد رحلوا قبل وقت يكتبون أسماءهم على سطح الماء / وقصيدة تدخل مخاضها الأخير / غريبة كانت تلك الوجوه التي تطل من الجهة البعيدة / ويتقلب جسدي في الفراش وابعد عن حلمي الذئاب / وندخل الامحدود من القتال / وتصبح كل شوارع المدينة مصبوغة بلون احمر / هذا أنا الميت داخل حلمي / السائر على طريق الماء(

انه السير على طريق الماء ، انه الموت داخل الحلم ، انها اللغة القوية ، اللغة التي تغنّي التي تملأ الأرض بالنداء.

و في مقطع مذهل في تصويره يقول:

)جمجمةِ الطفل

ذاكرةَ الوجع

في ملح الأرض

وفي الطين

افتح بابك للهزيع الأخير

للغة تتشكل من دهشة الظنون(

انها ليست فقط فكرة الحياة ، و لا فكرة اللغة ، و لا فكرة الشعر حتى ، انها عالم اوسع من الزمان و المكان ، اوسع بكثير ، و اعلى من الشعر و اعمق من اللغة ، انه ينبوع السحر المدهش ، السرّ الكبير(

و في لغة اشراقية عالية يقول:

)تذكر

سيكلمك الله من فوق سموات سبع

عبر الألواح الممحية

وتعلمك الملائكة اللغة البكر

قبل الذبح

وقبل أن تصل ذاكرة الخيال لعمى الكلمات(

هذا ليس شعرا فحسب انه حياة و وجود ، و كيان و انفاس ، في عالم فسيح ، لا تتمكن الكلمات و اللغة العمياء من تلبية نداءاته.

و في لوحة حلم خجلة يقول:

كنت احلم / كما يحلم الذين رحلوا وحين امسكوا خيط الشوق وحاكوا ثوبا يحميهم من صقيع البلاد

كنت اخجل من أن احلم أكثر من الذين ماتوا حين كان الحلم بيد السلطان

كنت اخجل حين امسك مزامير الآلهة القديمة فتبصق بوجهي

كنت اخجل حين اجلس على طاولة المقهى ارتشف قهوتي في مقهى في وسط المدينة / ولفافة تبغي تحترق أمامي كما البلاد / وأغمض عيوني الحزينة.

انه عالم من البكاء الرفيع ، انه صوت و نداء ، و حمم صقيع و ثلج لاهب . انها اللغة القوية .انها لغة عيسى أبو الراغب.

فصل: الكتابة ثلاثية الابعاد

لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء . أنا لست واثقاً من الأنهار و الينابيع ، قال ذلك وهو غارق في حيرته وسط ذلك الجمع الأسطوري . قالوا بصوت فاخر : نعم هذه أيدينا تباركك ، لتكن هنا أسوار نحاسيّة ، و لتكن أوروك ثانية.

هكذا يحكي اللّون الحالك قصّتي الباهرة . كان الوقت يعدّ أصابعه بشراهة كبيرة . إنّني أراه ، هناك عند الزاوية يختلي بأحلامه العظيمة ، يحدّثني عن لون آخر للغروب. عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى.

يا لهذه لرياح البرّاقة ، تعصف بأوصالي في ليلة عيد ، تمنحني أغنيتها بكلّ عنف. أنا تلك الشجرة اللوزية القديمة . دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود . أخرج رأسي من تحت الأرض فأرى المجرة ، هناك حيث يلعب الفتية بأوهامهم اليابسة . هل ترى يا صديقي ؟ ليتك تخبرني أين يمكنني أن أعثر على حياة أخرى.

هذه زنبقة و أمنية و جسر أرجواني . ليس أمراً غريباً أن أكون شجرة . و ليس أمراً غريباً أن أتلمّس وجه الأرض بكل هدوء . يعشعش في رأسي سرب طويل من الطيور الملونة . إصغي جيداً ، يا لصوتها الشجيّ . أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ.

حسناً ، ليجلس المستمعون ، و لتكن قيامة الحقيقة . الحقل البنّي لا يعرف الكذب ، و ذلك الرعد ما عاد يسرق قلوب الفتيات الحالمات . إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية

كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب.

درجات تجلّي العناصر الفنية (نقد كمّي)

البحث في درجات تجلّي العناصر الفنية هو من النقد الكمّي ، وهو مدخل الى علم النقد ، و يعتمد على الاستقراء و الاحصاء ، و تتبع تجلي العنصر المبوح في النص في كل وحدة تعبيرية و اهمها (الاسنادات و الجمل) ومعتمد على المعارف العرفية و الواقعية الجليّة . و درجة التجليّ قد تكون ضعيفة ان كان التجلي في أقل من (30%) من وحدات النص ، و متوسط (30-7-%) و قوي (اكثر من 70%) .و يكون الاسلوب طاغيا ان تجاوز (85%) من وحدات النص.

الجهة الاولى : الاحصاء.

النص متكّون من (5) فقرات بـ (18) سطراً ، و من (21) جملة . و ما يقارب من (60) إسناداً ، و (250) كلمة ، (30) كلمة منها مركزية و (50) كلمة موجّهة.

الجهة الثانية : التجنيس

درجة تجلّي شعر سردي (سردية تعبيرية) : (85%) ، درجة تجلّي نثروشعرية (الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي قصيدة نثر حرة : (90%) ، درجة تجلي قصيدة نثر كتلة واحدة (صفر%) ، درجة تجلّي شعر ايقاعي : (صفر %) ، درجة تجلي شعرية صورية

(50%) (الشعرية الصورية مع النثروشعرية يحقق اللغة المتموجة وهي من خصائص قصيدة النثر العربية . درجة تجلّي القص : (10%) ، درجة تجلّي الدراما: (20%) ، درجة تجلّي الخطابة : (10%) ، درجة تجلّي الخاطرة : (10%) . درجة تجلّي النص المفتوح : (50%) ، درجة تجلّي النص الحر العابر للاجناس : (30. (%

الجهة الثانية : مستوى ما قبل النص (العوالم الماوراء نصية)

درجة تجلّي العوالم الفكرية للمؤلف : (85%) ، درجة تجلّي العوالم النفسية : (80%) ، درجة تجلّي العوالم الاجتماعية و الانسانية : (90%) . درجة تجلّي الرسالية. (90%)

الجهة الثالثة : مستوى التقنيات النصية

درجة تجلّي النثروشعرية (الشعر الكامل في النثر الكامل ، البناء الجملي المتواصل ؛ الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي السرد التعبيري (الشعر السردي) : (85%) ، درجة تجلّي البوليفونية (تعدد الاصوات) : (85%) . درجة تجلّي الفسيفسائية (لغة المرايا ، العبارات المترادفة): (90%) .درجة تجلّي التجريدية : (80%) .درجة تجلّي اللغة المتموجة (وقعنة الخيال) : (95 %) . درجة تجلّي المستقبلية (الحركة داخل النص) : (70%) . درجة تجلّي التعبيرية : (40%) .درجة تجلّي السريالية : (20%) . درجة تجلّي التراكمية (عبارات ثلاثية الابعاد) : (20%) (لا يمكن للعبارة ثلاثية الابعاد ان تتجاوز (30) لان كل عبارة تراكمية تحتاج الى عبارتين او اكثر قبلها . درجة تجلّي التجسيدية (اللغة الراسمة) : (70%) . درجة تجلّي التبادلية (تداخل الاصوات) : (20(%

مثال لغة تبادلية

مثال (1) (يختلي بأحلامه العظيمة) من الواضح أنّ وصف عظيمة لا يناسب صاحب تلك الاحلام فهي على خلاف المراد (اي احلام بائسة) . مثال (2) (دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود) من الواضح انّ الدم في الساقية مهدور رخيص و الانسب له ان يبكي لا يبتسم ، وان يجيد لغة الفناء لا الخلود . مثال (3) (أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .) بعد البيان المطلع و بيان صوتها الشجي ، و أمر الاخر بالاصغاء يكون غير مناسب عدم امكان المتكلم التصور ، بل المراد الغير المخاطب بمعنى (انت لا يمكنك) . و اللغة التبادلية لا بدّ فيها من قرينة سياقية تكشف عن عدم ارادة ظاهر الجملة و إرادة ما يخالفها او غيرها والا كانت إخلالا بالخطاب و الرسال .

مثال العبارة ثلاثية الابعاد

تتحقق العبارة ثلاثية الابعاد التي تستحضر تراكم معرفي نصي و افادات و رسائل مؤجلة و سابقة غير مكتملة فتجتمع كلها في تلك العبارة ثلاثية الابعاد . مثال (1) (لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء) فهنا اربعة مقاطع لا تكتمل افادة و بيانا الا عند عبارة (تعلّمهم حكايات الضوء) حيث عند هذه العبارة يستحضر القارئ جميع ما قرأه من مقاطع سابقة لفهم حدود و حقيقة ذلك النظام ككيان نصّي له تأريخ .مثال (2) (عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .) ان المقاطع ناقصة دلاليا ، و لا تكتمل افادتها الا عند عبارة (بلا معنى) فيحضر عندها باقي الماقطع و تتوضح دلالاتها . مثال (3) (إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .) وهذا مثال نموذجي للعبارة ثلاثية الابعاد و اللغة التراكمية حيث ان عبارة (يا لهذا البهاء الغريب) لا يفهم الا باستحضار افادات و ما بينته المقاطع السابقة . ان العبارات ثلاثية الابعاد من الاستخدامات الفذة في تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.

الجهة الثالثة : مستوى ما بعد النص ؛ القراءة و الاستجابة الجمالية.

درجة تجلّي الابهار (العجز الانجازي تجاه النص) : (70%) ، درجة تجلّي طيف الاستجابة (سعة مساحة الاستجابة و تنوع مناطقها الشعورية : (70 (%،

درجة تجلّي الاستجابة الظاهرية : (60%) ، درجة تجلّي الاستجابة العميقة : (70%) . درجة تجلّي التداولية (اللغة القريبة) : (40%) من غير الجيد ان يتجاوز التوصيل و التداولية (50%) لان النص سيكون مباشرا ، و لا ان يقل عن (30%) لان النص سيكون النص مغلقا.

العبارات ثلاثية الابعاد و تأجيل البوح في قصيدة (على صهوة العبور) للشاعرة رشا السيد أحمد .

انّ الشعور بالثقل الجمالي و التأثيري للنصّ صار من الحقائق التي يدركها كثير من الكُتاب المعاصرين ، و لقد أكدت هذه الحقيقة الكتابات الشعرية السردية في مجموعة تجديد ، حيث التأريخ النصي و (الشخصيات النصية) في الكتابة الشعرية و الرمزية الداخلية . فما عاد المؤلف معتمدا على الثقل المعنوي و الجمالي للمفردات و الاسنادات و المجازات اللغوي ، بل بدأ يشعر و بقوة ان للنص تأثيرية لا تتحقق الا فيه ، وهذا الشعور القوي بالقصيدة يختلف عن الشعور باللغة و الشعور بالكلمات ، و هذا هو المعنى الجوهري للقصيدة و التي يميزها عن الكتابة الشعرية التي لا تحقق مفهوم القصيدة.

انّ تطور الشخصيات النصية و الكيانات الشعرية في القصيدة له اشكال مختلفة ربما سنستوفيها في مناسبات أخرى ، منها ما هو تصاعدي كما في (الحركية المستقبلية) و منها ما هو دوراني كما في (الفسيفسائية و العبارات المتناظرة) و منها ما يكون حضورا تأجيليا ، بحيث يكون للشخصية و للكيان الكتابي حضور الا انه ناقص وهذا ما أسميناه (تأجيل البوح).

من خلال السردية التعبيرية و من خلال التأريخ لنصي و من خلال تأجيل البوح ، يتحقق لدينا ثقل رمزي نصّي غير معهود و متعدد الروافد في العبارات التي تكمل البوح المؤجل ، هذه التعددية الرمزية و الثقل التأريخي لتلك العبارات المعينة يعطيها ابعادا معنوية و اشارية غير ما يكون لها في السبك و التجاور و الاسناد اللغوي ، بمعنى انه اضافة الى المعنى المكتسب لها من التجاور و الاسناد و اضافة الى معناها المرجعي القاموسي يكون لها معنى آخر ناتج عن تأريخها في النص و كونها مكمّلة للبوح ، و بهذا يكون لها ابعاد معنوية ثلاثة(3D sentences)

قصيدة (على صهوة العبور) للشاعر رشا السيد المنشورة في مجلة الشعر السردي تمثّل نموذجا لظاهرة (تأجيل البوح) و (العبارات ثلاثية الابعاد) ، حيث عمدت الشاعرة الى تأجيل البوح ، و وسط السرد التعبيري ، و الرمزية النصية و التأريخ النصي تحقّق الثقل النصي المعنوي المحمول بالوعي و بالقراءة ليتفجر كله في العبارة المكملة للبوح كما سنبين.

)على صهوة العبور(

رشا السيد أحمد

بلغني أنّه منذ اللحظة التي خرج بها مهموماً يحمل في قلبه قلق النار وروح الماء وضوضاء دهشة لا تنتهي، قبل أن تنسكب في روحه غربة الأرض البكر و يقرأ سطور الفجر الأول الغريب في

كف الله . منذ قرأ الحزن في عيني الشفق والدمعة على خد الحكاية الأولى قبل أن يلوذ بكهف يعصمه من وحشة بلا نهايات وقبل أن يلوذ الشاعر بثوب المجاز حين لمست قلبه نار الوجع ، وقبل خروجه من كينونة الواقع ليسكن القصيدة ، قبل أن يرسم مذكراته على جدار بيته الأزلي بعود فحم وسر دم, قبل أن يبحث كلكامش عن سر الخلود، قبل أن تنهض قيثارة الأرض في قلبه شهوة تستمطر شفة لهفة، ويسكن قلبه عزف قيثارات بابل الشجية على أنكيدو ويستريح في حانة المسافر وهو يعدو خلف كفّ تلوّح بنرجسة بيضاء، منذ رؤيته شجيرات الماء على وجه النهر الخالد تهمسه بسر الخلو ، وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا.

من الواضح ان النص ثري جدا بصوره و مجازاته و التقاطاته الشعرية و عمقه الفكري و الفلسفي ، و بامكان التحليلي الادبي ان يجد كثيرا من الابحاث الغنية في جهات متعددة فيه ، الا اننا هنا نركز على موضوعتنا الجزئية تلك وهي ظاهرة تأجيل البوح و العبارات ثلاثية الابعاد.

لقد حمّلت الشاعرة الضمير المستتر (الفاعل) في تلك الالتقاطات و تلك الحكايات حملته ثقلا رمزيا و معنويا ، حتى انه حينما ظهر و انكشف للقارئ انه (آدم يبحث عن مستقر سلام) صار لهذه العبارة ثقل معنوي متعددة الابعاد ، احدها من المرجعيات القاموسية لمفرداته (آدم ، مستقر ، سلام) و من البعد الاسنادي التركيبي و اضافة قيد (يسار نهر الألبا) ، اضافة الى هذين البعدين هناك بعد ثالث هو ما حمّله النص اياه من ثقل رمزي و معنوي بتلك المقطوعات الوصفية ، فكان ذلك مُكسبا له معنى ثالث ، وهذا ما نقصده بالبعد المعنوي الثالث .

و من الظاهر و رغم الالتقاطة الشعرية في عبارة (وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا .) الا ان الاضافة الشعرية و الجمالية و التأثيرية كانت حقيقية و قوية بفعل ما

اكتسبته هذه العبارة من ثقل نصي و بعد ثالث نتج عن الرمزية الداخلية و التأريخ النصي لها لأجل ما سبقها من عبارات.

فصل: الواقعية التعبيرية

الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرِ ما بعدَ الحدااتة ، قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا .

في خِضمِّ كلِّ هذا الزَّخم المعرفِيّ والضَّغط المادّيِ والسَّطوة العلميَّة والتَّداخل الثَّقافِيّ في عصر العولمة، ما عاد كافيًا ولا مُستساغًا الاعتماد على المجاز والاستعارة كمركزٍ للصُّورة الشِّعريَّة، واتَّخذ النَّصُّ الشِّعريُّ منحىً جديدًا ومميّزًا بتوظيف الصُّورة الواقعيَّة البعيدة عن المجاز المحلّق والاستعارة الشَّاعرية الحالمة.

إنَّ القصيدةَ العالميَّة المعاصرة، بقدر محافظتها على الإبهار والإدهاش، فإنَّها تُحقّق ذلك من خلال توظيف تعبيريٍّ وأسلوبي للُغة واقعيّة، تحملُ في جوفها الصَّدمة والإيحاء. إنَّه أُسلوبُ الجَمع بين واقعية الصُّورة وعُمق الإيحاء ولا تناهيه. هذا النِّظام التَّعبيريُّ التَّوهّجيُّ الجامع بين تناهي الصُّورة وبين لا تناهي الإيحاء، يختلف تمامًا عن الشَّكل المعهود، بل يعاكسُهُ حيث إنّ المجاز والاستعارةَ والتشظّي التَّركيبيّ يحقّق لاتناهيًا صُوريًّا مع تناهٍ في الإيحاء، وهذا معروفٌ للجميع. ومن هنا تمثّل هذا الظاهرة التَّوهُّجيَّةُ أو ما نُسمّيه أدب (الواقعيّة الجديدة) شكلًا مُتميّزًا ومختلفًا عن السَّائد من الكتابات الشِّعريَّة المعتمِدةِ على الاستعارة المحلّقة والمجاز العالي.

ما عادت القصيدةُ المعاصرة تستسيغُ اللُّغةَ المحلّقةَ ولا المجاز العالي، بسبب وطأةِ الزَّمن والأحداث التي تضربُ عميقًا في نفس الإنسان وسط كمٍّ هائلٍ من التَّحكُّم والتَّسلُّط العلمي والسِّياسي والاقتصادي، مما يُحتّم ظهور أدبٍ واقعيٍّ في موضوعاته وتعبيراته. إنَّه زمنُ الواقعية الجديدة، وهو ما يميّز قصيدةَ نثرٍ ما بعد الحداثة.

للواقعيّةِ الجديدة صُوَرٌ وأشكال، منها التَّعبير العميق البسيط كما في كتابات أنور غني ومنها السَّرديّةُ التَّعبيريّةُ كما عند كريم عبد الله، ومن صُوَرها هو السِّرياليَّة الواقعيَّة كما عند فريد غانم. والجامع لكل تلك الأساليب هو اللُّغة المتموِّجةُ التي تجمع بين التَّشويق والعذوبة والإبهار وسعة الدلالة.

في قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم ("حرب" ؛ فريد غانم ؛ مجلة تجديد)، تبرز ملامحُ قصيدة نثرٍ ما بعد الحداثة بالشَّاعرية الواقعية، واللّغة المتموِّجة وسرياليَّة موظَّفة لأجل خلق النِّظام الشِّعري من الوحدات التَّعبيريّة الواقعية، بما يُحقِّقُ شاعريَّةً واقعيّةً في أحد أساليبها. تتحقَّقُ اللُّغة المتموِّجةُ في السِّرياليّة الواقعيَّة من خلال الجَمع بين ذوات واقعيَّة ويوميَّةٍ في نظامٍ سرياليٍّ حالمٍ مُوظَّفٍ لأجل الإيحاء والتَّعبير، حيث إنّ القارئ يتنقلُ من وحدة واقعيَّةٍ توصيليَّةٍ إلى وحدة خياليَّةٍ تعبيريَّةٍ، فتكون القراءة موحيةً، يتنقل الذهن فيها بين الواقعيَّةِ والخياليَّة. إنّ المجاز الذي تشتمل

عليه السِّريالية الواقعية واللُّغة المتموِّجة بشكل عام يختلف عن المجاز الصُّوَريِّ المحلِّق للاختلاف في الوظيفة. فبينما المجاز المعهود يُصار إليه لأجل بيان خصائص الذَّات والمعنى المشبَّه، فإنّ وظيفة المجاز التَّعبيريّ في اللُّغة المتموِّجة هو لأجل تعظيم طاقات اللُّغة والإيحاء إلى الفكرة العميقة دون النظر إلى والتوقُّف كثيرًا عند ما صار إليه نظام التَّشبيه، وهو استخدامٌ متطوِّرٌ للمجاز يعطيهِ صبغةً واقعيَّةً رغم خياليَّتِه، بينما لا تتوفَّرُ هذه الواقعيَّةُ في المجاز المعهود.

في مقطعٍ مُتموِّجٍ توصيليٍّ يتبادل الخيالُ مع الواقعيَّة في نظامٍ سرياليّ:

"يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ".

يمكن ملاحظة ثلاثةَ مقاطعَ في هذه العبارة: (يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأَسوَدِ) وهي صورة واقعية، ثمّ (يطيرُ بياضُها من رأسي) وهي صورة خياليَّة، ثمّ (كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ) وهي مجاز قريب يقترب من الواقعيَّة. فلدينا نظامٌ سرياليٌّ مُرَكَّبٌ من ثلاثيَّةٍ تعبيريَّة: (واقعية – خيالية – واقعية)

هذا النِّظام من التَّعبير هو شكلٌ من أشكال الوحدات الأساسيَّة للُّغة المتموِّجة.

في نظام آخر تموُّجيٌّ، لكنَّه رمزيٌّ:

"صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع."

نجد عبارةً خياليَّةً (صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في) ثمّ عبارةً مجازيَّةً قريبة من الواقعيَّة (الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ) ثمَّ عبارةً مجازيَّةً قريبةً من الواقعية (وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع)، فيتكون لدينا نظامٌ ثُلاثيٌّ أيضًا لكن بالشكل التالي: (واقعيّة – خياليّة – خياليّة).

وهذا شكلٌ آخر للُّغة المتموِّجة. وهناك أشكالٌ أخرة لها نواتها في التّبادل بين الواقعيّ والخياليّ والرَّمزيّ التّوصيلي.

من خلال هذين المقطعّيْن، نلاحظ أنّ التّموّجَ التّعبيريَّ تحقَّقَ على مستويَيْن: مستوى العبارات بتناوُبِ التَّوصيليَّة والرَّمزيّة، ومستوى الجُمل الجزئيَّة داخل كُلِّ عبارة بتناوُبِ الخيال والواقعيّة.

هذا التَّموُّجُ التَّعبيريُّ، إضافةً إلى عذوبته وإبهاره، وبيانه وكشفه عن المقصود بطريق قريب من دون إغلاق أو إبهام، فإنّه يحقِّقُ أحد أهمِّ أنطمة الشِّعر في قصيدة النَّثرِ، ألا وهو التَّوهُّج وبكفاءة عالية. ومن هُنا يمكن أن نلاحظَ أنّ التَّموُّجَ التَّعبيريَّ الذي حققّتْهُ الشَّاعريَّةُ الواقعيّة هو أحد تقنيَّات قصيدة ما بعد الحداثة، لإحداث التَّوهُّج في المفردات وتعظيم طاقات اللُّغة. وهكذا نجد هذا الأسلوبَ حاضرًا في باقي فقرات القصيدة التي نترك للقارئ متعةَ تتبُّعِ تلك الأنظمة السِّرياليّة واللُّغة المتموِّجة والشَّاعرية الواقعية في قصيدة "حرب" لفريد غانم، باعتبارها نموذجًا لقصيدة ما بعد الحداثة.

حَرْبٌ//

بقلم فريد غانم

****

يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ؛

صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع. صدأٌ يتعمشَقُ على أشجارِ حَديقةٍ راحَت تُرخي شَعْرَها وتدلقُ أصباغَها وتبيعُ ماءَها وهواءَها على قارعةِ الطَّريق. شتلَةُ نعناعٍ تسيلُ لُعابًا أخضرَ في البالوعةِ. جِمَالٌ تحمِلُ ماءً ومِلْحًا وحماسةً قبليَّةً وتنفُقُ في آخر الصّحراء، من شدَّةِ العطَشِ والجَعير. حُزَمُ أوراقِ النّقدِ المقدّسةِ تصعدُ بلا رائحةٍ نحوَ الحَلَقةِ الديجيتاليّة، في لولَبةٍ عمرُها في عُمْرِ خنجرِ قابيل. ملائكةٌ يوزّعونَ الرَّسائلَ في سوقِ البُورصا. وحِمَارٌ لا مُبَالٍ ينهشُ كُتُبَ التّاريخِ التي يحملُها، منذُ جفَّ الطّوفانُ، فوقَ رَسْمِ الصَّليب.

ثمَّ، فيما يواصلُ النّهْرُ الجُحُودَ ونسيانَ الظِّلالِ الّتي مرَّتْ بِهِ، ويضَعُ الصَّدَأُ لمستَهُ الأخيرةَ على خارطةِ العَودَةِ إلى العَدَمِ، يخرجُ طفلٌ من جِلدِهِ المحروقِ ويلملمُ بسمتَهُ التي وقعَت سهْوًا تحت الأحذيةِ المستعجلةِ في آخرِ حربٍ. فتحطُّ الحمامةُ المبرقشةُ وتبِيضُ في ماسورةِ مدفَعٍ معطُوب.

ثمَّ تفيقُ الحربُ، مرَّةً أخرى.

الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله

إنّ وطأة الأحداث و ما تمرّ به شعوب الأرض عموما و العربية و الاسلامية خصوصا ، لا يترك مجالا للكتابة الرومانسية و الذاتية ، بل يدفع و بشكل واع و غيرواع نحو تصوير المأساة و ندب الواقع المرّ لهذا العالم الأعمى . و بخلاف الواقعية القديمة التي ازدهرت في القرن التاسع عشر المعتمدة على محاكاة الطبيعة و التصوير المطابق للخارج ، فإنّ تناول الواقع و المأساة الخارجية في الكتابات المعاصرة إنّما يعتمد التصوير التعبيري و طرح الموضوعات بصبغة ذاتية و داخلية (1) ، وهذا جمع فذّ و متقدّم بين الواقعية بتناول الخارج و الموضوعي و التعبيرية بطرح الموضوعي بصيغ و اشكال داخلية و ذاتية . و من هنا صح أن نسمّي الكتابة الجديدة التي تناول الواقع بأنها واقعية جديدة لإختلافها تقنيا عن الواقعية القديمة و صحّ أيضا أن نصفها بالواقعية التعبيرية لهذا المزج بين ما هو ذاتي و ما هو موضوعي.

لقد أشرنا في مناسبات كثير و في مواضع عدّة من كتابنا (التعبير الأدبية)(2) أنّ الكتابة ذات الملامح الإنتمائية و المرتبطة بالواقع و الخارج تمثل شكلا من أشكال الأدب الرسالي . و أنّ هذه النصوص الرسالية و بمحافظتها على المستوى الفني العالي الذي وصلته الكتابة المعاصرة و ما صاحبها من تغيّر في الوعي تجاه اللغة عموما و الكتابة خصوصا و الأدب بشكل أخصّ ، تحقّق أدبا رفيعا عذبا يضرب بعيدا في جهات عدّة أهمها تجاوز اخفاقات الحداثة و عزلة الأدب عن الناس ، بالأقتراب منهم و الكتابة بلغة قريبة بعيدة عن التحليق و التحصينات

الرمزية العالية ، و من جهة أخرى أنّها تقدّم أدبا عذبا مبهرا و بنكهة عالمية يمثّل المرحلة و يواكب عصر العولمة و تداخل الثقافات و من جهة ثالثة مهمّة أنّها في الشعر خاصة تقدّم نموذجا عالميا لقصيدة النثر ، يعتمد النثروشعرية (3) و البناء الجمالي المتواصل بكتابة شعر سردي على شكل المقطوعة النثرية بعيدا عن التحسينات الشكلية المعتادة للشعر ، و إنّما الاعتماد الكلي على توهّج اللغة و عمق نفوذها و موسيقها الداخلية و عذوبتها الظاهرة.

كريم عبد الله ، الحائز على جائزة القصيدة الجديدة السنوية لعام 2016 (4) ، يكتب نصوصا تتسم بالرسالية و تحافظ على الفنيّة و الشروط المطلوبة لكتابة قصيدة النثر ، ببناء جملي متواصل و سردية تعبيرية (5) ظاهرة و نثروشعرية جليّة . فالهمّ الوطني و الانساني حاضر دوما في كتابات كريم عبد الله ، كما أنّ الهمّ الأدبي و الجمالي حاضر أيضا بكتابة النص المواكب للقصيدة العالمية المعاصرة ، و تحضر أيضا تلك العناصر المميزة للسرد التعبيري.

لقد تناولنا كثيرا من هذه المظاهر و المضامين الرسالية و الفنية و الجمالية في كتابات كريم عبد الله في كتابنا (التعبير الأدبي) و في غيره لأهمية هذا الشاعر ، هنا سنعمد الى بحث أسلوبي في تجلّ تلك المظاهر الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله ، و بالضبط نظام و حالة المزج بين ما هو واقعي و ما هو تعبيري في الوحدات الكلامية من النصوص ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (6) أن الواقعية الجديدة في الشعر ، لها أشكال منها النص البسيط كما عند أنور غني و منها القصيدة السريالية كما عند فريد غانم و منها السرد التعبيري كما عند كريم عبد الله ، و أشرنا هناك أنّ الجامع لذلك هو اللغة المتموجة التي تتنقل بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي.

و من المهمّ الأشارة هنا أنّ تلك التصنيفات و التسميات التي نعتمدها إنما هي وليدة الحاجة و الضرورة لأجل مواكبة النص المعاصر و القصيدة المعاصرة ، حيث أنّا في كتبتنا و بحثنا – و كما يعلم الكثيرون – نتجه من النص الى النظرية و ليس العكس كما يفعل البعض بالنزول من

النظرية الى النص بأحكام مسبقّة و ممارسة وصاية فنية و جمالية ، لأنّ وظيفة النقد و البحث الأدبي هي متابعة النص و ملاحقته و النظر اليه كظاهرة انسانية بتجرد و بحريّة من دون اسقاطات و لا تكلفات ، وهذا ما نسميه النقد الصادق الذي لا يرى في النص الا ما فيه و لا يحاول أبدا تطبيق نظرية جاهزة على النص كما في المدارس البنوية و ما بعدها من تفكيكية و أسلوبية و التي لا يمكنها الصمود أمام سعة تجربة و ثراء القصيدة المعاصرة ، بل لا بدّ من اعتماد نقد منفتح و حرّ و مرن و أمين و مؤمن بالنص ، يضعه في المقدمة ليس فقط باعتباره مادة بحث فقط بل باعتباره منجماً للعطاء و الاضافة مع اعتماد السهولة و الوضح في الافكار و التعابير . وهذا ما يمكن أن نصفه (بمابعد الأسلوبية) في النقد و البحث الأدبي .هنا سنتناول مقاطع من مجموعة قصائد للشاعر كريم عبد الله نشير فيها الى ملامح الواقعية التعبيرية (الواقعية الجديدة) في الشعر كنماذج أسلوبية و أشكال كتابية . و هذه القصائد كلّها منشورة في مجلة تجديد الأدبية المكرّسة بالكامل لقصيدة النثر السردية الأفقية. (7)

من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن.

في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

)شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح يسرقُ الأمانَ لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../ كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طويييييييل(..

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرح للشمس السوداء وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و واقعية) وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيغفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ.

و تحضر الواقعية التعبيرية بصور الحزن و الأسى و الخواء و الخراب في قصيدة (قيامةُ الأدغالِ المرتجفة

) تفقّدَ أضلاعَ أيامهِ ../ كانَ ضلعٌ أعوج يتمطّى ../ تركَ القفص مهجوراً ../ بلا جدوى .... غاباته الغارقة بأسى الشفق ../ أمطرتْ بعشراتِ الحكايات ../ فشبَّ في النهاراتِ حريق ../ .... / لكنَّ مساحات الندم ../ إفترشتْ لوعةَ القنوط ... المواعيدُ على غيمةِ الرحيل .../ التذاكر مسرقةٌ في كفِّ العطش .. حقولُ القمحِ فوقَ الصدرِ

تحلمُ بنيّسان ـ المناجلُ جرّحتْ أخاديدَ جوعِ الينابيع ... على هاويةِ الحزنِ الساكت ../ شربوا الملذّات بكأسِ التشقّي(...

و هنا أيضا و بسرد تعبيري و نثروشعرية ظاهرة و لغة متموجة تتنقل بين الواقعي و الخيالي و التوصيلي و الرمزي ، يوثق لنا كريم عبد الله الواقع المر و الخارج الموضوعي السقيم ، فالقاموس اللفظي لهذا االمقطع – وحده فقط – ينقل القارئ الى الحقول المعنوية المرتبطة بالخواء و الخراب و الحزن و الأسى ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (7) أنّ القاموس النصي يمكن أن يوظف كمعادل تعبيري (9) دون الحاجة الى التراكيب الجملية المعنوية ، بمعنى عدم انحصار التعبير بالجمل المفيدة بل ان مزاج النص و فضاؤه العالم و العالم الذي سيعيش فيه القارئ يعتمد كثيرا على قاموس الألفاظ التي يختارها المؤلف ، و أنّ من خلال العلاقة بين القاموس النصي و معاني الجمل و رسالة النص يمكن استخراج عدد من اشكال الانظمة التعبيرية المركبة و المعقد و التي تؤثر في وعي القارئ وهذا ما سنتناوله في مقالات قادمة ان شاء الله.

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار عيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار.

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

)الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرَتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها مركونة الى أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ(.

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ ، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات(

انّ كريم عبد الله هنا كشف عن قدرة تعبيرية مهولة ، حيث انه لم يترك اية امكانية للغة الا و وظفها لأجل بيان رسالته ، فالالفاظ مختارة بشكل يمكن من القول ان الشاعر كان يعيش اللحظة الشعرية الغارقة التي تفيض بالتعابير ، فما من مفردة الا وهي معبأة بالألم و معبرة عن الخواء و العمى باكبر قدر من طاقاتها بحيث انه لا يمكن أداء تلك المعاني بغير تلك الالفاظ . كما انّه قدّم هنا مقطوعة تعبيرية لم تدع شيئا ذكرته الى و وجهته توجيها ذاتيها و تطرفت في وصفه و بالغت في نعته و حاله وهذه من معالم التعبيرية الحقّة ، و لو أنّا اردنا تقديم نموذج للتعبيرية في الشعر فانّ هذا سيكون أحدها ليس على مستوى الشعر العربي بل العربي أيضا.

كما أنّ هنا أساوبا آخر استخدمه المؤلف وهو تعدد الاصوات . حيث نجد تعدد الرؤى واضحا ، و لكريم عبد الله قصائد بوليفونية متعدد الاصوات كثيرة (10) . و نجد الرؤى و الاصوات المتعددة المحققة للبوليفونية

الصوت الاول : الحظوظ الشعثاء : (((الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ،) فالتحريك و النقل افعال فاعلة تعبر عن تبئر خارجي و محايد للمؤلف و يتجلى صت الفاعل.

الصوت الثاني : المنشار : (خَبَرَتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ،) فحاذق و مقتنص للمغانم و مبتسم كلها تعبر عن جهة و رؤية الفاعل و الشخصية النصية و ليس المؤلف بالطبع.

الصوت الثالث : النحس : (ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ) فالنحس يذرق مبتهجا و يحلم ان يكون متأقنا مرفوع الرمح ، وهذه كلها من بؤرة الشخص الثالث الذي لا يتدخل و يحايد بينما عبارة (تعلوه فضيحة الدسائس) هي من انطباع و رؤية المؤلف . و هكذا في باقي النص . و من الواضح أن البوليفونية و تعدد الاصوات و الذي هو من سمات الرواية اساسا ، غالبا ما يكن

في الشعر ملتصقا بالرسالة و الانتماء و بيان الواقع و اداة تعبيرية للتعبير عن الخارج و الموضوعي و يختلف جدا عن التعبيري الغنائي و الرمانسي الغارق في الذاتية.

1- https://en.wikipedia.org/wiki/Literary_realism

2- أنور الموسوي التعبير الأدبي الجزء الاول و الثاني https://ar.scribd.com/user/292534301/Dr-Anwer-Ghani

3- النثرشعرية تعني تكامل النص شعرا و نثرا ، بأن تكتب القصيدة بشكل النثر و بتقنيات النثر من بناء جملي متواصل و جمل و فقرات و فوارز و نقاط و من هذا النثر ينبثق الشعر بالتوهج و الإيحاء و التصوير و الخيالي و السرد التعبيري و النثروشعرية من مقومات قصيدة النثر العالمية . لمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search/label/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1%D9%88%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9

4- جائزة القصيدة الجديدة هي جائزة سنوية تمنحها مؤسسة تجديد الأدبية عن قصيدة النثر السردية الأفقية ، و كانت جائزة السنة الاولى عام 2015 للشاعر الفلسطيني فريد غانم و جائزة هذه السنة للشاعر كريم عبد الله ، و أهمّ مميزات الجائز اضافة الى أمور اعتبارية كثيرة أنّها تشتمل على كتاب نقدي عن تجربة الشاعر . لمزيد من القراءة https://tajdedliteraryinstitute.wordpress.com/2016/04/22/جوائز-مؤسسة-تجديد/

5- السردية التعبيرية هي كتابة النص بلغة و اسلوب سردي لكن ليس بقصد الحكاية و القص و محاكاة الموضوعي و إنّما بقصد الرمزية و الايحاء و التوهّج و التأثير ، بسرد ممانع للسرد يخلو من الحبكة و يكسر الحدثية و يمنع مركزية الشخوص السردية . و السردية التعبيرية أهم أدوات قصيدة النثر التي يكتبها شعراء مجموعة تجديد الأدبية .للمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF%D9%8A%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%A9

6- أنور غني الموسوي ؛ الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرٍ ما بعدَ الحداثة (قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا) http://aladebalarabai.blogspot.com/2016/06/blog-post_8.html

7- مجلة تجديد ؛ كتّاب المجلة : كريم عبد الله https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/كريم-عبد-الله/

8- القاموس النصي في قصيدة (اميرة من ضوء) للشاعر شلال عنوز بوصفه معادلا تعبيريا- http://anwerganiblog.blogspot.com/2016/05/blog-post_9.html

9- المعادلات التعبيرية هي الانظمة النصيّة من مواد و اساليب التي يستخدمهتا المرلف للكشف و التعبير عن العوامل التعبيرية اي الانظمة الجمالية العمليقة لمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D9%84%D8%A7%D8%AA

10- البوليفونية هي تعدد الرؤى و الاصوات في النص بحيث يكون المؤلف محايدا و يتكلم من يؤرة الشخص الثالث كما في الرواية احيانا لمزيد من القراءة http://aladebalarabai.blogspot.com/search/label/البوليفونية

تقابل الحضور و الغياب كاداة تعبيرية عند وداد الواسطي

ان الانجاز المهم للمؤلف المبدع لا ينحصر فقط في ابتكار طريقة تعبيرية جديدة و انما ايضا في التكامل في الطرق التعبيرية. و توظيف صور الحضور و الغياب في التعبير عن الزخم الفكري و الشعوري معروف الا انّ المؤلف المبدع الناجح هو من يستطيع ان يتكامل في توظيف تلك الصور لأجل توصيل الرسالة الى المتلقي . انّ ثنائية الحضور و الغياب الدلالية تبحث عادة كحالة من التخفّي و تأجيل الخطاب و الايحاء البعيد مما يستدعي اثارة التساؤلات بفعل ما هو حاضر عند القراءة و الاجابة الافتراضية بفعل وعي القارئ ، الا انّ هذه النظرة النقدية و التي تتكئ على قواعد فكرية و اديولوجية لاايمانية معروفة غير نافعة في بيان جمالية الظاهرة الادبية و الابداعية و التي تتجه بالنظرية الادبية نحو الفردانية و التاويلية و التشكيكية اللاعلمية ، و هي ليست مقصودة هنا مطلقا، بل ما نقصده هو اسلوبيات نصية مادية واضحة بتجلّي خطاب المؤلف و رسالته من خلال القاموس المفرداتي الصادق و الصور الشعرية التعبيرية و التي من خلال بناء واضح و جلي تحقق دلالات و ايحاءات رمزية حقيقية لاتشكيكية مصدره الصدق و الايمان بالنص و رسالته و ليس مجرد ادعاء و افتراض وهذا ما يمهد الى نظرية ادب

علمية رصينة لا تتدخل فيها الفردية و الفرضيات الشكية . فحضور الشيء هو وجوده الحاضر و قوته و تجلّيه و فاعليته و ايجابيته ، و غيابه هو انعدامه و خفاؤه و عدم فاعليته و سلبيته . و التعبير عن ذلك قد يكون على مستوى المفردات و قد يكون على مستوى الصور الشعرية ، كما انّ كلا من الحضور و الغياب قد يكون للذات او للآخر او للزمان او للمكان او لاي شيء له اثر في الوعي الانساني المحلي او العام الكوني.

في مجموعة (ما تبقى لي من كفنى)

(ما تبقى لي من كفني) مجموعة شعرية للشاعرة العراقية وداد الواسطي ، صادرة عن المركز الثقافي للطباعة و النشر (العراق- بابل) سنة 2016 ، تشتمل على قصائد حرّة متوسطة الطول بواقع ثمانين عنوانا في 134 صفحة . اشتملت على توظيفات معبّرة و فذّة لصيغ تركيبية نصية ذات دلالات تعبيرية عن الحضور و الغياب و على المستويين المفرداتي و الصورة الشعرية.

على مستوى العنوان وهو العتبة المهمة و أحد الموجهات الدلالية للقارئ بخصوص الرسالة و النص، فانّ عنوان المجموعة (ما تبقى لي من كفني) وهو عنوان احدى القصائد ، حافل بثنائية تضادية من حيث الحضور و الغياب ، او بمعنى أدق هو الحضور الغائب ، و بمطالعة النصوص و التأمل فيها فانا نجد انّ عنوان المجموعة كان عتبة دقيقة و ناجحة في ايصال و اختزال الرسالة ، انها رسالة الخراب ، و المجموعة بمجملها و بأهمّ النصوص فيها تتحدّث عن الخراب ، حيث حضور الغياب و غياب الحضور للذات و الآخر.

عناوين النصوص تتوزّع بين هذين الموضوعتين الحضور و الغياب كما انّ بعض العناوين اشتملت على الثنائية التضادية بينهما كما بينا في عنوان المجموعة (ما تبقى لي من كفني) و (خدعتني و انت ابي) و (الحب و الحزن) و(اسئلة مؤجلة) و (لعبة الهروب) و (ناصية الظلام) و (أنت تغادر) و (و أنا المغدور) . و اما عناوين الغياب قمنها (رغم الغياب) و (

السقوط الحر) و (دفتر قديم) و (سنين الانتظار) و (تداعيات غريق) و (الحلم قضية) و (قد) و (لا شيء) و (لا شيء يبدو) .و اما عناوين الحضور فمنها (نحن) و (مثل فراشة) و (يا صاحب الدار) و (و رسمت كتبت) و (ساهزّ عالمك) و (نهر الحياة) و (كل هذه الوجوه) و (ثمة شيء) و (حجر في بركة) و (أنا و أنت) و (يوميات مدينة) و (مثل ظلك) .

و في الوقت الذي تتوسع دائرة الحضور و الغياب في فهمنا فتشمل السلبي الكلي للغياب و الايجابي الكلي للحضور فتنطبق هذه الثيمات و بشكل كامل على نصوص المجموعة و تحقق الوحدة المرجوة من كتاب و مؤلف واحد فلا يعدّ مجرد تجميع لنصوص متعددة الخطابات و الرسائل كما يحصل احيانا ، بل انّ نصوص هذه المجموعة على تماسك اسلوبي و رسالي و موضوعي واضح و تحقق بذلك التكامل التأليفي . أقول اضافة الى تلك العناصر التناسقية و التناسبية و التناغمية بين النصوص فانّ الشاعرة ادخلت و وظفت مفردة جعلتها محورا في نصوص كثيرة ان لم تكن القاعدة العامة لجميع النصوص لو تأملنا الخيوط البنيوية العميقة لها الا و هي مفردة (المدينة) . فانّ المدينة تحضر و بقوة في النصوص و مع انّ لغة الخراب و الفقدان و عدم تحقيق الاحلام المرجوة و الخيبة التي تتصف بها مدينة هذه المجموعة الا انّها ايضا كانت عاملا موحدا و شمس عالية لتكون هذه النصوص تجتمع تحت نورها . و من خلال التركيب الخطابي الجامع بين البوح و الشكوى بين الحلم المفقود و الغياب المخالف للامل و فقدان الحضور و بين المدينة و الاشياء ، فانّ المزاج العام للنصوص ينتج قاموسا تعبيريا عن المدينة الخراب.

في القصيدة الاولى (خدعتني و أنت أبي) التقابل بين الحضور و الامل و الحلم و بين الغياب و الخراب و الفقدان حاضر و جلي في العنوان و النص . تقول الشاعرة

)ما زلت هنا \ تحدثني عن مدينتي \ عن الوطن \عن تلك الألفة \ عن عالم ودريّ \ و اناس طيبين \ عن شوارع \ لا يشوبها التراب ..... الى ان تقول (وهنا حالة التقابل)... حدثتني حتى صدقتك \ باكية انا اليوم \ فلقد خدعتني \ شوهت ذاكرتي \ فالوطن لم يعد ملاذا \ و الناس مختلفون \لم يعد ايماني مطلقا \ انتظر القاد من الايمان \ اجل القرفصاء \ انتظر القادم \ احاول ان انهض من يأسي \ أرمم عالم الطفولة \اعيد ترتيب الماضي \ لعلي اجدك صادقا ....الى آخر النص(

هذه القصيدة الحرة المعبرة تختزل و تختصر الكثير مما تريد الشاعرة قوله و ايصاله الى الاخر بهذه المجموعة و ما اشتكلت عليه من ذكريات و امنيات و حكايات جميلة و واقع مر و مؤلم هو الصبغة العامة للنصوص التي يتقابل فيها الحضور و الغياب ، و انك لتجد في كل صورة و في كل مقطع حلم و ذاكرة جميلة مفقودة و غائبة و وواقع و عالم مر و مؤلم حاضر.

في القصيدة التي عنونت بها المجموعة (ما تبقى من كفني) يحضر التقابل بين الحضور و الغياب حيث تقول الشاعرة:

)ما تبقى من كفني \يوم سرت وحيدا \ يتبعني ظلي \ نبكيني ايامي \ تلحق بي آخر خطواتي \تشدني الى بلاد مهجورة \ يسكنها الموت\ يخطفها في ومضة \ ماتبقى من كفني \و أنا القي آخرشباكي \لاكي أصطاد حلما\ اقتنص أملا\ أحاكي نجمة\ ما تبقى من كفني \ و أنا أحذوا حذو أبي \ أردد عباراته \ يتقمصني ذات حلم \و تلك الامنية \ما تبقى من كفني \و انا احلم بعباءة امي \ و شالها الاسود و حمرة تنورها \ وهي تلفظ رائحة البخور \ نطرد عنا اشباح الفقر\ ما تبقى من كفني \ و أنا أ ودع مدينتي\ أعشق اسفلتها \ اقبل جدرانها \ أحلّق مع طيورها \ أشدّ على يد من أمنياتها \ و أنا أحلم بـ(......

النص مزيج من حلم و ذاكرة و أمل و حسرة و واقع مر و يحضر هنا التقابل بين الحضور و الغياب و تحضر المدينة كما هو الحل في جلّ نصوص المجموعة التي تنفذ عميقا الى حلم الانسانية و أملها و ما يقابله من خيبات الواقع المرّ و المدينة والعالم الخراب .

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في المفردات النصية.

هنا ثلاثة نماذج للتطعيم القاموسي متمثلة بثلاث قصائد نثر : قصيدة (اوطان حافية)بقلم فريد غانم يطغى على النصّ التطعيم بالمفردات السريالية و الثقافية ، و (نبيذُ الحروبِ الغائمة) بقلم كريم عبد الله يطغى عليها التطعيم باللمفردات اليومية و الحياتية ، و قصيدة (زمن الصفر) بقلم صادم غازي يطغى عليها التطعيم بالمفردات الاغترابية و التعبيرية الذاتية.

أوطانٌ حافِية

فريد غانم

فوقَ الأرصفةِ المرصوفةِ بالنّعال والغبارِ المحروق، في الزّحام المزدحمِ بالوَحدة والضّياع والسُّخام، ما يزالُ الملكُ يتبخترُ عاريًا.

وها هو يأتي بعُرْيِهِ المنسوجِ من الحرير والدّيباجِ والقُطنِ السّماويّ وريشِ النّعام، يأتي من جبالِ الثّلجِ والقسوةِ النّاصعة، من المروجِ المزروعةِ بالخيولِ اللانهائية، من البحارِ التي ما زالت تلعق شفةَ الأرض، من المراكبِ التي تتمسّك بفساتينِ الرّيح يأتي. من الأتربة المشبعةِ بالمعادنِ ورُفاتِ العيون البرّاقة، من عظامِ الموتى والأسنان المنخورة، من لهبِ البراكين المرجأة، من حبرِ الآلهةِ

المهدورِ على دخان المصانع، من دفاتر الأنبياءِ التي مزّقها الأولياءُ بخناجرِهم. من اصطكاك الصوّان بالصوّان يأتي. من عرقِ العبيدِ والمحاريثِ اليدويّة، من الأرديّة الكُحليّة، من عاج الفيلةِ وقرنِ الكركدنّ وحساءِ السّلاحف قليلة الكلامِ يأتي. ويأتي من دموعِ الحيتان الصّغيرة، من حدائق الكافيار الرّضيع، والجزمات المصنوعة من غُرّةِ نمرٍ سيبيريّ، ومن أجداثِ غابات الأمازون.

وما زالَ يأتي من الخزائن المصنوعة من لحمِ الفقراء، من الألعابِ النّاريّة التي تتفجّرُ من دموعِ الثّكالى، من الحكاياتِ التي تتناسلُ على الأنصالِ وثغور القادفات، يأتي بعُرْيِهِ الكاملِ المكسوِّ بالعُرْيِ الكاملِ، ويمشي فوق الأرصفةِ المرصوفةِ بالعمى والعتم.

يأتي بأقنعةٍ مجدولةٍ بالوهم الملوّن بألوان الجهل السَّبعين، يدوسُ على دُميةٍ فقدَت طفلَها وجديلةٍ فقدَت نسيمَها، ويمشي وسط الزّحامِ الخاوي، فتصفّق له محاصيلُ الرّاحاتِ الفارغة فوقَ ما تبقّى من ساحات الأوطانِ الحافية.

نلاحظ الحضور القوي و المركزي لمفردات مباينة للقاموس النصي (القطن الساموي ، جبال الثلج ، الخيول اللانهائية ، ، حبر الالهة ، دفاتر الانبياء ، قرن الكركدن ، الكافيار الرضيع ، نمر سيبيري ، غابات الامازون ، الاوطان الحافية) فنجد هنا مفردات فوقية و سريالية و ثقافية وُظفت في النص و اعطت زخما دلاليا وجه البعد الدلالي لمفردات النص ككل.

نبيذُ الحروبِ الغائمة

أسكريني حدَّ التماهي في نبيذِكِ الطافح رعشةً تتجمّهرُ حولَ زوارقِ الوحشةِ ..../ وتسرّبي منْ حكاياتِ الحروبِ الغائمةِ التي عكّرتْ قدومَ أفراحنا ..../ عمّدي مدنَ الشمسِ ببقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ..../ وطهّري الشوارعَ الهاربةِ منَ (الهاوناتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول !..........

للآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ....../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ..../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً.............................

ما لوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلاّطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بالسيوفِ................../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ للأمس ..../ و مصيرنا معلّقٌ كـ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذولاً شاهداً كيفَ تتساقطُ الخيبات! ....

وحدكِ منسيّةٌ وأيد كثيرة تتزاحمُ على أبوابكِ تحشُّ عرائشَ العنبِ مِنْ على غيماتكِ................../ و القلنسوات الصدئة عادتْ تنزرعُ مِنْ جديدٍ تنطبعُ في لغةِ الخراب................../ وأنتِ تمطرينَ تنهداتٍ تلهثُ مرعوبةً في هذا المدى المزكومَ بصهيلِ الحرائق! ....

حاصرتْ حدقاتكِ الهاوية وغرقتْ بالدموعِ حتى القناطر البعيدة ..../ كلٌّ يدلو دلوهُ يرسمُ أقاليماً مطعونةً في خاصرةِ عرشكِ ..../ والقرابين تنتظمُ متراصةً تنتظرُ دورها في الطبِّ العدلي مكتومة الرغبات!...............................

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (العاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة.

الزمن صفر

صدام غازي

عند أول الشفق . حين جلست الشمس خلف تلك التلة , تمشط شعرها . لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم.

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهرالخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر.

فنجد حضورا لمفردات خاصة و ذاتية مغايرة و مجانبة للقاموس النصي مثل (التقينا في الزمن صفر ، اعمى يلبس نظارة سوداء ، القمر النحاسي ، صرة خيبة الامل ، قوت ذكرياتنا ، اهل التناسخ ، زمن خيانتي ، الزمن الصفري ، ظهر الخفافيش ، التوقيت صفر) . تلك المفردات التي تمتاز بالاغترابية و بالذاتية التعبيرية كانت محورية و وجهت دلالات النص بعيدا عن حقول قاموسه النصي.

تجلي روح المؤلف نصوص رشا اهلال السيد احمد نموذجا

.

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد.

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات

الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها.

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ.

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها.

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الزمان و المكان ، انها لغة السحر.

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية.

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

)ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة (

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة.

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال

التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية.

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال.

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف.

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال

معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة.

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(...... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هنااااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد.

علم النقد

المقدمة

لقد استعمل مصطلح الكتابة الابداعية (Creative writing) بشكل موسع افقده واقعيته ، حتى انك تجد مواقع تضع هذا العنوان الا انها لا تشتمل جميع موادها على مواصفاته . و من جهة أخرى فان مصطلح الكتابة الادبية (Literary writing) قد ضيّق الى حد صار لا يستعمل الا في الادب الابداعي ,هذا خطأ منتشر لا مبرّر له. لا ريب ان كل

أدب أو محاولة أدبية هي تعامل غير عادي ورقيق مع اللغة ،يخرجها من العادية و الابتذال الى حالة من الانتقاء و الخصوصية ، لذلك ليس لأي احد الوصاية على أيّة كتابة تخرج من دائرة الاستعمال العادي للغة . و جمال اللغة شيء واسع أوسع بكثير مما يتصوره البعض ،الذين يجعلون انفسهم اوصياء على الأدب. ومن هنا فكل اشارة سلبية الى اية كتابة فهي تقع في خانة اللاواقعية و اللاموضوعية ، لذلك نجد مدارس النقد الحديثة تتجه نحو البحث عن الجمال في الاشياء دون التعرض الى التقييم ،بمعنى اخر يمكننا القول انّ عصر التقييم و الوصاية قد انتهى و وولّى من دون رجعة ، و الناقد الوصي قد مات دون حياة أخرى تحت أيّة ذريعة .

اذن ما هو واقعي و موضوعي هو البحث عن النموذج و المثال و المهارة و ليس التقييم و الوصاية ، و حينما نتحدث عن الابداع و المبدع فلا يعني ذلك وضع معايير للكتابة الادبية بل يعني بالضبط بيان مستويات الكتابة الادبية و بيان الحالات النموذجية و المثالية و حالات المهارة سواء من جهة ادبية الكتابة او من جهة تجنيسها . بمعنى آخر ان من وضيفة النقد و البحث الادبي ليس تقييم النصوص بل البحث عن النص الماهر و المتقدم و المضيف و المؤثر في سيرة الادب و بهذا الفهم يمكن. ازالة الضبابية عن مصطلح (الكتابة الابداعية) فيعلم انها حالة اخرى مختلفة عن (الكتابة الادبية) .فالنص الادبي هو كلّ تعامل رقيق مع اللغة ، بينما النص الابداعي هو مستوى رفيع و مهاري من التعامل الرقيق مع اللغة.

من هنا يكون واضحا ان وظيفة النقد لها مستويان ؛المستوى الاول الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة المعينة أدبية؟ وهذا المجال يمكن ان نسميه مجال او علم (. الكتابة الادبية) ، و المستوى الثاني هو الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة الادبية ابداعية ؟ اي ذات مستوى رفيع و مهاري. وهو ما يمكن ان نسميه مجال او علم (الكتابة الابداعية).   و الخطأ

الشائع الذي يحصل لدى الكثيرين هو الخلط بين أدبية الكتابة و بين الابداع فيها ، فيوصف عمل أدبي بانه ليس ادبيا و المراد في حقيقة الامر انه ليس ابداعيا .

لتحقيق الكتابة الابداعية لابد من توافر عوامل أهمها التجربة الادبية ،و الكاتب مهما كانت ادبيته اي شعوره باللغة فانه من دون تجربة لن يتمكن من كتابة نص ادبي ابداعي .و في الحقيقة بينما نجد عنصر الادبية. اي الشعور العال باللغة و الاستعمال الرقيق لها حاضرا عند كثير من الكتاب بل و القراء ، الا ان عنصر التجربةمفقود عند الكثيرين لذلك فان كتابات صاحب الحسّ المرهف تكون ضمن الجميل منها الا انها تكون طارئة و ناتجة عن تقليد و ليس فيها اضافة .

ان الاسباب التي تكون تجربة للكاتب و رؤية متميزة له كثيرة و معقدة و ليست موضوع بحثنا الان و ربما سنتعرض لها في مناسبات اخرى بعد اكتمال المعطيات ، لكننا هنا سنتحدث عن المظاهر التي تتجلى فيها التجربة الادبية.

تتمظهر التجربة موضوعيا و خارجيا بالتمكن من التقنيات الفنية و بعمق الكتابة و سعة الادراك الجمالي . و هنا سنتناول كتابات الشاعرة المبدعة عزة رجب كنموذج للابداع الادبي لما تتصف به من سعة التجربة الفنية و عمق الرؤية الادبية و لما تشتمل عليه كتاباتها من مظاهر جلية للتجربة الادبية.

الكتابة الأدبية أولا و اخيرا هي محاولة ابداعية في اللغة أي هي استعمال غير عادي لها يرتكز على البعد الفني فيها ، و لأجل تحقيق هذه الغاية لا بد من توفر قدرة و امكانية في جهة ادبية الادب و تجنسيه . و في خصوص الشعر لا بدّ من امتلاك العناصر الكتابية للكتابية الشعرية ، و رغم سعة الافكار حول شعرية النص الا ان جوهر الشعر هو التقاط العامل الجمالي العميق و طرحه الى المتلقي بمعادل تعبيرية ، و اقتصار الكتابة على العنصر الاول لا تخرجها من الموهبة و اما اقتصارها على الثانية فلا تخرجها من عملية التلاعب بالالفاظ ، بل لا بد لأجل تحقيق

نص شعري من التكامل بين جهة العامل الجمالي و المعادل التعبيري . و يمكن فهم العامل الجمالي الشعري انه المعنى الجمالي العميق في الوعي و ان عملية التقاطه و تحصيله هي عملية كشف ، ثم يعمد المبدع الى اظهاره و ابرازه للمتلقي بصيغة نصية كتابية هي الصورة الشعرية.

ومع ان شارل بالي في اسلوبيته التعبيرية ابعد التعبير الادبي عن دراسته التعبيرية للغة ، بحجة انه انحراف تعمدي عن الاسلوب العام و لعدم امكان تحقيق قواعد منه الا ان تلامذته ككريسو و ماروزو لم يرتضوا ذلك و وسعوا البحث الاسلوبي ليشمل التعبير الادبي ، بل قالوا ان النص الادبي اكثر مقدرة على الكشف عن البعد التاثيري للغة و تحصيل القوانين (1) . و مع انهم – اي تلاميذه– ابقوا البحث لغويا في المادة ادبية و النتائج تخص التاثيرية و العاطفة في اللغة ، الا انه لو نظرنا الى جوهر الاسلوبية وانها تمييز التفرد كما انه تمييز المشتركات ، فان كلا الفكرتين لا تكون نافذة الى جوهر الحقيقة ، فلا قول بالي بعدم امكان تحصيل قواعد عامة بخصوص التعبيرالادبي صحيحة ، و لا قول تلامذته بان النص الادبي اكثر كشفا للبعد التاثيري للغة ، و الصحيح انه بالامكان تحصيل قواعد و قوانين بخصوص الاسلوبيات في الكتابات الادبية ، الا ان تلك القواعد ليست لغوية و انما ادبية جمالية و لا تلحظ المقارنة مع ما هو عام بل هي مستقلة بذاتها ، لذلك و لاجل الخروج من هذه الشائكة لا بد من توسعة البحث الاسلوبي ليشمل البعد لجمالي و الادبي للتعابير و الكتابات الادبية ، وهذا الفهم لم نجده قد طُرِق من قبل احد قبلنا، كما انا نراه تجاوزا لواقع الاسلوبية و لمقرراتها باعتبارها دراسة لغوية عامة ، لذلك امكننا ان نصف هذا الاتجاه انه يقع في خانة (ما بعد الاسلوبية).

لقد تناولت في مناسبة سابقة مفهوم النص الأدبي و أدبية النص (2) ، و اشرنا الى ان النص حقيقة يمتد ليشمل ما قبل النص و ما بعد النص من وجودات ، و بينا اساليب تلك الوجودات . و ان النص كيان كلي تركيبي يتصف بصفات تجعل منه نظاما متميزا منغلقا الى حد ما و ان

كان الانغلاق امرا ممتنعا بشكل تام ، و هذا النظام يتكون من وحدات جزيئية له هي الوحدات التعبيرية ، و ليس بالضرورة تعني تلك الوحدات الجمل ، و لا الفقرات بل و لا المعاني ، بل انا قد اشرنا في اكثر من مناسبة (3) ان الوحدات التركيبية للنص لها انواع احدها المعاني ، و ما تمسك الشعر التقليدي بالموسيقى الشكلية الا لاعتبار انها وحدة تكوينية له ، و اما في قصيدة النثر فهناك وحدات تكوينية غير المعاني وان كانت محمولة فيها منها التشكل و البعد الفكري و البعد العاطفي و البعد الجمالي . و من هنا يكون واضحا جدا ان الرمزية و التعبيرية و التجريدية ليست تخليا عن تداولية و تعاونية اللغة و نفعيتها كما هو شائع بل انها جزء من هذا النظام و ان كانت بصيغة اخرى غير ما هو معهود ، و يكون تعريف التعبير الأدبي هو التعبير عن الجمال بالجمال ، فلا هو كلام جميل يعبر عن فكرة و لا هو فكرة جميلة يعبر عنها بالكلام ، بل الامر اوسع من ذلك ، و ثنائية الشكل و المضمون لا تصمد امام التطور الهائل في النص الأدبي الحديث .و لذلك فالحل الحقيقي لتجاوز هذه العقبة هو الاقرار بتعددية الوحدات الأدبية للتجاوز فكرة المضمون و الشكل و ليتشمل كل بعد ممكن للانسان بما هو روح و عقل و جسد من ادراكه ، بمعنى آخر و كما بينا في مقالنا (علم الروح و الاسلوبية العامة) (4) ان التناغم و التناسق و اللاتناغم و اللاتناسق يمكن ان يكون للاجسام المادية و يمكن ان يكون للعقليات الذهنية و يمكن ان يكون للمدركات الروحية من شعور و عاطفة و جمال . و على سبيل المثال فان الفنية في الكتابة على مستوى المادة تكون في الخصائص اللفظية للالفاظ ، وهذا ما اعتمد عليه الدراسات الصوتية و المرئية للادب ، و العناصر الذهنية للتعبير الادبي تتمثل بالفكرة و اما العناصر الروحية للادب فتمثل بالعاطفة و الجمال . و بالنسبة لقصيدة النثر التي ارادت بلوغ حالة التوفق بين الشعر و النثر و بحثت عن جوهرية شعرية الشعر فانها تخلت كثيرا عن شكليات الشعر كما هو ظاهر ، و اعتمدت على العنصر الروحي و الذهني ، و بالكتابة التجريدية فانها اعتمدت على العنصر الروحي اي العاطفي و الجمالي للادب . (5)

ان الأدب اشراقة إنسانية راقية على بعد نقي وناعم من الروح، وهو بذلك شكل من المعرفة ووسيلة امتاع وابهار. ومن هنا ولأجل حقيقة أنّ النصّ الادبي ظاهرة انسانية وليس فقط انجاز فردي، ولأنّ النصّ اضافة وتوسعة في مجال التعبير والمعنى كانت لي متابعات للنصوص الأدبية على أكثر من خمسة عشر عاما مما حققا التفاتا الى الكثير من الأساليب التعبيرية في الادب العربي ومفاهيم في نظرية الادب والشعر غير مسبوقة ليس فقط على مستوى الأسلوبية النصية بل بأبحاث أدبية أكثر شمولا، بتناول الظاهرة الأدبية بنصها وما وراء النصّ.

في كتاب " عناصر الابداع" والذي هو حقيقة بحث في عناصر الابداع الادبي محاولة لتبين طرق الابداع الأدبي والاجابة عن السؤال المهم؛ ما سبب أدبية الأدبية؟ فالتناولات والابحاث هنا كلها أسلوبية، واختلاف موضوعات المقالات انما يقع في نظام فسيفسائي يرتبط بالغاية الأم والهدف المركزي، الا هو بحث أساليب الابداع الأدبي وستجد أيضا ان التركيز على نظرية الشعر الا انها من قبيل المثال ليس فقط للأبداع الادبي بل للأبداع الفني الإنساني الاوسع ومن هنا اسميت الكتاب (عناصر الابداع).

لقد اعمدت هنا ومنذ البداية على المنهج الاسلوبي في تبين العناصر الجمالية في الظاهرة الأدبية. لقد تبيّن لنا و من خلال ما تجلّى من وضوح و نقاء للمظاهر الجمالية التي تابعنها و لاحقناها في النصوص الأدبية، أنّ المنهج الأسلوبي في البحث الأدبي هو الأجدر و الأقدر على تبيّن المظاهر الأدبية و الابداعية و الجمالية في النصّ الأدبي.

انّ المنهج الأسلوبي في البحث الأدبي و في نظرية الأدب ليس فقط يمكّن من تلمّس الاضافات الفردية و التميّزات الخاصة للمبدع، بل انّه يؤسس لعلم الأدب بأدوات معيارية واضحة و دقيقة و يمكّن من القدرة التقييمية و المفاضلة بين النصوص وهو أمر متعذر لمن يعتمد المناهج الوصفية

و الانطباعية و ذلك لما يتسم به المنهج الأسلوبي من موضوعية و حقيقية لا تقبل الادعاء و التكلّف.

و من الاضافات المهمّة لطريقتنا في الأسلوبية و التي أحدثنا فيها تقدّما و خصوصية بتوسعّنا بالبحث لتناول التجربة العميقة و العمق الشعري في الوعي و المستويات الماورائية و الخارجة عن النصّ سواء كانت في جهة المؤلف ام القارئ و تجليات تلك الجهات في النص .

لقد مكّننا المنهج الأسلوبي بانفتاحه و سعته و مرونته من انتهاج طريقة ملاحقة النصّ بدلا من جرّه نحو افكار مسبّقة، وهذا الأمر في غاية الأهمية، حيث انّ المناهج النقدية المعاصرة تنتهج نهج القواعد المسبّقة و المعايير الجاهزة التي تسقطها على النص و تدعو النصّ الى الاستجابة اليها، و هذا له تأثير على الكتابة و خلَقَ شكلا من الوصاية و التحديد و الاشتراط لاواقعية له، بينما المنهج الأسلوبي يتعامل من النصّ كظاهرة طبيعية انسانية، وهو بذلك يشبه العلوم التطبيقية، و يجتهد في اكتشاف التميّز و التفرّد من دون فرض شيء او المطالبة بقاعدة او شرط، وهذا هو المنهج الحرّ في البحث الأدبي و الذي نسميه (المنهج المفتوح)، و الذي يعلن ولادة البحث الأدبي و علم الأدب، و بداية عصر الباحث الأدبي و العالم الأدبي.

1- https://www.scribd.com/document/168694323/orientations-in-stylistics-doc

2- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/06/مفهوم-النص-الأدبي-؛-كتابات-حميد-الساعد/

3- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/p62629CWba?

4- https://www.makalcloud.com/post/y5p3i01gc

5- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/YEjFtOPyce?

فصل: المعادلات التعبيرية

لقد بينا في مواضع سابقة ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه.

و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر ، و لقد نجح النقد التعبيري و بأدواته الواقعية من تحقيق نهج مدرسي يعتمد الرسوخ المعرفي و قابلية التجريب مما يفتح الباب امام علم نقدي ادبي مختص بالتعبير الادبي الأبداعي.

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري.

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات

التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.

بعد أن صار الكتّاب يكتبون السرد الشعري و القطعة الواحدة ،و القصيدة التي تكون بشكل النثر و فقراته ، صار في مقابل الشعر الصوري المعهود نظام الشعر السردي المعتمد على السرد التعبيري بالسرد الممانع للسرد ، والسرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و الرمز . و لقد تناولنا مظاهر العوامل و المعادلات التعبيرية في الشعر السردي في مناسبات سابقة وهنا سنتناول مظاهر المعادلات و العوامل التعبيرية في الشعر الصوري كأدوات تحليلية و اجرائية للنقد التعبيري.

الشعر الصوري يعتمد تقنيات خاصة و معروفة بمعادلات تعبيرية نصية و شكلية متداولة تتجلى بواسطتها عوامل تعبيرية عميقة ، أهم تلك التقنيات هي الصورة الشعرية و الايقاع اللفظي بالتشطير و التقسيم و نحو ذلك . وهنا سنتناول وفق منهج النقد الثيمي نماذج شعرية تعتمد الصورة الشعرية و الايقاعات اللفظية و تقنياتهما كمعادلات تعبيرية لأنظمة العوامل التعبيرية التي تتجلى بواسطتها.

يقول عادل قاسم

في بوح شفيف وصور شعرية عالية

)خِلسَةً....

نَتَسَللُ خارجَ السِربِ

نُردِدُ نَشيَدَ.....

خَرافَتَنا.......

نحنُ المولعونَ...

بالأقفالِ الحكيمةِ

وبالمفاتيحِ التي...

تَضحكُ من سباتِنا

كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ(

ان النص يحقق بوحا عاليا بواسطة عمق و نفوذ المعاني و بواسطة التوظيفات و الاستعارات التي توسع و تعظم طاقة اللغة بشكل واضح ، فما بين مجالات الدلالة للخلسة و الخروج و بين مجالات الخرافة و الوهم وقاموس السبات و الكهفية يتحقق مزاج ظاهر وقوي للنص يحضر القارئ اليه و يجعله يعيش اجواءه . ان النص يحقق غاياته الابداعية من جهة الفنية باستعارات و مجازات فذة و من جهة الجمالية بلغة صادمة و مثيرة و من جهة الرسالية بخطاب و بوح رفيع . و بهذا التكامل الابداعي يحقق نموذج النص الكامل و الشعر الرسالة و القضية و نموذج الأدب الرفيع.

نَتَسَللُ خارجَ السِربِ

نُرَددُ نَشيَدَ.....

خَرافَتَنا.......

نحنُ المولعونَ...

بالأقفالِ الحكيمةِ

وبالمفاتيحِ التي...

تَضحكُ من سباتِنا

كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ

يقول هاني النواف

بمعادل تعبيري يتمثل بالرمزية التعبيرية في نص (الشُّرفةُ الفارغة)

))هَدهدةٌ على ماءِ الهَمسِ

تَمسحُ جنازةَ الكلامِ

تتلقَّعُ ضَراوةَ الهلعِ المِمضِّ

لعرائشِ الشُّرفةِ الفارغة((..

ان التعبيرية العميقة تتجلى في علو الانزياح و المجاز الذي تتصف بها الكلمات فهنا (ماء الهمس ، جنازة الكلام ، حمرة النواح ، حوائك النار) . ان هذه التعبيرية المفهومية تتجلى بالمجاز العالي المتجاوز لماهية الاشياء و فكرتها فهنا للهمس ماء و للكلام جنازة ، استعارات و مجاز يحتاج الى توسع في فهم الاشياء بفهم جديد للهمس و للكلام ، مع توسيع لطلقات اللغة و نقل فذ للعواطف و الاحاسيس ، فماء الهمس اكبر طاقة من الهمس و جنازة الكلام اكبر طاقة منه .

و تقول هالا الشعار

بنص دافق و معبأ بالعاطفة في قصيدتها (برهة عشق)

)يا أيها الربان المجهدُ

أنا الشجرة زفير الأرض

تتوضأ الريح تفاحاً على غصني

وسط قافلة سراب

يشهقُ الترابُ جذري

أتكحّلُ خضار شمس صبح

تمررُ أشعتها ضفائر ضفائر

على وجَنات الثمار

لتوقظ الدفء

وتؤجج اللهيب(

ان هذه الصور الشعرية ، استطاعت ببناء مبحر في مستويات خيال عالية ان تخلق عالما نصيا موازيا ، وهو اقصى ما يمكن ان تحققه الشعرية الصورية ، حيث انه في واقعه حالة مستمرة من الصورة الشعرية المتعددة و المتجاور مما ينقل القارئ الى ذلك العالم و يجعله يعيش ذلك الخيال كعالم مستقل وهذه الحالة يمكن ان نسميها العالم او الواقع الموازي المحقق بلغة الشعر الصوري المستقيمة في قبال وقعنة الخيال لغة الشعر السردي المتموجة . تكمن الطاقة التعبيرية في نظام الصورة الشعرية المستمرة و العالم او الواقع النصي الموازي في ان التعبير هنا يكون كتليا و ليس جزئيا فقط ، فتكون الرسالة النصية محمولة وسط ذلك النظام النصي و ليس فقط وسط الكلمات و الجمل كما هو معهود في التعابير الابداعبة.

و تقول حسنة اولهاشمي

بلغة تعبيرية في (مَرَاكِبُ الْغُرْبَةِ)

)حُفَاة فِي دُرُوبِ الرُّوحِ

يَلُوحُونَ بِأَعْلاَمِ الشَّقَاءِ وَ وِشَاح الْهَزِيمَة

لِمَرَاكِبِ الْغُرْبَة

وَآخِر مَسَاءٍ يَعْبُرُ شِفَاهَ الحُلْمِ..

سَقَطَتْ خَارِطَة الْجَسَدِ سَهْواً

تَعَطَّلَتْ لُغَة الأَعْضَاء

وَغَفَا سِرُّ الإِشَارَة

تَلَعْثَمَ نَبْضُ الْقُرُنْفُلَة عَلَى صَدْرِ

ذَاكَ الْجَبَل الرّيفِي

مَالَ سَاقهَا جِهَةَ النَّهْرِ الْقَدِيم

لَمْ يَعُدْ لِلْمَكَانِ رَائِحَة(

من المعادلات التعبيرية المهمة و العالية هي القاموس اللفظي للنص و المزاج العام للقصيدة ، لقد نجحت الشاعرة هنا في خلق مزاج النص و فضائه الكئيب و المعبأ بالحرمان و الفقدان بقاموس الفاظ تحضر ذلك المجال المعني و الدلالي (حُفَاة الشقاء ، وِشَاح الْهَزِيمَة ..، سَقَطَتْ خَارِطَة الْجَسَدِ ، تَعَطَّلَتْ لُغَة الأَعْضَاء ، وَغَفَا سِرُّ الإِشَارَة ، تَلَعْثَمَ نَبْضُ الْقُرُنْفُلَة ، مَالَ سَاقهَا

، لَمْ يَعُدْ لِلْمَكَانِ رَائِحَة) . كما ان من العناصر الاسلوبية الاخرى التي تحقق نفوذا في النفس بكل هذه العاطفة و الاحساس هو استخدام الفاظ حميمية و مقربة (دُرُوبِ الرُّوحِ ، شِفَاهَ الحُلْمِ.. ، خَارِطَة الجَسَدِ ، لُغَة الأَعْضَاء ، صَدْرِ ذَاكَ الجَبَل الرِّيفِي ، النَّهْرِ الْقَدِيم) بصور شعرية كاشفة و مبرزة لعامل تعبيري وجداني و عاطفي وهذا ما يمكن ان نسميه العامل التعبيري الوجداني.

و يقول اسماعيل عزيز

في ((أتساءل...كيف؟) بنص بوح رفيع يشتمل على الايقاع العميق

أيُّها البحر..

أيُّها....

أتساءل.....

أ لأننا ينابيع طافحة بالأخطاء

تحاصرنا الرياح

محملة بغموض الصحارى..

فماذا لو..

غادر عن معجم الأرض

................................تقويم الفصول؟

وأستوطن الخريف بأزلية المكان

فكيف ستكون..

لعبة الأنشاء؟

والشهداء؟(

يبتدأ الشاعر كتابته بعنوان (أتساءل... كيف) بعنصر نصي مقرب وهو السؤال وهو من مجال الطلب ، ثم يبدأ النص بعنصر حميمي و مقرب وهو النداء ، و يوجه بوصلة النص نحو البوح و العاطفة ، و بالتساؤل و البيان و الكشف الكامل يكون الاعتماد كبيرا على عمق الفكرة و لمعانها و على علو الصورة الشعرية و توهجها ، بتساؤلات و بوح رفيع يحقق معادلا تعبيريا صوريا لعمق و نظام عوامل تعبيري انساني و انتمائي و وجودي ، وهذا ما يمكن ان نسميه العامل التعبيري الفكري.

و يقول صلاح حسنية

في (سجادة نور)

تلاعبني الكلمات

تفرش لي سجاجيد الحروف

ثرثرة فم قواميس في أقاليم الورق

وعلى مداخل القلب

ستائر صوت تبعثرها غابات الندى(.

بنص تعبيري عميق يرتكز على الصورة الشعرية و البوح ، بنص من فن (الميتاشعر) يسطر المشاعر و الانفعالات الذاتية تجاه الكتابة و الشعر ، و يكشف عن المعاني الشخصية للالفاظ و الحروف و الكتابة . لقد حمّل الشاعر كلماته طاقات تعبيرية تفوق المعاني العادية لها ، فان الاستعارات هنا جاء بنظم مجازية تعبيرية واضحة فعبارة (تلاعبني الكلمات) كشف قوي و معبر عن الحالة التي يريد الشاعر الحديث عنها و عبارة (تفرش لي سجاجيد الحروف) بيان راق لحالة الكتابة و عملية ولادة النص . و من خلال تعبير (أقاليم الورق) و قواميس ينقل الشاعر و بكفاءة عالية القارئ الى مجال معنوي و فكري حول الكتابة و الابداع , بهذه الصورة الشعرية الفذة يتجلى عامل تعبيري عميق فكري و شعوري و خاص جدا يتعلق بالابداع و الكتابة.

و تقول غيداء الحاج حسين

في تجربة شعرية عميقة في نص (اختلاس)

)تختلسين

بحة الصوت البعيد

لتقلقي هذا الفراغ الراكد

كحلكة ليل شتائي طويل

يتمترس في كل ركن

يعشش في الزوايا

و يستتب في التفاصيل الدقيقة

حياتك التي تمضي كعادتها

رتيبة(

لقد نجحت الشاعرة في تحقيق نظام (البوح الاقصى) ، اذ انها لم تترك عنصرا لفظيا و لغويا الا و وظفته في كشف و اظهار الشعور العميق ، بصور شعرية عالية (تختلسين \ بحة الصوت البعيد \ لتقلقي هذا الفراغ الراكد \ كحلكة ليل شتائي طويل) لقد استطاعت الشاعرة من خلال تعابيرها و الوان كلماتها ان تحقق مزاجا للنص يخيم عليه الركود (تختلسين بحة الصوت البعيد \ لتقلقي هذا الفراغ الراكد \ حياتك التي تمضي كعادتها) ، فتحققت صورة الرتابة التعبيرية ، ليأتي التصريح بها بتعاونية و اخلاص كتابي . بهذه الادب القريب تتجلى عوامل تعبيرية عميقة من تجربة فردية و حياتية و اجتماعية يومية.

المعادل الجمالي في مجموعة (وحيدا دون العصور) للشاعر عباس باني المالكي

لقد بينا في مواضع عدة ان الظاهرة الجمالية معقدة و ليست بسيطة ، اذ ان لكل تعبير ادبي مستويات ابهار و ادهاش عدة ، تتكشف و تتجلى جميعها في آن واحد اثناء القراءة على مدى ذهني عريض يشمل الوعي و اللاوعي . اهم تلك المستويات مستوى المعادل الجمالي الظاهري و مستوى العامل الجمالي العميق و مستوى الاستجابة الجمالية في نفس القارئ ، و في كل جهة من تلك الجهات يمكن بلوغ درجات عالية من المعيارية و الضبط و الانتزاع الكلي حسب ادوات النقد التعبيري و الاسلوبية التعبيرية.

(وحيدا دون العصور) مجموعة شعرية للشاعر و الناقد العراقي عباس باني المالكي صاحب المؤلفات التي تجاوزت خمسة عشر مطبوعا في شتى الصنوف الادبية . تشتمل المجموعة على ما يقارب (300) نصا قصيرا مع نصين متوسطين ، بلغة هادئة عميقة تعتمد عمق التعبير و المعنى ، محققة مستويات عالية من التجلي للمعادلات و العوامل الجمالية.

ان المعادل الجمالي هو العنصر الاسلوبي التعبيري في العمل الفني الذي يحقق الاثارة و الابهار بما له من تفرد و تميز يميز العمل الفني عن العادي ، وفي الادب هو المميز الاسلوبي الظاهري الذي يميز العمل الادبي عن غيره من عمل غير ادبي و يعطيه الفرادة و التميز عن عمل ادبي اخر.

في مستويي المعادل الجمالي تجليات لأركان الكتابة المتمثلة بالمؤلف و اللغة و القارئ و النص ،تظهر في ملامح واضحة من عناصر المعادل الجمالي . من هنا و فيما يخص المعادل الجمالي فلدينا اربعة اشكال من المعادلات الجمالية-:

المعادل الجمالي التأليفي الرؤيوي

المعادل الجمالي اللغوي الانثيالي

المعادل الجمالي النصي الفني

المعادل الجمالي القراءاتي التداولي

المعادل الجمالي التأليفي

يعكس هذا المعادل تأثير و حضور المؤلف في النص ككيان واع له ارادة فردية و جماعية ، بالفردية تبرز التعبيرية و الرؤية الخاصة و بالجماعية يبرز ادب القضية و الاندماج النوعي و الرؤية العامة.

في نص (4)

))هجر البلاد ...

دفن رأسه في الغياب

ترملت أشجاره...

سافر إلى الصحراء بحقيبة العطش((

يتجلى هنا وعي المؤلف و الخلفية الجماعية في عصر الخيبات و الضياع ، حيث ظاهرة الهجرة من البلاد و الرغبة فيها ، و الميل تحو الغياب حتى من دون ارادته ، حيث الترمل المستشري ، و اللاجدوى في كل خطوة .ونجد الرسالية ايضا و تبني معاناة المجتمع و الجماعة في النص(7)

))الخليفة لم يعد إنسانا

يعتقل الهواء في المدن

الأحلام غادرت شهيق الذاكرة((

انه صوت الامم المظلومة تحت وطأة الدكتاتوريات المتسترة باسم الدين ، و التي تتلهم المكان و لا تدع شيئا حتى الهواء ، فتخلو النفوس من الآمال و الاحلام.

و في النص(10)

)قد تكون أنت القادم

قد أكون أنا..

قد تكونون أنتم

دون الانتباه إلى صمت البحر(

يتمثل هنا المؤلف صوت الانسانية و حكمة العقل البشري ، بان السماح لحصول شيء للغير يعني بلا ريب حصول يوما ما على غيره و على من سمح . انها دعوة ثورية لعدم السماح للظلم و لو على الغير لانه سيدور على الكل.

وهكذا في نصوص اخرى تتحدث عن الوطن و الحرب و الاحزان.

المعادل الجمالي اللغوي

يعكس هذا المعادل تأثير نظام اللغة العام و تجليه في النص ،من حيث الانسيابية و الترابط الانثيالي و التناغم . ومن هنا لدينا عناصر انثيالية و انسيابية و تناغمية.

في نص(5)

))أنتظر أن أتي الى أنا

روحي غادرت أجفان الدروب

الطرق مزدحمة بالسؤال

((

نجد هنا تجليا تناغميا للغة بحقول دلالية متقاربة (فانتظر ، غادرت ، دروب ، الطرق ،مزدحمة)) فانها تنقل القارئ الى عالم دلالي موغل في الرحيل و المغادرة . و هذا النص يحاكي غيره من

النصوص كالنص السابق نص(4) الموغل في الرحيل ايضا . وهذا كله يدور في فلك الغربة و الوحدة الذي عنونة به المجموعة.

و في النص(9)

))أتدثر بالصمت

المدن تثرثر على جثة الوقت

الساعات ذابلة بظلال المكان

أراقب حتفي قبل قدوم الفصول((

نجد اللغة بانثيالاتها تتجلى بتناسق حقلي معنوي دلالي بتعابير خاصة بها ((اندثر ، جثة ، ذابلة ، حتفي)) الفاظ من حقل الموت و النهاية و هي ايضا تحاكي و تقاب حقول المغادرة و الرحيل و الوحدة.

و كذلك يحضر الغياب في النص(22)

تضيع الشموع في المساءات العمياء

حين يولد القمر وحيدا

في لجة الصمت...

الليل خيمة الأحزان

فالفاظ (تضيع ، العمياء ، وحيدا ، الصمت ، الاحزان) تصنع مزاجا و جوا نصيا خاصا و تنقل القارئ الى حقل دلالي خاص ، يخيم عليه الحزن و الوحدة و الضياع ، وهو يحاكي و يتناغم مع غيره من النصوص.

المعادل الجمالي النصي

وهذا المعادل هو الذي تتجلى فيه مظاهر الفنية و الجمالية بشكل مجرد وحر ،و فيه يكون الفضاء الرحب للمهارة و الفرادة الفنية ، فكل الأسلوبيات الفنية و الجمالية الابداعية الخاصة بالنص و غير الموجودة في غيره و التي لا تعكس الا نفسها هي من هذا المستوى ، لذا فهذا المستوى اكثر المستويات تجردا و حرية و التصاقا بالنص و فرادته.

والمعادلات الجمالية هنا هي في جهة الفنية او الجمالية ، فمن المعادلات الجمالية النصية الخاصة بالفنية نجد المعادل الجمال الشرطي وهو الحد الأدنى المطلوب للحكم بالفنية و المعادل الجمالي التجنيسي وهو العنصر الفني المطلوب لتجنيس العمل الادبي ومن اي جنس ادبي هو . و نجد المعادلات الجمالية الخاصة بالجمالية ومنها المعادلات الجمالية التقليدية و التي يبنى فيها النص وفق ما هو متعارف من تقنيات ابداعية كالمجاز مثلا

و منها المعادلات الجمالية الابتكارية وهي التقنيات الخاصة بالمؤلف او النص التي تعتبر تفردا و اضافة و تجديدا و غير مقلدة او محاكية لخارجه ، و منها ايضا الكتابة القصدية في اسلوب خاص معين بحيث يكون المؤلف او النص تجليا قويا و متفردا لذلك الاسلوب.

في نصوص المجموعة تبرز الرمزية التعبيرية ، التي تطغى فيها رؤية المتكلم و تقدم العالم بالصورة الباطنية للمؤلف ، منها نصي (16 و17)

((

(16)

قالوا : لماذا تعشق

قلت :ولماذا الروح

تركتهم بلا جاذبية التفاح

(17)

دائما يتكلمون عن العشق

إلا يعرفون أنه بلا سمع

سوى شريان يحمل دم العاصفة((

فالمؤلف يقدم نظرته و رؤيته في قبال الرؤية الخارجية ، و يبين بتعابير معبأة بالعاطفة و العمق نظرته تجاه امور ، ناقلا معه الاحساس العميق بتلك الاشياء.

و يتجلى المجاز العالي و الانزياحية الكبيرة في النص (23)

))حين تخرس أجنحة الفراشات

يضيع صوت الأزهار

تحت ظلال تكره المرايا((

فهنا تجاورات و اسنادات و تراكيب انزياحية عالية ، و تعابير مفتوحة الدلالة ، و رمزية تعبيرية عالية ، تبوح و تنقل الاحساس العميق ، و تحقق الابهار الجمالي.

و في فنية اخر تتقابل فيها التراكيب في نسيج تركيبي يقترب من انغام الهايكو في النص(26)

)قلت : أحبك إلى الأبد

قالت : سأنتظرك كل عمري

ألتفتت إلى الوراء

لتحمل البحر بزنبيل المطر

الغيم في أول طفولته(!..

فان عبارة (الغيم في اول طفولته) هي مقابل تركيبي مبين و مختزل لمضمون التراكيب السابقة عليه ، و كذلك في نص(32)

)الجنود الذين عسكروا في الغبار

تاريخهم من حجر...

الحروب شهوة الطغاة(!...

فان التفسيرية و البيانية في المقطع الاخير ، و الربط بينه و بين ما فوقه لم يكن بالشكل التركيبي البسيط ، بل كان بشكل الدمج البياني.

و في لوحة انزياحية باهرة تتجسد قوة المجاز و عمقه و علوه التعبيري في النص(39)

)الذين تدلوا بأخر عناقيد وجعهم

بقوا يحرسون تساقط المطر

النهارات تجف من الغيم

أركض الى النهر...

أسابق ظل الماء!...

)

حيث ان المجاز و الانزياح هنا على اكثر من مستوى تركيبي ، في صور سعرية عالية المستوى ، و توظيفات فنية رقيقة و موصلة لغاياتها . كما ان تعدد الوسائط الدلالية في عملية الفهم تحدث استجابة جمالية عميقة لدى القارئ حيث ان حالة التنقل الوسائطي و التجوال الفكري بين الدلالات يولد اللذة و الامتناع.

المعادل الجمالي القراءاتي

وهو يعكس حضور القارئ في عمليتي الكتابة و القراءة . يكون في الكتابة من خلال الوعي بالقارئ و ترسب المفاهيم التداولية ،و في القراءة بأنظمة طلب الافادة و الفهم و التأثر.

ان التداولية و اللغة القريبة ظاهرة في اسلوبيات عباس باني المالكي ، فهو دوما يسعى بامانة ان يوصل فكرته العميقة بالشعر العميق ، دون غموض او انغلاق رغم المجاز العالي و الانزياحات الشديدة

في نص(18)

))تركت قلبي على حافة الموج

يوم رأيتها...

تغسل ذاكرتها بماء المطر((.

مع ان النص مفتوح دلاليا و مع انه يتميز بانزياحات عالية و على مستويات متعددة من الاسناد الى الجملة الى الفقرة ، فان الشاعر وضع نقاط دلالة دلالية و توصيل تشير الى حضور وعي القارئ في الكتابة.

و قد رأيت في النص (39) المتقدم ، حيث الاستجابة الجمالية العميقة المتحقق بنص يشتمل على نظام دلالي معقد متعدد الوسائط يحقق حالة التجوال و التنقل الفكري بين حقول الدلالة و المعنى و الافادة و الفهم مما يولد شكلا مزخرفا و ملونا من الانظمة الدلالية محققا المتعة و الابهار.

وهذا النسيج الدلالي الملون و التجوال الفكري في حقول المعنى نجده ايضا في نص(55)

)الدليل الذي فقد خوذة الضوء

صار سجانا عند أبواب الفصول

أبحث عن مناقير العصافير

لأصل الى قمح النهار(!...

هكذا تشكلت في نصوص مجموعة (وحيدا دون العصور) المعادلات الجمالية الفذة و العالية في نسيج مبهر و حالم و هادئ و رسالي بأنامل شاعر يتكلم بلغة مخملية ناعمة هادفة.

خلق الرمز و التاريخ النصي ، تبتل في محراب القلب نموذجا

ما يميز الشاعر عن غيره هو امتلاكه رؤية متميز عن الحياة و اشيائها ، ان يستطيع ان يرى ما لا يراه غيره ، ان يعبر عما لا يمكن التعبير عنه ، ان يكون صانعا للفكرة الجميلة بلغة جميلة . ان الشاعر بذلك يكون صانع الكيانات و صانع التواريخ الكتابية ، اذ ان الرؤية الخاصة و التعبير الخاص و التفاعل الخاص يعطي للفظ المعين او للمعنى المعين وجودا مستقلا و متميزا و تشكلا في الوعي خاصا به وفق ما قدمه الكاتب ، و كذا حال جميع التعبيرات او المعاني او الفكر التي يوظفها او يخترعها الفنان او الاديب شاعرا كان ام قاصا امر غير ذلك.

الكتابة الابداعية تعتمد في جزء منها على التوظيف ، لأجل اعطاء الكلمات او التعابير اكبر طاقة تعبيرية ، وهذا احد اسرار الجمال في اللغة الابداعية . لذلك كانت اللغة الرمزية ، وكما انه يعتمد فيها توظيف ما كان له تاريخ و ابعاد معلومة في الخارج فيعطي بتوظيفه كما تعبيريا يطور الطاقة التعبيرية ، فان الكاتب ايضا يعمد الى ان يخلق رموزه الخاصة و يوظفها في كتابته . فيكون لذلك الرمز الموظف تاريخ غير الذي في الخارج وهذا ما نسميه التاريخ الكتابي و لو اقتصر التتبع على النص يكون لدينا تاريخ نصي.

ان عملية خلق الرمز هذه ادب متفرد يحقق درجات عالية من الجمالية و قوة التعبير و عمق الامتاع .و لخلق الرمز و اعطاءه تاريخا كتابيا شكلان ، اما ان يكون بسيطا و ساندا او ان يكون معقد و محوريا . الرمز الكتابي المحوري هو ما يعمد الكاتب و يتقصد تعبأته بالرؤى و الافكار فيكون مرآة تعبيرية يستحضر بها الكاتب رؤاه و افكاره عند التوظيف ، اما الرمز البسيط الساند فهو نتاج طبيعي لتعبيرية الشاعر ، فيكون لكثير من الالفاظ و المعاني التي يوردها الكاتب و يستعين بها تاريخ و لا يقتصر ذلك على الشخوص بل يشمل المفاهيم حتى اسماء الزمان و المكان . بل حتى الافعال.

نص (تبتل في محراب القلب) للشاعر العراقي المبدع يحيى السماوي كان نموذجا متقدما في عملية خلق الرمز و التاريخ النصي .سواء للرمز المحوري ام المساند.

الرموز النصية المحورية

في النص ثلاثة شخصيات رئيسية لها تاريخ نصي متطور مغاير للخارج تعمد و تقصد الشارع ان يكون لها هذا التاريخ في نصه ، المتكلم و المخاطب و الوسط وهو مجموعة من الاشياء جعل لها الشاعر تاريخا مغايرا لخارج.

1- تاريخ المتكلم في النص

كتب الشاعر بصيغة المتكلم في النص فقال:

مُذنِباً جئتُكِ \ في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ \فأنا المفضوحُ\ خذلتني لغتي\ وأسَمّيني : جريحاً \ وأسَمّيني : المَغيبْ ..\ وأسَمِّيني المُصلّي بين محرابينِ \ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ ..\ فسيرويني الذي في بئر جرحي من صُراخٍ

وبقلبي من لهيبْ

من الواضح ان قاموس الالفاظ المتعلق بهذه الشخصية قاموس كئيب ونادم و احتياجي و توسلي ، وبهذا فان الشاعر قد برع في ان يجعل هذه الشخصية تتجلى حسب رؤيته من الندم و الرجاء انه تجلي بديع للندم و الرجاء .

نحن اوردنا المقاطع حسب التسلسل الزمني للعبارات في النص ، و لو لاحظنا لوجدنا حكائية تطورية عن شخصية المتكلم في النص ، فدلينا في البدء مجيء مع وضوح الغاية و الهدف من

المجيء ثم تلعثم و عدم قدرة على المواجهة ، ثم الجهر بالقضية و المراد ، ثم الخاتمة التي يرسمها الشاعر و التي تبين نهاية الحكاية و رايه في رد من ذهب اليه.

2-تأريخ المخاطب في النص

خاطب الشاعر شخصية بصيغة المؤنث في النص قائلا:

مُذنِباً جئتُكِ أسْتجديكِ صفحا ..\ \ وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ\ وأسميكِ : شروقي ..\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا\ وأسمِّيكِ : التي تختزِلُ الأسماءَ والأشذاءَ ..\ والفوزَ الذي يجعلُ خِسرانيَ ربحا ..\ وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ\ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي\..

وأسَمِّيكِ : الصّليبْ\ والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ فابعدي حيثُ تشائينَ..

اركبي الموجةَ والرّيحَ ..\احجبي الأمطارَ والأنهارَ عن بُستان صدري ..

من الوهلة الاولى يبين لنا الشاعر ان من ذهب اليها هي مصدر العطاء و الخير و الكرم وهذا تمجيد و رسم قيمي و اخلاقي ، و مع هذه البداية العالية فان الشاعر لم يتوقف عندها بل ذهب منطلقا في تمجيد اكبر حتى يصل الذروة في قوله (اسميك (التي تختزل الاسماء)) ، ثم لا يكتفي الشاعر بالمعنى الفردي بل ذهب نحو المعنى الجماعي بالتقديس و المعرفة فيصف المخاطب

بالمقدس و المعرفة القبلة و اليقين . ثم يعلن ان المخاطب هو المصير المحتوم له (انه الصليب للمسيح) و عناق الشفع و الوتر . و يختمها بالخاتمة التي اشرنا اليها من رأيه في ابتعاد المخاطب و فرض عدم استجابتها له.

ان تاريخ شخصية المتكلم هنا لا يمكن الا القول انه تاريخ صناعي فذ خلاق ، تجاوز الحدود في التصور و الامكان ، حتى تخلل مناطق العمق في الشعور الانساني ، وهو انعكاس الى صدق شفيف باح به الشاعر في صوره التخيلية الرفيعة.

-3تاريخ الوسطيات

اورد الشاعر مجموعة من الاسماء جعلها وسطا تعبيريا لأجل ايصال افكاره الا انه اعطها معنى قصديا مخالف للخارج ، بمعنى انه لم يأت بها استعارة و مجازا فقط و انما قصد ان يهبها معنى و اسما غير اسمها و معناها الخارجي فقال:

سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا ..\ وأسَمّي زهرةَ التفّاحِ في خصركِ : صُبحا\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا.

لقد اختزل الشاعر اشارات و دلالات في عبارات ومضية ايحائية ولغة متوهجة اعطت للغة طاقة تعبيرية كبيرة جعلت لتلك الاشياء التي سماها باسماء مغايرة و ونعتها بنعوت مختلفة عن واقعها تشكلا متميزا في الذهن ، صانعا بذلك تاريخا لها نصي مغاير للخارج.

الرموز النصية الساندة

من الاشياء التي صار لها تاريخ متميز في النص ، عند الاستعانة بها و تكررها في النص هي فعل التسمية بصيغة (اسمي) و من خلال علاقات التجاور و التوصيل يمكن ملاحظة التقابل بين المسميات و التسميات و التي عكف الشاعر عليها قائلا

وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ \وأسَمّيني : جريحاً \ وأسميكِ : شروقي ..\وأسَمّيني : المَغيبْ \ وأسمّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ \ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي ..\وأسَمِّيكِ : الصّليبْ

وهو اسلوب بلاغي موسيقي من حيث المعنى ، فيكون لفعل التسمية تاريخ تكراري بالصور التي يظهر فيها ، و هناك خط تطوري اخر للتسمية هو الفصل بين تسمية المتكلم و تسميات المخاطب و تسميات الوسط و تأخذ معانيها و دلالتها مما ذكرها في تلك الجهات.

من الامور السائدة التي صار لها تاريخ في النص اعضاء الجسد حينما يقول

حامِلاً جثمان أمسي .. \في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ العفوَ وقلبٌ يتشظّى\!

ويساري : تشتكي ثِقْلَ كتابي المُستريبْ.

لقد صار للجثمان و لليد اليمنى و للقلب و لليد اليسرى ، تاريخ مغاير للواقع انها كيانات تعبيرية للرجاء و الاستعطاف ما عادت و سائل للحياة فقط .لقد ابدع الشاعر في صوره و توظيفاته فعلا .

النص الاصلي

تبتُّل في محراب القلب

****

شعر / يحيى السماوي / العراق

****

مُذنِباً جئتُكِ أسْتجديكِ صفحا..

*

حامِلاً جثمان أمسي..

في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ العفوَ وقلبٌ يتشظّى!

ويساري : تشتكي ثِقْلَ كتابي المُستريبْ

*

فضحَ الجَّهْرُ عذاباتي..

وزادَ السِّرُّ والتأويلُ فضْحا

*

فأنا المفضوحُ في الحالينِ : إنْ صَمْتاً وبَوحَا..

*

يتسلّى بحُطامي ندمٌ أشرسُ من نابِ اللهيبْ

*

خذلتني لغتي فالتمِسي ليْ في كتابِ العشقِ نُصْحا..

*

سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا..

*

وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ

*

وأسَمّيني : جريحاً

نزْفُهُ الآهاتُ والدّمعُ الصّبيبْ

*

وأسَمِّي زهرةَ التفّاحِ في خصرِكِ : صُبحا..

*

وأسميكِ : شروقي..

وأسَمّيني : المَغيبْ..

*

وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا

*

لهضابِ الفُلِّ والريحانِ والآسِ البتوليّ الرّطيبْ

*

وأسَمِّيني المُصلّي بين محرابينِ

يستنشقُ نعناعاً من الجيدِ

ومن مئذنَتَيْ صدرِكِ طيبْ

*

وأسمِّيكِ : التي تختزِلُ الأسماءَ والأشذاءَ..

والفوزَ الذي يجعلُ خِسرانيَ ربحا..

*

ويُحيلُ السّوطَ غُصناً..

و جدارَ الكهفِ نهراً

موجُهُ الشهدُ وشدوُ العندليبْ

*

وأسمّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ..

والوادي الرّحيبْ

*

وأسَمّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي..

وأسَمّيكِ : الصّليبْ

*

والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ*

الذي يدرأ أحزان المنافي

وعذاباتِ الفتى / الكهلِ / الغريبْ

*

فابعدي حيثُ تشائينَ..

اركبي الموجةَ والرّيحَ..

احجبي الأمطارَ والأنهارَ عن بُستان صدري..

فسيروينى الذي في بئر جرحي من صُراخٍ

وبقلبي من لهيبْ

**

*الشفع والوتر : عددان أقسم بهما الله تعالى في سورة الفجر في قوله : (والشفع والوتر) .. والوتر في المصطلح الفقهي هي الصلاة التي تختم بها صلاة الليل وسميت بذلك لأنها تصلى وتراً أي ركعة واحدة أو ثلاثاً أو نحو ذلك .. أما صلاة الشفع فيراد بها الركعتان اللتان تسبقان الوتر .

لغة الألم في قصيدة (أبي قد مات) لعيسى ابو الراغب

)أنا وريث المنفى \ حين ولدت \ كانت امرأة تحمل في جدائل شعرها \ رسائل البلاد\ قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض(

عيسى أبو الراغب

انّ اهمّ مكامن الجمال في اللغة الفنية هو الطاقة التعبيرية و الفرادة في البوح ، كما انّ من اهمّ مظاهر تلك التعبيرية هو توصيل الاحساس و نقل القارئ الى مجال المعنى الشعوري بواسطة اللغة اعتمادا على الاسلوب و ليس على توصيلية اللغة . هنا تكمن الفنية و الجمالية للغة الابداعية ، فبدل ان تبوح بالاستعانة بطريقية و مرآتية الالفاظ و دلالتها على المعاني ، و يكون فهم و توصيل الاحساس بواسطة القول من اخبار او انشاء الذي توصله اللغة ، فانّ اللغة الفنية تعتمد في توصيل الاحساس باسلوب تعبيري أي على عناصر توظيفية غير القول و الطريقية ، و بعبارة ثانية ان القول و الاخبار في اللغة العادية يكون واسطة بين اللغة و الاحساس المنقول ، بينما في اللغة الفنية يكون الاحساس منقولا بواسطة اللغة بعملية بوح عير توصيل غير معتمد على القول و الاخبار ، و يكون المعنى حينها عبارة عن شكل للغة العاكسة الاحساس ، فبينما في اللغة العادية تكون الالفاظ عاكسة للمعاني و المعاني عاكسة للاحساس وهذه هي التوصيلية

، ففي اللغة الفنية تكون الالفاظ عاكسة للاحساس من دون واسطة القول، و انما يكون المعنى شكلا خارجيا للغة.

ربما بهذا الفهم يكون جليا عدم التناقض في بوح اللغة الفنية و عدم اشتمالها على قول حقيقي ، فحينما يقال ان لغة الشعر تبوح و لا تقول ، لا يعني دعوة الى خواء اللغة و تجريدها من المعنى و المضمون ، بل المراد ان ما ينقل بالطريقة العادية ينقل بطريقة غير عادية في اللغة الفنية ، لذلك فاللغة الشعرية تبوح بما تقوله اللغة العادية ، و في عملية البوح هذه تنهدم و تنخرم و تتصدع كثير من منطقيات و معايير اللغة العادية ، و تحلّ محلها انظمة تعبيرية متفردة و عالية تتجلى فيها عبقرية اللغة ، و لا يراد بعبقرية اللغة الا هذه المعنى.

اذن يتبيّن مما تقدم و بشكل سلسل لا يعتريه أي ريب انّ اللغة هي السرّ الاعظم لجمال الكتابة ، و الاسلوبية هي محور و رحى ذلك العالم السريّ . و من البيّن انّ الاسلوبية تتنقل بين مستويات لغوية ثلاث الصيغ اللغوية و حقول المعنى اللغوية و المجال الوسطي اللغوي . شكل العلاقة و النظام الذي تظهر فيه تلك العناصر الثلاث من جهة المؤلف هو بوح و من جهة المتلقي هو تعبير ، و الجهة التي ينظر بها الى ذلك النظام مهمة ايضا كعنصر ابداعي . و بالقدر الذي تظهر فيه غائية الاحساس و الشعور وانّه ما يراد البوح به و التعبير عنه ، فانه ينكشف و بشكل جلي انّ المحورية في عملية ابداع الجمال هو انظمة ذلك البوح و ذلك التعبير ، و الذي يكون الاسلوب مركزيا فيها ، كما انّه ينكشف ايضا ان الاسلوب ليس امرا شكليا مختص بالألفاظ و التراكيب ، و انما هو امر عميق يتسع سعة التجربة الانسانية ، وهذا الفهم للاسلوبية يحقّق توسع في مفهوم الجمال فيشمل جميع مظاهر الحياة و الانسانية لانّه يهيمن على مجالات المعنى و الشعور وهي اوسع و اعمق الوجودات و التفسيرات للعالم و الخارج ، و بذلك يكون وحسب هذا التصوّر النقد الجمالي متوسعا بشكل غير مسبوق و شاملا لأمور تتجاوز الشكل و عناصره ، بل يغور عميقا في عوالم الانسانية و تجاربها و منجزاتها.

لقد قلنا انّ المحور الجمالي في النص هو نظام البوح و المظاهر التعبيرية فيه ، و انّ الاسلوبية مركزية في ذلك النظام ، و لأجل تيسير المضي في تطبيقات هذا الفهم لا بد من عملية دائرية بين صيغ التعبير و مجال المعنى و الواسطة البوحية ، و ربما عملية التنقل هذه هي من اسباب الامتاع و يتناسب حجم المتعة بالابداع مع شكل و طبيعة ذلك النظام و التنقل فيه .

حينما يواجه القارئ نصّا ، تعمل مفرداته و تراكيبه بموادها و صيغها على نقل ذهن القارئ الى مجال معنوي خاص ، هذا النقل ليس توصيليا بل تعبيريا ، النقل التعبيري هذا له عناصر اسلوبية ، ليس من وظيفة القراءة التذوقيّة التعرّف على تلك العناصر ، و انما ذلك وظيفة النقد ، لذلك قلنا سابقا انّ جوهر النقد ليس التذوق و انما فهم اللغة و المراد بذلك هذا المعنى . و لكل كتابة اسلوبها في البوح و التعبير و نقل القارئ الى مجال المعنى الذي يبدعه النص ، و لا يتوقف الامر الى هذا الحد ، فبعد ارتحال القارئ الى ذلك المجال المعنوي يتكون المجال العام للنص ، من ثم تأتي براعة المؤلف في الابداعات الاسلوبية التعبيرية في صياغة الشكل المعنوي و الشعوري للنص ، بشكل كواكب مزينة في سماء النص ، او الوان في لوحة ، او كيانات واشياء و اشباح في فضاء واسع . هذا التصوّر في الحقيقة لا ينطبق الا على قصيدة النثر او الكتابة التي توظف لغة قصيدة النثر ، لذلك من العبث تطبيق هذه التصورات على الشعر التوصيلي مهما كانت جماليته.

هنا امامنا نص نموذجي لقصيدة النثر (أبي قد مات) للشاعر الفلسطيني الماهر عيسى أبو الراغب ، مليء بعناصر ابداعية لتجلّي مظاهر انظمة البوح و التعبير و العناصر الاسلوبية للبوح و نقل القارئ الى مجالات المعنى الخاصة و بروز الاشكال الداخلية المبحرة و المتلألئة في سماء النص و فضائه . و من المفيد ايراد النص ثم تلمّس تلك العناصر فيه:

)أبي قد مات(

أبي قد مات

مات بعد حفنة من القهر والألم والمنفى والغياب

أبي الذي مات في المنفى البعيد

حين حمل رغيف خبزه والقمح في خابية كسرها العابر

أبي كتب على صدره بعود السنابل الأصفر

نحن الأرض

حين اطل برأسه من هناك على المدى البصري

لم ير إلا طين الأرض ووردة وزيتونة تنحني للعاشقين

تنادي بعضها بعضاً

هناك حيث المدى كان أكثر مما يلزم

وكان الله يرتب الرسائل للقادم من الزمن ويؤرخ التاريخ

وظِلُ الرماد وفوضى العباد تزحف نحو المجهول

قبيلة من القهر أحاطت بنا

أبي قد مات

دق وتد الخيمة

أوقف عقارب الساعة وتخاصم مع الوقت

كان كل صباح يحكي لنا حكايات أول الطريق الطيني

قال لن يفهم احد سرنا

نحن تحت الأرض نحيا

علينا أن نهشم صنم الذات ونهش الألم والممات

الخيمة التي تتوسط الساحة الطينية مفتوحة من أربع جهات

أنا وريث المنفى

حين ولدت

كانت امرأة تحمل في جدائل شعرها

رسائل البلاد

قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض

نادت على الرجل الواقف

صاحب العمامة والدين

ينادي في أذني النداء الأكبر

أنا أحيا في فواصل سري العظيم

الأرض والسماء

أتتبع ما نثروا من ملح البلاد

أعنا   يا الله

لنقايض رسائلهم بما رتبت من رسائل اكتظاظ الحزن فينا

متى موعد الفطام؟

هذه أوراق الحياة

بدأت تتثاءب وتعلن موعد النوم

هذا الصوت في بُحةِ القولِ وقهرِ الداخل

هل كنا نصف الصدفة ونصف الحلم؟

والقراءة الأخيرة لدورة الحياة

ها نحن نترقب قلقلة الآلهة

وانغماس الأسطورة في السديم

سندفن المعنى والصورة في الطين الأول

نشكله طيراً يطير

ننادي أيها الغراب الحكيم

يا سيد هذه الأرض الخراب

لنعود للبداية

هذه الأرض ليست أرضنا

ما أتينا إلا لنشارك في صلاة الوردة والزيتونة وطقوس العاشقين(

للغة التعبيرية توظيفات اسلوبية تتوزع بشكل عميق في جوانب كثير في النص ، فلأجل خلق سماء النص و جوّه العام يكون توظيف للعنوان و قاموس المفردات و التراكيب ، و تقريبا تتدخل في هذا الامر امور شعورية و غير شعورية تمثل طغيان اللغة و الكتابة و تعالي صوت البوح مهما

اراد الشاعر حرف بوصلة النقل الاحساسي في النص ، لذلك و كمدخل قراءاتي جيد للجوهر العميق للغة النص يتمظهر القاموس المفرداتي و التركيبي للنص و عنوانه بوّابة لذلك.

عنوان النص (أبي قد مات) وهو يشتمل على ثلاثة مجالات معنوية مهمّة ، الحميمية و الانتماء في كلمة (أبي) ، و الحزن و الأسى في كلمة (قد مات) ، و الاخبار الخطابي بتقديم كلمة أبي ، المشيرة الى انّ المخاطب قد استفهم مسبقا عن حال الأب . اذن العنوان يرشد الى مجالات الحكاية و الحزن و الألفة ، ومع ان العنوان عادة ما يكون عاكسا لجوّ النص الا انّه لا بدّ من اجراء عملية مسح للنص لأجل الاطمئنان من ذلك البوح . وحينما نجد انّ هذه العبارة اقصد (ابي قد مات) هي اول عبارة في النص تنتهي مرحلة القلق القراءاتي و تنكشف سماء النص و نعلم اننا انتقلنا فعلا الى مجالات المعنى الخاصة بالنص ، وهذه وظيفة العناوين المركبة.

بقاموس المفردات نجد النص يعجّ بمفردات تلك العوالم المعنوي التي اشرنا اليها من الانتماء و الحميمية و الحزن و الاسى و الاخبار و التأكيد-:

مفردات الحزن (مات ، القهر، الألم ، المنفى ، الغياب ، المنفى ، الممات ، المنفى ، الحزن ، تتثاءب ، بُحةِ / السديم ، الغراب ، الخراب)

مفردات الانتماء (أبي ، رغيف ، خبزه ، القمح ، صدره ، السنابل ، الأرض ، زيتونة ، للعاشقين ، قبيلة ، وتد ، الخيمة ، الذات ، الفطام ، وريث ، ولدت ، امرأة ، البلاد ،)

مفردات الاخبار و التأكيد (حمل ، كتب ، نحن ، اطلّ ، تنادي ، يرتب ، دق ، أوثقته ، أذني ، النداء)

و أيضا الألم و الانتماء و الاخبار في التراكيب الاسنادية التعريفية في النص-:

الألم (حفنة من القهر ، المنفى البعيد ، قبيلة من القهر ، اكتظاظ الحزن ، سندفن المعنى ، الغراب الحكيم)

الانتماء (رغيف خبزه ، عود السنابل ، طين الأرض ، وتد الخيمة ، الطريق الطيني ، صنم الذات ، وريث المنفى ، جدائل شعرها ، رسائل البلاد ، حبلي السري ، سري العظيم ، بُحةِ القولِ ، وقهرِ الداخل ، موعد الفطام ، صلاة الوردة)

الاخبار (يرتب الرسائل ، أوراق الحياة ، قراءة الأخيرة ، انغماس الأسطورة

و تتجلى تلك الحقول المعنوية في التراكيب الجميلة التامة الحاملة للمعاني الثلاث في الغالب في تركيب واحد فكانت كالنجوم تشعّ في سماء القصيدة التي رسمها الشاعر بقاموس مفرداته و مسنداته.

)أبي قد مات ، مات بعد حفنة من القهر والألم والمنفى والغياب ، أبي الذي مات في المنفى البعيد ، حين حمل رغيف خبزه والقمح في خابية كسرها العابر ، أبي كتب على صدره بعود السنابل الأصفر ، نحن الأرض ، وكان الله يرتب الرسائل للقادم من الزمن ويؤرخ التاريخ ، وظِلُ الرماد وفوضى العباد تزحف نحو المجهول ، قبيلة من القهر أحاطت بنا ، أنا وريث المنفى ، قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض ، أنا أحيا في فواصل سري العظيم ، أتتبع ما نثروا من ملح البلاد ، هذا الصوت في بُحةِ القولِ وقهرِ الداخل ، ما أتينا إلا لنشارك في صلاة الوردة(

لو لاحظنا هذه التراكيب وهي المراكز البوحية في النصّ و اعمدة الخطاب و الرسالة فيه ، فانّا نلاحظ كل جملة فيها قد جمعت المعاني الثلاث (الألم و الانتماء و الاخبار) . انّ هذا الشكل من الاتقان اللغوي حقّق تناغما فذّا في القصيدة ، و كانت تتجلّى اوجها مختلفة و مرايا تعكس

وجه الألم و الحميمية و الإخبار ، تلك الحقول المعنوية التي نقلنا الشاعر اليها في صور شعرية عالية المستوى و عميقة حد الذهول.

التعبيرية المغرِقة في نص (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية)

النصّ في جوهره مصداق جزئيّ للغة ، لذلك فان التمييز العلاماتي بين الكلام و اللغة لا يستند الى قاعدة واقعية ، نعم مجموع المتكلّم (المرسل) و المتلقّي (المرسل اليه) و النص (الرسالة) و قاعدة التخاطب (المرجعية اللغوية) يكوِّن نظاما جزئيا مصداقيا للغة و تجسيدا ظاهريا لها . من هنا فالمؤلف و المتلقّي و المرجعيات اللغوية و النصّ كلها من اللغة.

حينما يكون الاستعمال مرجعيّا ، تستعمل الوحدات اللغوية المتقدّمة فيما وضعت له ، فيُلحظ المؤلفُ و المتلقّي و النصّ و قاعدة التخاطب بمعانيها و مفاهيمهما المرجعية الاعتيادية . اما اذا كان الاستعمال غير مرجعيّ و خارقا للمرجعيات اللغويّة ، فالخرق قد يكون على مستوى المؤلف او مستوى المتلقي او مستوى النصّ ، او مستوى القاعدة التخطابية .

ان اللغة الفنية الانزياحية اما ان تكون تركيبية استعمالية او مفهومية مرجعية . الانزياح التركيبي الاستعمالي هو تعبيرية استعمالية ، اما الانزياح المفهومي فهو التعبيرية المفهومية . التعبيرية في عمقها نقل الاحساس الى المتلقي ، وذلك بالتوظيفات التركيبية و الاستعمالية ، او بالتوسعة و التغيير في المفاهيمية و المعنوي حتى يصل حد التجريد في التعبيرية التجريدية.

حينما ينجح النص في ان يشعرك بذاته و غاياته ، و حينما ينجح النص في ان ينقل لك احساسه بكل قوة و عمق ، حينها نكون امام نص فذ . (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية) نص للشاعر العراقي مهدي سهم الربيعي ، فيه من التوظيفات و القاموس اللغوي و التراكيب البنائية و التجاورات اللفظية و الصور الشعرية ، ما يجعلك تحس بالغرق ، و يجعلك تشعر بان العالم يتساقط و يغرق و انه لا مفر .

التعبيرية الاستعمالية في النص يمكن تتبعها في اربع مستويات

1. المستوى القاموسي للالفاظ
2. المستوى الاسنادي النعتي و الافعالي
3. المستوى الجملي
4. المستوى النصي الكلي

1. المستوى القاموسي

في النص سيل هادر من الالفاظ الموحية و الدالة :

)فصُراخٌ ، تيهٌ عارمٌ ٌ ملتهبةٌ، تتَناثرُ ، يَسقُط... ، ضَبابيةٌ قلقةٌ ..، ضَياع...، غَرقِ ... ، يَطفو الشُحوب... ...، كَشهقةِ مُحتضرٍ...، جزرٌ مفقودة....، مغروسةٌ ، جُذوعُ خاويةٌ..، شَظايا حممٍ...، بركانٍ ، مُتدفق.. ، تَكتسحُ...، السيلِ(

لقد نجح الشاعر بقاموس الفاظه ان يحقق غايات النص و ان يوصل الرسالة و الخطاب و ان ينقل الاحساس.

لقد بينا مرارا ان نقل الاحساس هي من اهم و اصعب مهام المؤلف ، و انها تختلف عن التوصيل و الخطاب ، انها صبغ النص بمزاج معين مراد ، ثم نثر الكلمات فيه بصورة تجعل القارئ يعيش اجواء النص . لقد حقق النص (القاموسية التعبيرية)

2. المستوى الاسنادي

المستوى النصي الاخر كما بينا هو المستوى التركيبي الاسنادي ، في النعوت و الافعال مثال (تيهٌ عارمٌ ، أفكارٌ ملتهبةٌ ، تتَناثرُ الخَطايا... ، عالمٌ يكادُ يَسقُط... ، ضَبابيةٌ قلقةٌ .. ، غَرقِ الأنهارِ...، يَطفو الشُحوب... كَشهقةِ مُحتضرٍ، جزرٌ مفقودة....، جُذوعُ خاويةٌ.. ، شَظايا حممٍ... ، بركانٍ مُتدفق.. ، دونَ القدرةِ.. على الوقوفِ...)

من الواضح ان تلك الاسنادات تنقل القارئ الى حقول معنوية و دلالية مشعرة بالتهاوي و النهاية و العجز ، حقول تحيط بفكر الغرق . لقد حقق النص (الاسنادية التعبيرية)

ان اهمية المعجم القاموسي للنص و طبيعة الاسناد ، انها بنقل القارئ الى حقول معانيها فانها تولد لديه انثيالات مناسبة تعظم وجودك تلك المعاني في النفس ، و من خلال عمق و جهورية تجليات تلك لمعاني تترسخ الرسالة التي يحملها النص في داخل القارئ.

3. المستوى الجُملي

المستوى الثالث هو المستوى الجملي ، المحقق للصور ، و جعل النص و صوره تحمل القارئ الى عوالم معنوي شديد الوقع من حيث التبليغ و الاخبار ، مرسخة الرسالة في النفس ففي مقطع

)صُراخٌ...

تيهٌ عارمٌ بينَ الكلمات...

أفكارٌ ملتهبةٌ....

تتَناثرُ الخَطايا...

عالمٌ يكادُ يَسقُط(...

ان البوح عال هنا ، و التوظيفات الفنية و التعبيرية الاستعمالية واضحة في انزياحات و استعارات فنية فذة ، و مجاز قريب موصل للرسالة ، ابواب تعبيرية متعددة لنفوذ الفكرة و تجليها الى المتلقي ، وهذا الشكل من التعبير البوحي نسميه بلغة المرايا ، حيث تطرح الفكرة باكثر من شكل تعبيري لاجل تأكيد الرسالة و البلاغ .

و في مقطع واضح الرمزية و التوصيلية يقول الشاعر :

)في غَرقِ الأنهارِ...

يَطفو الشُحوب...

مُنتظراً رحيلُ الغَيم(....

هنا تعريف نصي ، و تأريخي نصي علائقي يخالف المعنى الاصلي ، ما يحقق توسعة في المفهوم فتتحق التعبيرية المفهومية اضافة الى التعبيرية الاستعمالية . فهنا انزياح على مستوى الاستعمال و التركيب و انزياح على مستوى المفهوم و المعنى المرجعي . النص يحقق التعبيرية الجملية.

4. المستوى النصي الكلي

المستوى التعبيري الرابع هو المستوى التركيبي النصي الكلي ، أي نظام العلاقة التجاوري بين مقاطع النص ، وهو اما ان يكون بشكل تصويري او ان يكون بشكل سردي . ان الشاعر قد قسّم النص الى ثلاثة فصول ، تربط بينها علاقات دلالية ظاهرية و عميقة . كل فصل منها مكوّن من مقاطع تصويرية شعرية ، من هنا فالتعبيرية التركيبية النصية هنا معتمدة على الشعرية التصويرية .و بمجموع ما تقدم و انظمة التداخل بينها حقق النص (التعبيرية النصية)

ان نص (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية) نص حقق اهدافه و نقل الاحساس الى القارئ و نقل القارئ اليه و كان نموذجا للتعبيرية الاستعمالية.

النص

غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية...

مهدي سهم الربيعي

(1)

صُراخٌ...

تيهٌ عارمٌ بينَ الكلمات...

أفكارٌ ملتهبةٌ....

تتَناثرُ الخَطايا...

عالمٌ يكادُ يَسقُط...

يَلتصقُ الأسى...

دونَ أختيار....

ثوباً..

تَستتَرُ بهِ عوراتُ الذنوب!!..

ضَبابيةٌ قلقةٌ..

تَهزأُ بوقعِ الحروفِ...

أكبرُ ضَياع...

حينَ فَضو بكارةِ الشمسِ...

بَعضُ أطياف...

المِثَرثرين الحَمقى...

(2)

في غَرقِ الأنهارِ...

يَطفو الشُحوب...

مُنتظراً رحيلُ الغَيم....

جَبهةٌ تَغتسلُ..

بأولِ أشراقةُ شَمس....

لَم تَحضر.....

ليلٌ جَبليٌ حالك...

بِلا أَنجُم....

يوشي بأطرافِ الأشرعةِ....

تَمرُ على الأنفسِ....

كَشهقةِ مُحتضرٍ...

((3

شواطئُ جزرٌ مفقودة....

أجسادٌ مغروسةٌ هُناك...

جُذوعُ خاويةٌ..

تَشكو زَيفَ الرَبيع....ِ

نَوماً قُربَ مَحارقٌ..

لَظاها شَظايا حممٍ...

زَمجرتُ بركانٍ مُتدفق..

تَكتسحُ...

برهبةِ السيلِ...

دونَ القدرةِ..

على الوقوفِ...

العالم الصوري الموازي في قصيدة (عندما احترق المطر) للشاعرة العراقية سلمى حربة

احتلت الصورة الشعرية مركزية معروفة في مفهوم الشعر و الوعي به ، و ازدادت مركزيتها قوة حينما تخلى الشعر عن موسيقاه الشكلية فصار يكتب بالنثر، بحيث ما عاد ممكنا بيان تعريف واقعي للشعر يميزه عن النثر الا بإدخال الصورة الشعرية فيه.

ان الاثارة التي تحققها الصورة الشعرية تحفز مواطن مناسبة في مجال الاستجابة ، فيعمد الفكر الى نسج ما يستطيع من انظمة المعنى و الاستفادة بتصور يفارق الواقعية في كثير من لحظات وجوده ، ان الصورة الشعر هي المتنفس الحقيقي للفكر لرؤية الخارج بلغة خلاقة ، بعبارة ثانية ان الصورة الشعرية ليست عملا مختصا بالكاتب و انما حقيقة انتاجها يرجع الى عالم التلقي.

حينما يواجه الفكر الصورة الشعرية يرتفع في مستوى النظر الى الاشياء و يتخلى عن المنطقية المعهودة و يكون على استعداد عال لذلك .و يحضر انجاز المؤلف هنا بالقاموس المعنوي و

طبيعة العلاقة بين الصورة و مكوناتها ، فيخلق اثناء توجيه البناء النصي شكلا فكريا بناء منتجا يحلق به المتلقي ، يعتمد شكله على طبيعة مكونات الصورة والعلاقات بينها

الصورة بحسب اللغة المعتمدة في تكوينها ، اما ان تكون تعبيرية تحكي الواقع بشكل جميل بشكل مباشر او غير مباشر ، تكون الحكاية اولية فيها ، او تجسيدية تعطي للاشياء معنى اخر و توسع مدارك الفكر بالاشياء ، و بهذا الشكل من التعبير يمكن فهم الابداع على انه حالة مستقبلية معرفية تتجاوز حدود الواقع و امكانته في اطلاق فكر الانسان وخياله نحو حياة افضل . وهذا يقع في صلب رسالية الادب و اخلاقياته .

حينما تنساب الصور مبحرة بالفكر يتبلور في الذهن معان لاشياء الصورة تختلف عما هو معهود بقدر الطاقة التي اكتسبها بفعل الصورة ، حتى تصل في التغاير و البناء في علاقتها الى نظام متكامل قائم بنفسه يظهر كعالم مواز لعالم مرجعيات اللغة .

اللغة التي رسمت بها الشاعرة المبدعة سلمى حربة قصيدتها (عندما احترق المطر !!) تمثل نموذجا متقدما و واضحا للغة العالم الصوري الموازي . ونجد ذلك جليا لو نظرنا الى ثلاث وحدات تركيبية في النص ،الوحدة التجاورية ، و الوحدة الجملية و الوحدة النصية.

الوحدات التجاورية.

يتحقق السيل الصوري و من ثم العالم الموازي ، بتجاورات مجازية متوالية لا تترك مساحة للمنطقية اللغوية ، فتغادر بذلك الكلمات مرجعياتها نحو عالم من الدلالات و المعاني مغاير ، صانعة بذلك مرجعية جديدة غير المرجعية المعهودة يمكن ان نسميها المرجعية النصية في قبال المرجعية الخارجية . و لطالما فهمنا ان الشعر او النص الادبي عموما هو اعتراض على الخارج فتجيء المرجعية النصية شكلا من اشكال الاعتراض على الخارج.

فمن اول العنوان احتراق المطر لاألفة تجاورية ، ثم تنساب اللاألفة التجاورية و المجازات من دون هوادة بشكل صادم و مبهر لمواطن الشعور العميقة.

احترقَ المطرُ، \ بللتْ جَمراتُه صُقيع\ تنحاز الشمسُ \ الارضُ تنطفئ، \ شمعةٍ هَدها التعبُ،\ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،\ثقباً في كفيّ \ تملصتُ من الضبابِ \ زمنٌ موؤدٌ \ خاصرةِ الغيمِ، \ الضبابُ حولي كوشاحٍ \ هَذيانُ كونٌ \ غثيانِ بحرٍ .) ان لاألفة التجاور بين كلمات هذه التراكيب امر ظاهر ، و لو حسبنا المساحة التي شغلتها هذه التراكيب سنجدها تتجاوز الغالبية العظمى منها ، و لو علمنا ان هذه التراكيب محورية و مركزية في التركيب الجملي و النصي ستكون القصيدة مخلوقة و متقومه بهذه الصور و هذا هو المدخل الى العالم الموازي الذي صنعته القصيدة.

الوحدات الجملية

بعد تبين ان التراكيب التجاورية المحققة للاألفة عالية هي مركز التراكيب الجملية ، فان الجمل بذلك لا تكون الا شكلا وتجسيدا للصورة التي تريدها تلك التراكيب ، وان هذا التشكل الذي تطغى فيه اللغة على وسائليتها و توصيليتها و طريقيتها يحقق التوهج و اكتساب طاقات تعبيرية و دلالية واسعة ، و لا يمكن لوعي القارئ بعد ذلك الا ان ينظر بعين متجردة الى عالم متعال و متسام من اللغة ، باستعداد مرتفع لا يتوفر لها في الواقع ، وهذه النقطة بالذات من مصادر الامتاع العميق في الشعر ، فنجد انه (عِندما احترقَ المطرُ، بللتْ جَمراتُه صُقيع أرضٍ لم ينزلْ بها البَرَدْ) انه احتراف غير مألوف لمطر وجمرات وارض ارضا غير التي نعرفها) و في عبارة (

همدتْ روحي بين عرباتِ رحيلٍ مسكونٍ،(هذا الهمود غير المالوف بين عربات الرحيل ، المسكون ، ابدا لا يمكن للفكر الا ان يبحر ، و لا يتوقف عن الابحار، ففي (رأيتُ ثقباً في كفيّ ، تملصتُ من الضبابِ حَول عَيني) تبلغ هنا القصيدة ذروتها في النزوع و التجريد في اللغة و التفلّت من التوصيل و الحكاية انها لغة الصنع و الخلق ، انه ابداع للفكر و المعاني و للخلاص انه عالم اخر يطرح هنا ، ثم اذا به (زمنٌ موؤدٌ على خاصرةِ الغيمِ،) يحضر انه بالطبع ليس كزمننا انه يقبع في خاصرة الغيم و ترتفع هنا وتيرة التصور و التصوير الى ما لا نهاية انفتاح على المعنى مقنن و متعمد ، ثم (تناثرَ الضبابُ حَولي كوشاحٍ ،ككفنٍ أبيضٍ) و شاح و كفن معبآن بمعاني غير التي نعرفها و (هَذيان كون كانَ نشيجُ المطرِ،) و (كغثيانِ بحرٍ غَطى رِمالهُ الزبدْ،) لقد اسرت الغربة المكان ، فغيرت الايحاءات و الدلالات و التعابير التي وصلت الينا و البوح العميق ، ارتَدت الكلمات و الجمل و العبارات شكل غربة و افتراق واعتناق.

الوحدات النصية

عادة ما يصح القول ان النص نتاج عباراته و تراكيبه الجزئية ، وهذا صحيح الى حد ما ، لذلك لا نجد حدودا للنص غير التي يصنعها النص نفسه بعباراته و تراكيبه . ان السيل الصوري ، و التحليق الذي طالبتنا به عبارات النص ، جعلنا و بقوة نبحر بعيدا عن فهمنا للأمور و الاشياء ، وكأننا صرنا ننظر الى عالم كامل تتشكل فيها الاشياء بأشكال مغايرة ، انها الاسماء ذات الاسماء الا ان تمظهرها و ملامحها و تفاعلاتها غير التي نعرف ، انه عالم اخر لأشيائنا ، و لأفكارنا و لأرواحنا .

ان هذا النص يبين و بقوة ان المجاز ليس فقط لعبا بالألفاظ و انما هو خلق جديد و صنع جديد و معاني جديدة و تجربة جديدة و فهم جديد للأشياء و الحياة ، و يبين ايضا كيف يمكن للغة ان تصبح جسدا و شكلا و عالما للفكر و الوعي ، و تتمرد على طبيعتها و اساس وجودها من التوصيل و محاكاة الخارج و المرآتية ، انها هنا تخلق المعاني و تخلق الفكر ، بل تخلق

القارئ و العالم الجديد الذي جهرت به . و بهذا الكم الكبير من الطاقة و التوهج تحرك اللغة اعماق مواطن الاستجابة الجمالية ، و تطرح قيمها و نظرتها الى الحياة ، ان لغة العالم الصوري الموازي تجسد الشعر و الشاعر لأنها لا تكون الا رؤية بشكل لغة ،و ليس رؤية تنقلها لنا اللغة ، انها تجسيد للتجربة و تجلي للفكر باللغة و ابحار الى عالم من المعاني الجديدة وهذا ما نسميه الثراء .

النص الاصلي

عندما إحترق المطر!!

سلمى حربة

....

عِندما احترقَ المطرُ،

بللتْ جَمراتُه صُقيع أرضٍ

لم ينزلْ بها البَرَدْ،

ولم تنحاز الشمسُ اليّها،

كانت الارضُ تنطفئ،

كشمعةٍ هَدها التعبُ،

وكنتُ كريحٍ أدورُ ما بين

الغرفِ، أفتشُ عن شبابيكَ خروجٍ

همدتْ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،

رأيتُ ثقباً في كفيّ ،

تملصتُ من الضبابِ حَول عَيني،

وجلستُ أعدُّ حباتَ الرمالِ،

لعلي أصلُ الى تفسيرٍ لمعضلةِ الزمنِ،

زمنٌ موؤدٌ على خاصرةِ الغيمِ،

تناثرَ الضبابُ حَولى كوشاحٍ ،ككفنٍ أبيضٍ وأمتدَّ على مَرمى البصرِ،

هَذيان كون كانَ نشيجُ المطرِ،

أنينٌ ووجعٌ يَترامى هُنا وهُناكَ،

كغثيانِ بحرٍ غَطى رِمالهُ الزبدْ،

كانَ ذلكَ هو احتراقُ المطر...

الرمزية التعبيرية عند هاني النواف

تمهيد

منذ اطلاعنا على التعبيرية الالمانية و اهمها نصوص جورج تركل الذي كنت قد ترجمت له قصيدة (صيف) ، لم نجد هذا المستوى الرمزي و التعبيري الا في نصوص لشعراء من المغرب العربي كنصوص الشاعرة و الروائية التونسية عفاف السمعلي و الشاعر التونسي لطفي العبيدي . و لا بد من القول بان الرمزية التعبيرية اكثر تطورا في المغرب العربي منها في مشرقه ، و لقد تناولنا هذا الامر مع الشاعر و الناقد الدكتور علاء الاديب فعزى السبب الى الاحتكاك الكبير لادباء المغرب العربي بالادب الغربي و هو تام كما يبدو . و لم نجد في كتابات ادباء المشرق العربي رمزية تقترب من تلك الرمزية الا في متفرقات ، لكن لدينا شاعر عراقي فذ يكتب برمزية تعبيرية عالية تقترب من مستويات التعبيرية الالمانية ألا و هو الشاعر هاني النواف . سنبين هنا ملامح و مستويات و عمق تلك التعبيرية كظاهرة متفردة واضافة ادبية.

أهمية التفرد الاسلوبي و واجب النقد تجاهه

ليست المهمة الكبرى للنقد في متابعة تحقق المعايير في نصوص معينة ، و انما النقد المهم هو ما يشير و يدلل على الاضافات المهمة للنصوص . ان الظاهرة الادبية لها مستويات و درجات تجلّ تختلف فيها النصوص ، و لا تكون الاشارة النقدية مقنعة ما لم يصدقها تجل عال للثيمة في العمل الادبي المعين . من هنا يكون للتفرد الاسلوبي باعتباره تجل عال للتجربة اهمية من جهة

احداث الاضافة ، يكون لزاما على النقد متابعتها لأجل تكامل الادب و تطوره و الاحتذاء بالتجليات العالية .

الرمزية التعبيرية

التعبيرية مدرسة معروفة في الفن و الادب ، و لقد توجّها و ابدع فيها الالمان ، حتى انها صارت احيانا تنسب اليهم فيقال (التعبيرية الالمانية) . و التعبيرية وان كانت حركة مضادة للتأثيرية و الانطباعية ، الا انها حملت الحقيقة و الاخلاص للأدب و الانسان . و مع ان التعبيرية تُحصر عادة في فترة زمنية معينة ، الا ان المتتبع يجد ان اسلوب التعبيرية بمعاييرها الريادية لا زال مستمرا ، كم ان معظم الكتابات الشعرية العربية و غيرها تشتمل على درجات من الرمزية التعبيرية ، وان اختلفت درجات تجليها .

لقد ابدعت التعبيرية في جعل الانسان هو المحور ، و احترمت الفردية . ان التعبيرية بهذا الفهم يمكن ان تكون منطلقا لفلسفة واسعة عن الحياة تحترم الانسان و حرياته و حقوقه . و فيما يخص الادب فان التعبيرية قد وسعت من قدرة الكتابة و مناهلها ، و لقد بينا في مواضع سابقة ان من التعبيرية ما يكون فيه توسعة في علاقات التجاور اللفظي و الاسنادي (التعبيرية التركيبية) ، اذ ان الرمزية تستوجب مجازات و انزياحات لأجل تأديتها ، مما يؤدي الى خلق علاقات جديدة بين الوحدات الكلامية غير مسبوقة ، و منها ما يكون فيه توسعة مفهومية عميقة تنفذ في جوهر المعنى و اسميناها (التعبيرية المفهومية) و التي تحدث توسعا مفهوميا عميقا في المعنى و الفكرة.

الفنية التعبيرية و جمالياتها وفق ادوات النقد التعبيري

النقد التعبيري بادوات بحثه و تتبعه في جهات الابداع بالاسلوبية التعبيرية يتناول النص منهجيا من ثلاث جهات : 1- فنيته و 2- جماليته و 3- رساليته .

بخصوص الفنية التعبيرية فانها تتجلى في ركنين : الاول الرمزية العالية و الثانية الانفعالية الفردية تجاه الحياة و امورها ، و لا يمكن عد الكتابة محققة للتعبيرية ان لم تشتمل على هذين الشرطين اعني (الرمزية) و (الانفعالية الفردية) . و الجمالية اضافة الى التوظيفات و الانزيحات فانها تحقق توسعة علاقاتية على مستوى التركيب (التعبيرية التركيبية) بفرادة اسلوبية تركيبية و علاقاتية بين المفردات و على مستوى الفهم (التعبيرية المفهومية) بطرح فهم و تعريف خاص و فردي

للاشياء كما اسلفنا . و اما الرسالية فانها تتمثل في مركزية الانسان في التعبيرية و محوريته و تحريره و احترام رؤاه و افكاره و البحث عن الخلاص و العالم الاصدق و الاكثر جوهرية.

تجليات التعبيرية في نصوص هاني النواف

هاني النواف شاعر عراقي يتميز شعره بتجل عال للتعبيرية قل نظيره ، من حيث عمق الفكرة و عمق العلاقة الانزياحية بين الوحدات الكلامية . ان شعر هاني النواف يحقق مستويات عالية من التعبيرية بالفنية المتكاملة من حيث الرمزية و الفردية و الجمالية المتكاملة من حيث التعبيرية التركيبية و المفهومية ، و الرسالية المتكاملة من حيث الانسانية و الكونية في أدبه . وهنا نورد نماذجا لتلك التجليات في قصيدته (حين أستدار النعاة) وهي قصيدة نثر حرة مكتوبة بلغة سردية التعبيرية اي بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و السرد.

1- الرمزية

الرمزية في هذه القصيدة تكون باشكال مختلفة و واسعة :

يقول الشاعر:

)الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطِّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المجهَدِ، بكوابيسِ الرِّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارِعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيم(.....

نجد هنا رمزية متجلية وقوية و بصور اسلوبية مختلفة . فنجد الرمزية الخارجية التوظيفية و التي تكون بتوظيفات الرمزيات العرفية و الخارجية ككلمات (المآذن و الازقة و الشوارع)

الرمزية التكاملية و تكون باعطاء رمزية اضافية لما له رمزية خارجية ككلمات (الرعشة و الوجد و الظلال)

الرمزية النصية الداخلية و تكون باعطاء رمزية خاصة و نصية للاشياء ككلمات (الطين و اليباس و الطحلب).

2- الانفعالية الفردية

اللغة التعبيرية دوما تحاول نقل الاحساس بالشيء و الانفعال به قبل نقله و محاكاته . انها ترسم الاشياء و تصورها كما نحسّ بها و بما تعني لنا لا بما هي في الخارج . انها تقدم العالم بنظرة خاصة و بفكرة فردية و تضفي على الاشياء معان خاصة ، و تحاول نقل الاحساس بالشيء اكثر من نقل معناه الى المتلقي.

يقول هاني النواف :

)كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداء،.. يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيِّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المهادنِ للصبّارِ، وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ(...

نجد نقاط انفعال حادة في (كان ابي يقرفص بالتعب الاشيب) ان هذه العبارة تبلغ اقصى مدى ممكن للتعبير و الانفعال ، انها تنجح و بقوة بنقل احساس الشاعر لنا . و مثل ذلك في عبارة (يغتسل بجوع القمح المهادن للصبار) . و يقدم لنا النص التصور الخاص عن الاشياء المغاير للتصورات العامة و الخارجية مع عمق تعبيري واضح (حمامات الفجر السوداء ، الصحو العفوي ، النقاء المنقوع بخطايا النهر).

3-التعبيرية التركيبية

تتجلى التعبيرية التركيبية بالاضافات العلاقاتية التركيبية واهمها صور الانزياح الفذ و العالي . ويكون ذلك على مستوى التركيب الاسنادي بين المفردات و على مستوى التركيب الجملي بين اجزاء الجملة و على مستوى التركيب الفقراتي بين الجمل و على مستوى التركيب النصي بين فقراته.

نجد تجليات التعبيرية في نص هاني النواف على مستوى التركيب الاسنادي (فَارِغةُ السّقوطِ ، اعصابُ الطَّيْنِ ، نخاعَ العَتمةِ ، صدغَ اللحظةِ ، جُوعِ القَمْحِ) وهكذا كثير. و نجدها في التركيب الجملي (الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ. ، هادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ. ، عُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ ، الحَبَلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المعتمِ) و هكذا غيرها.

ان النص يعتمد السرد التعبيري ، و من خلال الرمزية التعبيرية ، يتحقق مزج و ثنائية تعبيرية ، تتميز بالعذوبة و العلو ، ظاهرة و جلية . ان اهم ما تقدمه السردية التعبيرية للنص هو اضفاء عذوبة و حلاوة لدى المتلقي ، و عذوبة الرمزية بالسرد التعبيرية واضحة في هذ النص و جميع فقراته شاهدة على ذلك.

اما التركيب النصي ، فمع ما تقدّم من المزاج و الجو العام العذب للسردية في النص ، فاننا يمكن ان نلاحظ التقابل التعبيري بين الفقرات و انها تدور حول فكرة عميقة مركزية ، و كأن النص وهو بشكل قصيدة نثر حرة مقسم الى فقرات متناصة ، كل هذه الفقرات تحاول ان توصل الى المتلقي فكرة مركزية ، هذه الحركة الدورانية و التعابير المتقابلة و المترادفة في فكرتها و التي نسميها (التناص الداخلي) تحقق اسلوب لغة المرايا و (النص الفسيفسائي) و ان لم يكن في تجل عال كما في نصوص شعراء اخرين كالشاعر كريم عبد الله و د انور غني الموسوي.

4-التعبيرية المفهومية

بينما يكون الابداع في التعبيرية التركيبية على مستوى التركيب و العلاقات البنائية بين الوحدات الكلامية ، فان التعبيرية المفهومية تنفذ عميقا في المعنى و الفهم للاشياء ، فتعطي فهما جديدا لها و خاصا.

نجد في هذا النص الفهم الخاص و الفردي في اشياء منها (رعشة حبلى ، سقوط فارغ ، طين له اعصاب ، يقين مرتعش اليباس ،العتمة التي لها نخاع ، اللحظة التي لها صدغ ، القمح الجائع ، النقاء المنقوع بالخطايا ، الضباب المنبوذ ، صيحات الانوار ، ضوضاء صافية الخاطر) وهكذا غيرها . ان هذه الاسنادات اضافة الى توسيعها لفاهيم تلك الاشياء و النظرة الخاصة و الفردية تجاهها ، فانها ايضا تعمل على تغيير تجنيسي لها بوصف السمعي بصفة بصرية و وصف المكاني بصفة زمانية و وصف الزماني بصفة مكانية ، و الباس الضد صفات ضده ، وهكذا ، و هذا اعمق اشكال التعبيرية كما هو واضح.

5- التعبيرية الرسالية

من اولى و واضح اشكال الرسالية في التعبيرية هو لغة الاعتراض و الخروج على واقع الاشياء بالاسلوب التعبيرية و الرمزية العميقة وهذه تحقق الرسالية الادبية و الاجتماعية . كما انها تتجلى في طلب الخلاص و نشدان واقع افضل ، اضافة الى ان حقيقة صدور النص التعبيري كمآة و صورة لعمق المؤلف و انفعالاته و عواطفه و آلامه فانه دوما ينطوي على رسالة و خطاب . بمعنى آخر ان الرسالية متأصلة في النص التعبيرية . و النص هنا معبأ بالهم و الحزن و لا يترك أية مناسبة الا و بثّ فيها ما تحمله النفس و تراكم داخلها تجاه واقع محزن بماض تعِب و حاضر مرّ و مستقبل ضبابي . هذه الرسالة تأسر جميع فقرات النص و تتجلى واضحة في قول الشاعر (بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المثِقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك.... يَا صَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...)

النص

)حين استدار النعاة (

هاني النواف

26\7\2015

الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارِعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيم.....

كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداءِ،..يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيِّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المهادنِ للصبّارِ،وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ ...

يَصرخُ بي : اغلقْ علينا الباب!...قبلَ أن يَبْتَلَّ الصَّيفُ بأَنْقَاضِ الظّنونِ، وحَرائقِ السَّحابِ... يلوّحُ حَاسِرَ الرَّأسِ، بكلِّ اتجاهات الكبتِ ، وصَوتِ الشَّغفِ المحجوبِ العِتقِ...

فالغرفةُ مازالتْ تلبسُ ثَوبَ الضَّبابِ المنبوذِ، وَرائحةَ أخشابِ الخَوْفِ المتَناثِرِ، تُراوِغُ تَضاريسَ الوُقُوفِ وصَيحاتِ الأنوارِ المراقةِ ، تَجتاحُ عُمْقَ الوجوهِ، بضَوضاءٍ صَافية الخَاطِرِ، كمِلحِ الموجةِ الشهيّةِ، وابتهاجِ الصَّدى المخمورِ في سَقفِ الرّيحِ...

بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المثِقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك....

يَاصَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...

والحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشّتاءِ المعتمِ ، وما تَبَقَّى من السّؤالِ الكَليلِ، لابتسامِ الدَّليلِ، حينَ استدارَ النُّعاةُ...

اللغة الرمزية في الشعر التونسي المعاصر

التعبير الرمزي قديم عند الانسان ، و تقوم عليه كثير من انظمة الفكر و التعاملات الحياتية المهمة ، و برز في الأدب بشكله الناضج في نهاية القرن التاسع عشر ، مما يعطي انطباعا بان بوادره اقدم من ذلك . و على كل حال الرمزية في الأدب اتخذت شكلين مهمين الاول هو الرمزية الوصفية باعتماد الرمز الخارجي ، بالتعبير عن شيء بشيء ، لأسباب سياسية و اجتماعية

فلم تكن عن فكرة جمالية بالأصل ، الا انها اصبحت فنية و جمالية بالتوظيف فيما بعد ، و الشكل الثاني وهو الأهم و الذي كانت له اسباب فنية و جمالية هو الرمزية التعبيرية ، باعتماد الشعور الداخلي و التصور الداخلي عن الاشياء و خلق الرمزي و صناعته، فلم يكن تعبيرا عن الشيء بالشيء و انما كان تعبيرا عن الاشياء بالصورة التي في الدواخل العميقة و بالرؤى.

قد ذكرت للرمزية كحركة ادبية ملامح نمطية مميزة و اهمها تراسل الحواس و الغموض ، الا ان ذلك لا يبدو الا مجرد مظاهر تعبيرية فلا تكون شرطا و لا نمطا متأصّلا في الرمزية ، انما الحقيقة المميزة للغة الرمزية عن غيرها هو ذلك التعبير المتجاوز للمحاكات و الوصفية ، بالاتجاه نحو التصور العميق و الحس الداخلي و الفهم النقي للأشياء ، و بهذا الوصف فان من الواضح كون الرمزية شكلا من اشكال اللغة التعبيرية حيث انها تشتمل على الاعتراض بالاستعمال اللغوي المغاير للمألوف.

لقد اصبحت الرمزية كما التعبيرية من ملامح الشعر العربي المعاصر ، بحيث لا تجد كتابة حديثة تتجاوز الوصفية و الانطباعية الا و فيها مظاهر بارزة من الرمزية ، متخذة اشكالا متعددة فمنها التوظيف للرمز و منها الرمزية التعبيرية باعطاء دفقة شعورية داخلية رمزية اضافية للمعاني و المسميات و منها الرمزية التجريدية الى تنفتح الى قراءات متعددة ، و هنا سنشير الى مظاهر مميزة و واضحة من اللغة الرمزية في الشعر التونسي المعاصر.

الرمزية التوظيفية

تعتمد الرمزية التوظيفية على توظيف ما له مرجعية تاريخية في الخارج و ابعاد رمزية و دلالية معهودة ، فتوفر طاقة تعبيرية اختزالية وهذا من الفنية الشعرية العالية.

في لوحة معبرة عن الفقدان و الألم تحضر النخلة في شعر شكري مسعي ببعدها الرمزي يلتف بها الوجع و الحزن ، حيث الحمام قد غادر المكان اذ يقول:

)ماذا أقول لنخلة تبكي و تمعن في السؤال \ و جريدها الموجوع أدماه صهيل الوقت في شفة الظلام \ طار الحمام \ و نأى بعيدا ينشر مزق الهديل(

و يحضر القمر و المطر بابعادهما المعنوية و الشعورية في لغة عفاف السمعلي اذ تقول:

)كلما نطقتك شفتاي \ي عندك شرفةُ القمر \ ومطر ,مطر يعاودني \بغيث القبلات(

و في مقطع بوحي شفيف تحضر عشتار و يوظف اسم لامرتين في مقطع رقيق لعفاف السمعلي تقول فيه:

)لامرتين ارسم عشتارَ بلون التبر \ ما عاد في العمر الكثير لأسكبه وأجرب(.

و من المناسب الاشارة هنا الى المزج الموفق بين الايحاء الرومانسي ، و في لوحة شعرية رائعة تعبيرية بامتياز تقول عفاف السمعلي:

)مد يديك نحطم \صخور الخيبات \ ونرحل لعالم تحكمه العصافير\ انه العالم الذي تحكمه العصافير بما لها من معنى انساني عميق(.

و تحضر مريم و النخلة في لوحة لماجدة الظاهري تقول فيها:

)تُؤَرِّقُني الحِكايَةُ \نَخْلَةً كانَتْ \تُرَبّي سَعْفَها أنْ يَطالَ السَّماء \كانَتْ لِمَرْيَمَ ظِلاً ظَليلاً \صارَتْ لي عُذوقُها حُمَّى السَّعير (

و يجعل عماد النفزي في خزائن الوشم ، عنوانا يجعل للوشم رمزية ، فيخاطب ذات الوشم العزيزة عليه ببوح شفيف راجيا عدم رحيلها لأنها خزائن و كنوز و لأنها معان و وجود لا يمكن لغيرها سدّه فيقول:

)حبيبتي يا صاحبة الوشم العتيق \ماحان و الله وقت السَّفر(

و تحضر الشمس و تانيت و عشتار وبابل في لوحة رائعة للعامرية سعدالله تقول فيها:

)يا شمسنا لا تغربي \ وإن غربت فأشرقي \تانيت جاعتْ \ وما قبلت كعشتار قرابين \وما افترشتْ من جرار بابل شوفان (.

و في لغة فنية عالية توظف الاقمار و عصى موسى في لوحة للعامرية سعدالله فتقول:

)يا كل الأقمار \ شقِّي طريقي \ بين اللجج. \كوني عصا موسى\ تفتح آفاقي \ تُنبتني شمسا في غدي \كوني صرحا\كوني سيفا يُعيد المجد(

و في لوحة لفاطمة سعدالله يحضر الربيع و الصيف في جو بهيج اذ تقول:

)سمائي اليوم تعزف سمفونية السكينة ... \ وبسمة الربيع ..\وسنابل الصيف (..

و يحضر ايضا النخيل و الربيع موظفا بطاقات تعبيرية عالية لفاطمة سعدالله تقول فيها:

)وعلى سرير الأماني ... \ وبين الحلم والحلم .. \ أجدني ..أستبشر بالربيع .. \ و أهز جدائل النخيل هازئة بصقيع \تمازجت فيه الفصول والفواصل (...

و يطل علينا في ليل فاطمة سعدالله القمر المتواطئ في لغة رمزية بوحية تقول فيها:

)آهٍ أيها الليل ..لِمَ ابتلعت النجوم ..؟ \ وأنت أيها القمر المتواطىء..أكمل المسير ...\ نحو دورتك المحتومة.. \ازرع الظلام ..ان شئتَ.. \ والتهم الكلام..ان قدرتَ.. \ فأنا..لن أخشى العتمة الجاثية على صدرك \ أنا ..أطرّز النجوم .. \ وأنسج الغيوم .. \ليولد المطر (...

و في قصيدة عنونتها فاطمة سعدالله ب(ترميز) مملؤة بالرموز و التعبيرات و الايحاءات نصها:

....)صمتك..ترميز مقصود...والأمكنة\ . والأزمنة..\ شيفرات مطلسمة..\مليئة برفيف الأرواح.. \والأسرار العُلْوية..\ لِمَ تغرق في الإبحار..؟ \ لِمَ تدعوني إلى فكّ مشابك المتاهات..؟؟ \ أحتاج الى ..إلى ستة أيام من الخليقة ..\ لأقرأ العهود الستة..\ أحتاج ..إلى الأسفار العتيقة.. \ إلى لطف نبوخذ نصّر..\ إلى حكمة دانيال..\ لأفسّر الحلم..\ لأفكّ طلاسم النور ..في عيْنيْك (..

محققة نموذجا فذا للشعر الرمزي التوظيفي . وتحضر في لوحة رمزية عميقة لسنية مدروي بتوظيف للاحصنة و الصحارى و النخيل و المزن اذ تقول:

)وَتَأْتِي القَصِيدَةُ، \رِيحٌ تُجَهِّزُ أَحْصِنَةً للرَّحِيلِ، \ تُدَاعِبُ رَمْلَ الصَّحَارَى، \

وتُحْبِلُ كُلَّ النَّخِيلِ العَقِيمِ،\ بِمُزْنٍ مَطِيرْ(

و في مقطوعة لسليمى سرايري تحضر الصلوات مفقودة صامتة حيث تقول :

)انا من علمتني الفراغات أن أطفو من دهشتي \ في أقاصي الجنون \ لم يعد لي الآن ما يمكن مني \ صمت كصلوات مفقودة ...\ تتكدس فيه كل جهات الأرض(........

الرمزية التعبيرية

اللغة الرمزية التعبيرية تنبع من الداخل برؤية داخلية عميق لاشياء فتطلق المعاني التي نعرفها ملونة بلون الداخل العميق للشاعر ملبسا اياها دلالات و ابعاد غير مالوفة ، فتتشكل في انظمة تركيبية مجازية غير مألوفة و في انظمة معنوية و مفاهيمية جديدة.

في لوحة فذّة يصف لنا شكري مسعي مفاخر حبيبه المفقود بلغة رمزية معبرة اذ يقول:

)مازال عطر كلامك الزهريّ شهدا من زلال \ إنّي أراك تكبر كلّ يوم و توزّع الحنّاء \ من كفّ الجمال (

ان هنا توظيفا فذا للمفردات و معانيها في (عطر الكلام ، الزهري شهدا) انها لوحة رمزية متكاملة و نموذج مدرسي لا ريب انه ناتج من خلفية جمالية للشاعر الناقد شكري مسعي حيث يختلط المعنوي بالمادي و الزمني بالمكاني و البصري بالسمعي ،وهذا هو تراسل الحواس الذي ابدعه الرمزيون.

وحينما يضيع الغروب و يتمزق الحلم على ثغر الاصيل يخق لنا شكري مسعي لوحة رمزية فذة بالتصورات و المشاعر العميقة حيث يقول:

)ضاع الغروب \ و تمزّق الحلم على ثغر الأصيل(

و في لغة عفاف السمعلي يكون للوطن معنى اخر و للحبيب معنى اخر اذ تقول:

)بحثت عن وطن \يجعلني أرتقي لحدود الشمس \ وطن استثنيه عن كلّ الأوطان \ فكنت حبيبي\ الوطن, الرّوح(

و في لوحة عميقة بتصور شعوري للرؤيا و اللغة تقول عفاف السمعلي:

)يلوكني المجازُ فأستديرُ بلغتي \ حيث زوايا المدى أثخنتها الدروبُ \ توسلا (

و في قصيدة محاكاة لشعر للامرتين تعطي للسّان معنى و مفهوما جديدا اذ تقول:

)على ضفاف فلسفتي \ رمقني نهر السان بنظرة غرق(

و من الواضح الشعرية العالية في االبناءات المجازية في هذه العبارة وهي من خصائص الرمزية ايضا كما هو معلوم.

و يكون للامرتين وجود اخر خاص المعنى اذ تقول:

)تنهد لامرتين \ \ وسكب السؤال تلو \ السؤال \\ أين انا منك يا طفلتي؟ \\ أزهر حبه زهر لوز \ فتوردت وجنتاي \\ لي عندك أحلام \\ ودماء تثور(

في هذا المقطع عالي التقنية تمتزج بساطة المشاعر مع عمق المعاني فيتحقق عالم شعري عالي المستوى فعلا . و من اشكال اللغة الرمزية الفريدة هو استعمال المؤلف اسمه ليجعله رمزا و يضفي عليه المعنى الذي يراه تقول عفاف السمعلي:

)حين قررتُ أن أستعيد "عفاف \ نهبتُ ذاكرتي البالية \ وأمطرتها زهر لوز \يستحم بروح امراة اغتالت لغة العجز(.

من الواضح انها حكاية تكون فيها عفاف بما لها من معنى تنتقل بتاريخ نصي من الزمن الماضي الى الحاضر الى التطلع نحو المستقبل ،كتبت بلغة مكثفة وامضة ، تأبى التجنيس تتنقل بحرية بين الشعر و السرد .

و في لوحة عالية المستوى تكشف العامرية سعدالله عن رمزية الضمائر و الحروف اذ تقول:

)وقفتُ موقف الدهشة \ بين الهاء و النون \ برزخٌ أبديٌّ \ فالهاءُ هراءٌ... \ سرابٌ ليستُ أدركه

يسطّر القلمُ \ يكتبُ عهدًا \ مدادهُ البحر \ ...وبين المدّ والجزر \ تسقطُ نقطةَ النونِ \ فترتَدّ قمرا

تدفع ليلي \ ينقضي عهد \ يولد فجرٌ \ النونُ نورٌ كمشكاةٍ بها زيتٌ \ ينير الدرب \يرسمه (

و في لوحة موغلة في التعبير حيث تتميز مواطن الشعور و الاحاسيس تصل حد تعدد الذات فتصير ذاتين عند العامرية سعدالله حيث تقول:

)هل اختزلك يا زمن \ أم اختزل نفسي فيك ؟؟ \ حتى أنشطر ذاتين ،\ ذات تسرقني منك \تنثرني على عتبات الأروقة \ تذريني \ تصلبني جرسا\ يُدَّقُ على كنائس الجسد \وذات تسبح غيمة \ تعزف سنفونية الخلق ..\ أصغي إلى ذاتي التائهة\ فاسمع لحني يملأ الشمس \يفتحني صحفا .\ يعزفني لحنا\ ينثرني وردا \ في حدائق الوجد (

و في مقطوعة رائعة مفعمة بالبوح العميق تنقلنا فاطمة سعدالله الى عالمها الفرح فتقول:

)هذا الصباح ...ترصعت السماء بالطيور ... \ انفلتت من شبكة الهجرة ...\ وعادت تترشّفُ رحيق الأرض و عطر الحضور ...\تنقر حبات النغم\ .. تستحم بنور تلك النجمات المتغانجة وتنعم بالعودة ..الى دفئك أيها الحضن (.. ..

اننا نشعر و نحس انها روح محتفلة في فضاءات السرور ، من ثم تصرح الشاعرة (هذا الصباح ..تنتظم الاحتفالية ..) هذا الصباح بتاريخه النصي سيكون رمزا للانتصار على العدم اذ تقول فاطمة سعدالله:

)هذا الصباح يولدُ من جديد ..\ ما أجمل هزيمة العدم(..

و في لوحة فنية تعبيرية فذة بتراكيب مجازية عالية و طاقات تعبيرية كبيرة تقول فاطمة سعدالله (تتأرجح مناديل الأيام ..مبلّلة بالشوق .. \ معطرة بالتوق ..\ لتضخّ على حوافّ نافذتي ..نبضات الضياع..\ وترقص شراشيف الوداع ..\ على مذبح ..يحترق في مجامره الأمل ..)

و في اطلالة تعبيرية اخرى عميقة تقول فاطمة سعد الله:

)بلا جسد .. \ يقف الترقب على جسر التمني ..\ بلا قدميْن .. \ تقف الحكايا مكبلة ..\ بجليد قطبي \ . \بلا توقّف ..\ يمتدّ المدى كأفعوان مرقّط.. \على يمين الجسر تبتسم هوّة المعجزات.. \ويرتطم السراب ..شمالا.. \على صخور النسيان..\ على حافة الجسر الشارد..تتكدّس المداءات. وتغرق الآهات(...

انه جسر التمني ، حيث الحكايات مكبلة بجليد قطبي ، حيث افعوان مرقط و سراب و صخور نسيان . و في حواريّة عميقة ببوح تعبيري تقول جميلة عطوي:

)أوجاعك جمة أيها الطين ..\ وأنت أيتها الروح الشفافة\نورك باهر ..عبير من نقاء ..\ يا غدي المأمول ..يا أرجوحة السحر \ عانق الشرفات..\ افتح نوافذ الفجر ..\ املأ الكون بهاء(.

و في قصيدتها (و تأتي القصيدة) تبوح سنية مدروري بلوحة تعبيرية عالية التقنية تقول فيها:

)وتَأْتِي القَصِيدَةُ، \ أُمٌّ تعِدُّ حَقَائِبَ زَوْجٍ مُسَافِرْ، \ وتُقنِعُ بُلبُلَ رَغْبَتِهَا بِلِقَاءٍ حَمِيمٍ

عَلَى رِيشِ طَائِرْ \ وتَعْرِفُ، فِي عُمْقِ \أَحْشَائِهَا، كَمْ تُقَامِرْ\ تُصَدِّقُ قَلْبًا كَسِيرْ \و في لوحة تعبيرية عميقة يقول شكري سمعي (صهيل البحر أرّقني .. و لم يدر\ بأنّ الحزن يملأني\ و حين أمدّ أشرعتي\ تردّ الرّيح أغنيتي)

و في بوح تعبيري عميق تتلون لوحة لسليمى سرايري اذ تقول:

)كأني البلاد تمتحن شوارعها بعد موت العابرين \ و أطفال يعودون من خصر يتناوب عليه الغزاة \ الآن أفتح الساحات الخالية \ و أروقة الخيول المنبهرة بالفراغ\ أفصح عن موتي بمعنى لا يفهمه الماكثون في الضوء(

الرمزية التجريدية

لاجل عدم امكانية بلوغ الكتابة العناصر الاساسية كما هو الحال في الفن التشكيلي اذ يسهل استعمل العناصر الاساسية من الالوان و الاشكال الاساسية ، فان اللغة لا يمكن الوصول بها الى هذا الحد من التجريد لذلك فان الشكل الممكن للتجريدية هو المجازات العالية جد ، النص المفتوح بلغة تثير قراءات متعددة لدى المتلقي ، كشكل من التعبير انقى و اعمق . في لوحة تجريدية فذة متعددة المعاني تقول عفاف السمعلي:

)أدوارٌ يشد لجامَ الغضب ؟ \ \لتسقط زغاريدي في فوهة الهشيم \\ أفتح وترَ مدينتي الظمأى لحقول القمح \ \ لنهود أقلام شيبَها الرحيل \ ما أصعب السديمَ حين يعصف في

الروح \\ أخبريني يا قسماتِ وجهي \\ كيف أجعل الذاكرةَ تمجّ طلاء ملحها \ \ فوق الشفاه..؟ \\ سنونوة \ \ ويسرقني ازدحامي... \ \\ لأغرق في خاصرة الوجع ... \ \ سنونوةً أهرقها بكر الفجائع... \ \\ أتوسلُ صلابتي الموشومةَ بالذكرى \ \\ لتنثالَ نتوءاتُ الهزائم على المنحدر(

هذا النص عنونته عفاف السمعلي بعنوان (ذاكرة) ، و النفس القصصي واضح للشاعرة الروائية ، و معطيات البوح كثيرة ، الا ان اللاألفة عالية بين المفردات و التراكيب ، و الايحاءات كثيرة ، فيتحقق لدينا لغة رمزية تعبيرية ، لغة عالية المجاز و الانزياح بنفس بوحي و تعبيري ، محققة لغة رمزية تجريدية بامتياز .تعطي لكل مفردة و لكل تركيب رمزية و طاقة تعبيرية عالية في تعدد للدلالات رفيع.

مظاهر التوظيفات التعبيرية في (نوافل السبي في قصور الحضارة) لبارقة أبو الشون

التوظيف التعبيري من التقنيات الفذّة في الشعر ، و رغم انّ له صوره في فترات زمنية طويلة من تأريخ الشعر ، الا آنه اصبح يأخذ مساحة واسعة في الشعر المعاصر ، و هو من ملامح التطوّر في الشعر ، كما انّه من عناصر الفنية و الجمالية ، بل و الرسالية ايضا ، و من النادر انّ نجد عنصرا اسلوبيا يحقق اركان الابداع الثلاثة دفعة واحدة ، اقصد الفنية و الجمالية و الرسالية.

التوظيفات المتحققة في الكتابات الشعرية كثيرة ، الا انّ اهمها التوظيفات التعبيرية ، لأجل اعطاء اللغة طاقة تعبيرية اكبر ، و بالقدر الذي يحصل فيه اضافة بالتوظيف للنص فانّه ايضا يحصل اضافة للمعنى الموظف بالنظام التركيبي الجديد . , قصيدة (نوافل السبي في قصور الحضارة \ جبل سنجار) للشاعرة العراقية بارقة أبو الشون ، تشتمل على توظيفات توسّع طاقات اللغة بشكل ظاهر.

العنوان مليء بالتوظيفات بحيث انّ كل مفردة فيه تلقي بظلالها الرمزية على المعنى ، (نوافل \ سبي \ قصور \ الحضارة \ جبل سنجار) كلّ من هذه المفردات لها بعد اجتماعي و انساني يوسّع التعبير في العنوان ، و لربّما يمكن القول اضافة الى كاشفية العنوان عن مضامين النص و مقاصده ، وهو من نوع الوفاء العنواني ، فانه ايضا يحقق نصا قصيرا و قصيدة قصيرة.

تقول الشاعرة في مطلع القصيدة:

)في محفل الشمس \ تنزل صاعدة الأرواح(

الترميز ظاهر في محفل الشمس ، بان ما يحصل هو في مرأى من عيون الناظرين ، و في (تنزل صاعدة) توظيف للتناغم التضادي المجازي سلس لا يعاني من الاقحام ، ثم تأتي كلمة (الأرواح) وهو جوهر و حقيقة الوجود ، وهنا تعبير عن عمق الألم و المأساة ، و باضافة الصعود نعلم انّ الشاعرة ترسم عالما متعاليا لمن وقع عليه ظلم الزمن ، وهذا من التعبيرية الداخلية البحتة.

)تئن السبايا ... \يترمل الجبل تسقط حضارتكم(...

هنا توظيف للرمز الخارجي(السبايا و الحضارة) بلغة مكثفة ، و تقابل بين ألم الضحية و خسارة الجاني في (تئن و تترمل) الضحية و بين (يسقط) وجود الجاني)، و هذه صورة عالية و هي من اشكال الانتصار ،و هذه سنة المظلوم و الظالم التاريخية ، يذكرنا بشهادة المظلومين ، حيث يكون الموت و الشهادة طريق خلود الشهيد المظلوم و رمزيته ، و طريق الذم التاريخي للظالم و ذهابه الى مزبلة التاريخ ، و الخطاب للمجموع اي العالم ينبئ عن فكرة تعبيرية

بتحميل العالم الأعمى المسؤولية في هذه المأساة و الظلم ، و هو من مظاهر التعبيرية البحتة ايضا .

ويأتي بيان تفصيلي تعبيري تصويري يشتمل على ابداعات فنية في فصل طويل:

)المدن اللقيطة مهجورة ....\ الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام \ حرائق تُطلِّقَ الفاجعة \في أحضان الموت.. \تبتهل الملوك \يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..\ باطلة أوراق البنادق..\ السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ(...

انّ هذه اللغة التي تنطلق الصور فيها من قصد و بؤرة تعبيرية واحدة يمكن ان نسميها (لغة المرايا) ، حيث يتم عرض الفكرة في أكثر من صورة لأجل تأكيد الحالة التعبيرية و الشعورية ، كما انه من الميل نحو التجريد برؤية العنصر العميق للاشياء و المعارف ، و محاكاته بصور تعبيرية متعددة ، فتتحقق الوحدة في التعدد ، وهو من التناغم الداخلي التضادي المميز لقصيدة النثر .

بعدها تقول الشاعرة:

)باطلة \ الدروب \ أسئلة الجنود ...\ غائمة ترتل صلاة الحفاة(...

هنا توظيف لمفهوم ديني وهو البطلان ، وبخلاف الاستعمالات الشاعرية لتائهة او ضائعة ونحوهما في هكذا تركيب ، فان الشاعرة اختارت هذه المفردة لصلتها بالتبريرات الكاذبة للمأساة بأسم

الدين ، و كذا مفردة (صلاة) ، و سط جو من دروب الحرب و تساؤلاتها الكبيرة . محدثة صدمة تعبيرية واضحة

بعد عرض الاعتراض الشعرية و الواقع المأساوي المرفوض تشرع الشاعرة بعرض فكرة الخلاص ، و تقدم الشهادة كطريق اول للخلاص في هذا الواقع الخطير الذي يمسّ وجود الانسان و حياته القريبة حيث تقول:

)الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ ....\ اخلع \ قلبك انه الوادي المقدس \في كربلاء..\ كل الطرقات الى العراق تسبى(...

و تستحتضر الشاعرة هنا السبي الكربلائي للأسرة النبوية المقدسة ، و تقرّر عميقا ان هذا التأريخ قد اجتاح وجود العراق منذ ذلك الحين ، و هنا نجاح للشاعرة في خلق الجو المقدّس العام للنص وسط جو المأساة ، و الحميمية وسط الجفاء ، بسلاسة و دون قفز، وهذه المقابلة بقدر ما تعكس مظلومة و براءة المسبيّ الحاضر كما الماضي ، فانّها ايضا تعكس وحشية و همجية من قام بالسبي الحاضر كما الماضي ، كما انها تعطي قدسية للشهادة الحاضرة كما في الشهادة الكربلائية ، و انك لتجد نجاحا للشاعر في اختراق حاجز الزمن ، و عوالم الدلالة بتراكيبها المتميزة.

و تنهي الشاعرة قصيدتها في توسعة عالم المأساة بتوسعة معاني المظلومين في مفهوم النساء بخلق تاريخ نصي لها ، و مفهوم الظلم ليشمل القهر و المشانق ، ثم تورد في الخاتمة تساؤلات عميقة

عن تبريرات الحروب و الظلم الذي اتشح به وجه هذا الوطن ، و تلمح بايحاءات خفية الى اسباب تلك المآسي و الحروب و انها عملية بيع و شراء على حساب الدماء و الاعراض:

)النساء وجه الحضارة \ و قداس العويل..\ مازال عندهم قلق المخاض \مازالت \جباه المشانقِ تحصد الرؤوس بكفوفهم ... \ آما آن للحضارة ان تستفيق ...\ من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟(

ان استعمال مفردة الحضارة و بما لها من بعد اشراقي و ازدهاري في فكر الانسانية ، استعمالها في وضع انحطاطي وهو الغفلة و النوم ، و مطالبتها بالافاقة تحدث صدمة فكرية ،و تضادا تناغماي ، وهو من التقنيات الفنية للشعر النثري.

النص

نوافل السبي في قصور الحضارة

جبل سنجار

بارقة أبو الشون

في محفل الشمس

تنزل صاعدة الأرواح..

تئن السبايا...

يترمل الجبل تسقط حضارتكم...

المدن اللقيطة مهجورة....

الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام

حرائق تُطلِّقَ الفاجعة

في أحضان الموت ..

تبتهل الملوك

يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..

باطلة أوراق البنادق..

السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ...

سيدتي

عباءة الحزن

والدفاتر لازالت تخبىء السبي...

باطلة

الدروب

أسئلة الجنود...

غائمة ترتل صلاة الحفاة...

الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ....

اخلع

قلبك انه الوادي المقدس

في كربلاء..

كل الطرقات الى العراق تسبى...

النساء وجه الحضارة

و قداس العويل..

مازال عندهم قلق المخاض

مازالت

جباه المشانقِ تحصد الرؤوس بكفوفهم...

آما آن للحضارة ان تستفيق...

من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟

آذار 3\2015 بارقة ابو الشون

)بينما راح الغروب \يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء (

رشا السيد احمد

التوظيف اللفظي و المعنوي مهارة عالية تعطي للصورة الفنية ابعادا جديدة ، بل يمكن القول ان التوظيف الفني في اللغة يحقّق البعد الثالث للصورة الفنية ، فيمتدّ بروحها و شكلها الى عوالم اخرى تبحر فيها النفس ويضاء فيها الفكر و يتّسع معها الفهم.

التوظيف الفني سواء اللفظي او المعنوي ليس جديدا بل هو قديم قدم الشعر و اللغة الفنية ، و يمكن عدّ ما موجود الآن امتداد طبيعي للبلاغة العربية و علمي البديع و البيان ، الا انّ للتوظيف الفني في لغة الشعر الحديث مظاهر فذّة و متقدّمة ، يكون من المهم متابعتها و رصدها و تبييّن ملامحهما الظاهرة . و انّ الثراء الطبيعي و الانساني و الفكري للأدب السوري المعاصر يقدّم لنا نموذجا رائعا في التوظيف الفني مع تنوع منقطع النظير يعكس ذلك الثراء المعهود . وهنا في هذه المقال سنعمد الى مظاهر التوظيف الفني في الشعر السوري المعاصر في نماذج ظاهرة و جليّة تتجلى فيها التوظيفات الفنية التي تهب الصور بعدا ثالثا و تنقل الفهم و التصور الى عوالم من المعنى و فضاءات رحبة من الدلالة و البوح .

اولا : توظيف صوت الطبيعة

صوت الطبيعة و اشياؤها العذبة و الجلية تحضر بقوة في الشعر السوري الملون بالونها الزاهية يقول محمد الدمشقي:

)رماد آهاتنا \ ذكريات الريح \ نغمات الأرق \ ليتنا كنا .. غبارا \ يحمل البشرى إلى زهرة \ يرددنا الندى \ يبعثرنا الضياء\ يشربنا السحاب \نسمة نسمة \ ليتنا ما اشترينا بالعبير دخاناً\ و بصفاء لهفتنا ضباب لقاء(

ليس غريبا ان يكون كل سطر من كلمتين او ثلاث ، احدها مفردة من مفردات الطبيعة ، و ليس غريبا ان تكون لها معان غير معانيها ، و ليس غريبا ان تكون هذه اللوحة الرقيقة تأوّه و حسرة على فقدان روعة الحياة و حلول الدخان و الضباب.

و في لوحة فنية فذة و مجازات عالية ببوح رقيق تقول رشا السيد احمد:

)على صدر البحر \ المزحوم ببوح أمواجه \ هذب الليل بتأمله الكون \ نبضي المتسارع \ بأجنحة الحلم \ خلف ريش الفضاء البعيد(

فنجد هنا التوظيف الانسيابي اللطيف لمفردات الطبيعة ، تتجلى بدفق و بوح شفيف ، المحلق في فضاءات و عوالم من المعاني لما تحمله تلك المفردات من دلالات و وقع و تأريخ في نفس الانسان ، انّ هذا الارتباط العميق بين النفس و العوالم الشاسعة لأشياء الطبيعة و دلالاتها الرحبة و المطلقة يحقّق و كما نرى دلالات اكثر قوة و اكثر توصيلا من باقي التوظيفات المتعلقة بالمدنية و ما لها من انقباض و تكتل . يمكننا الان و بسهولة تبيّن سرّ الميل الى توظيف مفردات الطبيعة في الشعر السوري ، وذلك لأنّه و ببساطة يحاكي الروح المطلقة و الرحبة و الرقيقة و التي لا يمكن ان توفرها مفردات المدنية و معانيها الضيقة و المغلقة . و يتجلى هذا البعد بل يتجسد بشكل صريح في مقطوعة بوح و محاكاة رفيعة لرشا السيد احمد حينما تقول:

)قطفت من حدائق الأصيل ألف أغنية \ لكِ وما أغناك أيتها الروح عن البحث \ ترسمين لي \في الأفق فراشة مرصعة \ بالرؤى الفريدة \تناوش أغنية الكون بهدبها(

انّ هذه المقطوعة الجميلة بتكثيفها العالي و بوحها الشفيف تختصر كثيرا من المعاني و الملامح و المظاهر الفنية للغة و صاحبتها و روحها الكونية الرقيقة.

و صوت الطبيعة يحضر ايضا في توظيف عال للبوح بالالم و الحزن ففي لوحة رائعة لرشا السيد احمد تقول فيها مخاطبة دمشق:

)كيف تترك حمائمك أعشاشها \ مذعورة من فتك شواهين \ استساغت كأس \ الدم نبيذا تعتق به صباحات الغدر ؟!\ لا فرق دمك دمي . \ دم الياسمين(

ان المفردات المستقاة من الطبيعة و مما هو متأصل في الشام من ياسيمن و حمائم ، ادّت هنا وظيفتها العالية التعبيرية في توصيل عال المستوى و فذ.

و في توظيفات توصيلية بوحية لاشياء الطبيعة و مفرداتها تقول فيروز مخول:

)عيونك \ تمزق قميص الليل لترسم \ خارطتي الى بلاد الندى \ابتسامتك\

ترش عبقا \على خد البنفسج(

اضافة الى المجازات العالية فانّ المفردات هنا ادّت وظيفتها العالية . و في لوحة فذة يقول ماهر قطريب:

)هو والشام توءمان \هكذا أخبر العصافير يوماً \ وذات ألمٍ أخبرني\ الشام تشبه نبضه

(تصارع الأورام (\ وعيون الغرباء\ .. وغداً ستنهض كزهرةٍ \وسينهض كبرعمٍ \ بربيع قادم .. أراده لها \ وأرادته له \ هكذا أخبرني \وأخبر الطير والسحاب(..

من الواضح القدرة التعبيرية للالفاظ المستقاة من الطبيعة الموظفة هنا ، و بشكل احترافي عال ادت وظيفتها بجدارة.

و في لوحة تعبيرية بتوظيف عال لاشياء الطبيعة يقول احمد امين زمام

)فجر هجره عطر البنفسح \ دامية أمطار السماء \ لا صهيل... \لا وقع حوافر...\ هي طعنة..

هي غصة (..

ثانيا : توظيف صوت الطفولة

في توظيف لاشياء الطفولة و البراءة تحضر الطائرة الورقية عند محمد الدمشقي اذ يقول:

)لِمَ نلتقي ؟ \ و هل تحرق الشمس ظلي \ لو ناجيتك نبضا \ و القيد يرسمني \ طائرة ورق خيطها سراب \يمسك بي ضياع \يشدني نحو التراب(

انّ تكامل الصورة في هذا المقطع البوح ما كان يبلغ تلك الدرجة من العمق و البوح لولا التوظيف العالي للطائرة الورقية ودلالتها الواسعة و ما رافقها من شرح بخيط السراب و الضياع.

و في لوحة تعبيرية بوحية توظّف لفظة الطفولة تقول رشا السيد احمد:

)بعد تراتيل غياب \ أشتاقت طفلة اللؤلؤ \أن تشرب صوت الشروق الأول(

من الواضح الحجم الدلالي الذي حققت لفظة طفلة اللؤلؤ و الذي يحمل دلالاته الخاصة المختصرة لمساحة واسعة من التعبير . و في توظيف فذ لمفردات الطفولة بلغة تعبيرية بالغة تقول رشا السيد احمد:

)دون أن أرغب بعودة \ منذ تاهت تلك الطفلة حباً \ في غابات اللون القاتل بسحر \

وعدت إلى قطتي الصغيرة \ التي انتظرتني فوق السطور \ لتدفىء أحلامها في صدري \

وحدها الضفائر الذهبية لتلك الطفلة \ كانت ترمي بسمة \للحلم وتنهيدة قاتلة في الوتين \

بينما راح الغروب \يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء(

من البين الطاقات الدلالية لتلك المفردات التي ادت وظيفتها في هذا النص بقدرة كبيرة.

ثالثا : توظيف صوت العاطفة

ليس خفيا الرقة العالية التي يتميز بها الادب الشامي بلد الياسمين ، و التي تعكس جمال طبيعة و رقة تلك الاجواء ، و لذلك نجد الادب السوري يتربع قمة الادب الرقيق و العاطفة السيّالة الواسعة التي تتسع الكون في لوحة وجدانية عذبة يقول محمد الدمشقي:

)أين يكتبنا اللقاء ؟\ نظراتك المكان \و قلبي صفحة محترقة(

و في مقطع اخر يلهج بالامل و التطلع للحياة الاجمل تحضر التعابير العاطفية في لوحة بوح راقية يقول فيها محمد الدمشقي:

)لو كمَّموا فمَ النَّشيدْ \ سيفرِضُ صوتُ العاشقين كلمتَهُ .. \ سيستعيدُ صداه \و يضخُّ في عروقِ الموتِ لحنَ حياة(

لا ريب ان التوظيف العالي لمفردات عاطفية كالنشيد و العاشقين ادت دورها بشكل تام في تحقيق مظهر عميق و متوهج للصورة كرمز للرغبة بالحياة و الانتصار على الموت .

و في لوحة تغني بالمدينة الحبيبة مع نداء رفيع تقول رشا السيد احمد في دمشق:

)نور في عينيها للعلا يندهني \كلما لاحت لي بيدها \نبتت لي ألف يد بحبها تلوح \و ألف فرح \من عينيها ينبثق غمائم حب تظللني(

نلاحظ كيف وظّفت كلمة الحب لتؤدي دورها التعبيري الكامل المختصر لكثير من الشروحات ، و اختصرت مديات واسعة من المعاني و الدلالات .و في لوحة تعبيرية توظف فيها مفردات العاطفة و العشق بشكل عال تقول رشا السيد احمد:

)دمشق \ نيران عشق زهت بأماني عاشقيها مع كل \رقصة صباح ومع كل سمر(

نلاحظ كيف قد ادت تلك الكلمات وظيفتها بكفاءة عالية و توصيلية فذة ، مختصرة مساحة تعبيرية واسعة باحجام دلالية كبيرة.

رابعا : توظيف الصوت الديني

للمناجاة و التعلق بالمعاني العالية انعكاسة رفيعة في الادب السوري فنجد المفردات السماوية و العالية تتجسد في اشعار السوريين فبتعابير دينية و سماوية تتجلى لوحة بوح عالية و صادحة لرشا السيد احمد تقول فيها:

)الله يا دمشق \ صاغتك يد الإله في العلا آية \فكيف حدث أنك في سدرة المنتهى ما بقيت سيدة البنفسج والمرايا الخضر ؟(

ان فن التوظيف من الفنون الباذخة ، و التي تحقق تكثيفا رشيقا للغة ، و تختصر تراكيب تعبيرية ذات دلالات واسعة ، فيتحقق ربح تعبيري هو احد غايات الكلام ، حيث ان الاختزال و العبارات الجزلة كانت و ما زلات غاية تخاطبية انسانية رفيعة . و في لوحة مفعمة بالمفردات الدينية و الصوفية ترسم رسا السيد احمد عالما رفيعا اذ تقول:

)أنا بكَ فراديسً حالمة \ وقناديل سماويةً تزهو عاشقة \ يغيبُ ضياؤها حين يرهِقُها الغِياب\ أنا بِكَ كلُّ تسابيحِ الزَّنابق \كلُّ استغفاراتِ الصَّباح \كلُّ تهجُّدٍ للشَّوقِ المعتقِ في راحتيكَ(

كان جميلا جدا هذا التوظيف لتلك المصطلحات و مفردات الشعائر الدينية و لقد ادّت وظيفتها الفنية ببراعة فائقة.

و في توظيف نادر لمفردات الطقوس تقول فيروز مخول:

)تعال نقتسم \ سحابات الاشتياق \ نحتل سماء الوله \نمارس طقوس العناق \ نشعل مبخرة القبل(

خامسا : توظيف صوت الفكر

العمق الفكري بما له من مساحة معنوية ، يجعل لتوظفيه و الاشارة الى مناطقه المعنوية سحرا دلاليا و جمالية متفردة ، حيث انه بتلك التوظيفات يحقق سرع كلامية كبيرة لا تقل عن المجازات العالية ، مع الحفاظ على التوصيلية . في لوحة تعكس عمق الفكر و سعة البحث و السؤال تقول رشا السيد احمد:

)هاودينِي \ مرة لنعبر خلف الحجب معاً \ هاودينِي مرة \لنكون نشوة الكون في المرايا معاً

وأجعلينِي \أطوق الكون ذات يوم لوحة سُكنى(

انه نفوذ الى عمق الحقيقة المتجاوز للحجب و المتسع للكون ، انه طلب اللانهاية المنبثق من فكر عميق و فلسفة بيّنة . و في لوحة اخرى اكثر اتساعا و عمقا تقول رشا السيد احمد:

)ايتها الروح العميقة الحلم \ عودي هنا من أطراف الأبدية .. حلمك وراء الوجود ...\ لاتحاولي رتق شيء ستتسع المنافي أكثر وأكثر(..

ان كل كلمة في هذا المقطع قد جيء بها في مكانها ، و قد وظّفت بالشكل الذي لا يمكن لغيرها ان تؤدي ما ادّته ، و من الجليّ كيف ان هذه المفردات العميقة و الفلسفية قد وظّفت لتؤدي دلالاتها الفنية ، فكان صورة بابعاد متعددة تتجاوز الزمان و المكان.

و في لغة كونية عميقة تقول رشا السيد أحمد:

)لا عجب أن تكون أنت الطوفان الأول \ وأكون أنا الجودي \فكلينا شعلة الكون(

انه الاتجاه الفائق السرعة نحو العمق الكوني نحو الحقيقة ، بعيدا عن كل مالا يمت للحقيقة بصلة نحو النور ، انها روح لا ترضى الا بالعوالي و الاعماق.

الابحاث الابداعية في رواية (حنين)

للاديبة التونسية عفاف السمعلي

تمهيد

اولا : الشاعرة الروائية

كلنا صار يعلم ان الرواية , وهي الفن الجميل الانيق فعلا , ازاح الشعر عن الصدارة كديوان للعرب ، طبعا مع احتفاظ الشعر بسحره السرمدي و فوقيته الخالدة . و كلنا يعلم ان الكاتب حينما يعمد للكتابة فانه يريد ان يقول شيئا ، و السؤال ما الفرق بين الشعر و السرد من هذه الجهة ؟ اي من جهة ان الكتابة وسيلة لقول شيء ، ربما يكون الجواب الواضح ان في الشعر يذوب الكاتب في الكتابة لتسلط الكتابة الشعرية على زمن الكاتبة ، اما في السرد فان الكتابة تذوب في الكاتب لتسلطه على زمنها . بمعنى اخر ان ما يحصل في الشعر هو توظيف الكتابة للكاتب ، بينما ما يحصل في السرد هو توظيف الكاتب للكتابة .لذلك لا يكون من السهل على من يكتب شعرا ان يكتب سردا ، لان الفرق بينهما ليس فقط من حيث الفنية و انما من حيث الوجود و عملية التكون .لذلك يمكن القول ان الشعر اقرب الى الرسم منه الى السرد ، و ان السرد اقرب الى الدراما منه الى الشعر .

اول ما يواجهنا من امور ادهاشية في رواية (حنين) هو ان الراوية (مؤنث راو حسب قاموس المعاني 2014) هي شاعرة ، اذن لا بد ان نتبين معنى ذلك .و لقد عمدنا الى لفظ الراوية لانها تدل على القيام بالفعل و الانتاج و هذا ما نحتاج الاشارة اليها هنا في بحث فعل الكتابة و الرواية ، اما لفظة الروائية فتدل على الملكة و الاختصاص . ان الفرق الذي اشرنا اليه بين الشعر و السرد من حيث عملية الانجاز و التكوين و الذي يجعل الاعمال الفنية الانسانية في مجالين ، مجال ما يتسلط على الزمن و المؤلف اثناء عملية الانتاج كالشعر و الرسم و مجال ما يتسلط عليه الزمن و المؤلف كالسرد و الدراما ، هذا الفرق يولد منظومة من الفوارق التاليفية و التناولية فضلا عن الفوارق التلقياتية ، يجعل من تحقيق انجاز ابداعي روائي متميز مع ابداع شعري متميز تجلي شخصية كاتبة و تجربة كتابية استثنائية ، و لقد اشار الاستاذ علاء الاديب الى هذا الامر اجمالا في دراسته للرواية (علاء الاديب 2014)

ثانيا : العقد التخاطبي و عملية القراءة

من الواضح ان بين المتكلم و المتلقي ، و بين المؤلف و القارئ عقدا تخطابيا ، يعتبر فيه شروط لا يصح لاي من الطرفين الخروج عليها الا بتواضع نوعي ، وهذا كله يرجع لحقيقة التخاطبية في هكذا امور . و في الحقيقة لا بد لنا ان نشكر النقد الادبي على انجازه الكبير في انه حرر المؤلف من صرامة متطلبات مباشرية التوصيل و اعطاة حرية مقبولة في اختيار وسائلة التعبيرية و شكلها المناسب اعترافا منه بفوقية عملية الابداع ، و طالب المتلقي بالارتقاء الى مستوى النص ، و هذا تطور كبير في التخطابية البشرية ، و تغير دستوري في العقد التخاطبي ، ثم جاء النقد بانجاز اخر كبير جدا حيث انه ابرز اهمية عملية التلقي في تكامل العمل الفني ، و في الحقيقة كلنا يعرف ان هذا ليس مجرد ادعاء ، فيمكن للمتتبع ان يتلمس اثر القراءة في اشد النصوص ظهورا و اوضحها دلالة ، من هنا يمكن القول ان للقراءة تبئيرا ايضا ، و ان فضاءات المعاني و الدلالة و المعارف و الجماليات كلها تتاثر بزاوية الرؤية و طريقة و منهج القراءة و ربما اوضح دليل على ذلك اختلاف القراءات باختلاف المعارف الثقافية عند المتلقين .

ما يهمنا في الموضوع ان فضاء الابداع قد اتسع و صارت هناك حرية اكبر في عملية التخاطب ، من حيث التوصيل و الفهم .و ما يهمنا ايضا كقراء اننا لم نعد مطالبين بالبحث الحثيث عن مراد الكاتب و مقصوداته ، بل ان القراءة عملية فكرية انجازية امتاعية ، غايتها التعامل مع النص او العمل الفني كظاهرة على القارئ ان يتعامل معها بما لديه من قدرات و كمناسبة لتطوير ذات القارئ و توسيع رؤاه و فهمه للحياة ، ان هكذا فهم يرفع عن القارئ مطالبته بالفهم وادراك مراد الكاتب و ما اراد ايصاله على الواقع ، فتجلت ظاهرة تعدد القراءات من القارئ الواحد ، طبعا هذا يجري وفق السلوك النوعي و الاقناع ، و ليس مجرد اسقاطات فردية و تخيلات ، لان هذه الامور تؤدي الى الوهم المعرفي و الذوقي ، بمعنى ان التبيئر القراءاتي لا يتخلى و لا يتعارض مع حقيقة ان القراءة عمل نوعي بمعايير نوعية ، و مهما كانت القراءة و رؤية القراءة فردية فان لا يجوز ان تكون مجرد تخيلات و ادعاءات ، بل لا بد من عملية علمية عقلائية تخضع لمعايير نوعية تواضعية لاجل تحصيل الاطمئنان بان ما استفيد من معارف فكرية و جمالية لها وجودها الواقعي .

ثالثا : الابداع الروائي

بينما يكون البوح في الشعر وليد اللغة الطاغية المتمردة و الصورة الحاضرة ، فان البوح في السرد يكون وليد اللغة الطيعة و الصورة المصوغة ، بمعنى تميز السرد بعملية توظيف و صياغة للغة ، وهذه العملية يقابلها في الشعر عالم التصوير العالي كما هو معلوم ، لذلك عادة ما ينسب الوعي البشري الشعر الى عالم فوقي مغاير للروح البشرية ، و اما من حيث التناول فان الابداعية السردية تختلف في جوانب عدة عما عمليه في الشعر . وربما يكون من غير المنطقي ادعاء وجود عمل روائي لا يحتوي الا على السردية الموضوعية ، و لا يلتزم الا بالنثر السردي ، ان هكذا كلام لا واقع له ، فنجد ان مواطن للسرد الذاتي ، و النثر الشعري ، و الشعرية النثرية ، بل و تضمين الرواية شعرا صريحا كلها امور واضحة في الاعمال الروائية ، طبعا وجود هذه الاشكال يحقق تموجا كتابيا لذلك لا بد للكاتب ان يكون على قدرة عالية في ان يجعل لتجاور هذه

الاشكال في الزمان و المكان انسيابية اقناعية ، و هذا ما سنبحثه في التفصيل في مبحثي الاتقان و الجمالية السردية ، لان رواية حنين مفعمة بالنثر الشعري و تتضمن سردا ذاتيا و شعرا صريحا .

في خضم ازمة المصطلح النقدي و الرؤية ، يكون من المهم في النقد ان يكون الحديث عن الموجود في العمل الفني و ليس عن شيء متخيل ، و يكون الامر اروع لو كنت مطمئنا ان الذي تراه هو الحقيقة التي يراها او سيراها غيرك ، و ليس من وسيلة متاحة لبلوغ هكذا غاية الا بالنقد الاستقرائي ، و حسب فهمنا الاستقرائي لعملية الابداع و عناصره و تناسبه مع مقدار ما يحققه العمل في جهات الفنية و الجمالية و الرسالية ، فان قراءتنا لروية (حنين) و فهمنا لعناصر الابداع المتجلي سيكون في هذه الجهات الثلاث الثابتة ، حسب متطلبات و عناصر الفنية السردية و الجمالية السردية و الرسالية في هذا العمل .

الجزء الاول : الابحاث الفنية.

الجزء الثانية : الابحاث الجمالية.

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية.

الجزء الاول : الابحاث الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الشروط الفنية و الاتقان في نظام اصالة العمل ، او الى الابتكار و الاقناع في نظام التجديد.

العنصر الاول : الشروط الروائية

الرواية بحسب تعريفها الشائع ،(ويكيبيديا 2014) اضافة الى بداهة اعتبار السرد و التشخيص ، و الحجم ، يشترط فيها تنوع الاحداث و تسلسلها و الوصف و الحوار و الصراع . اذن لدينا ستة شروط تبحث في رواية حنين ، طبعا بحث الشرط ليس فقط في توفره و انما في تكامله .، حيث ان تكامله يعني تكامل الفنية ، و ادراك عميق بالانجاز و مجال العمل ، و ان تكامل عوامل الفنية لدى المؤلف هو المنطلق الحقيقي نحو الابتكار و الشخصية الكتابية المتفردة.

1. السرد

قصد الحكاية في رواية حنين ظاهر ، و هو الجو العام لها و ينحو الى سردية موضوعية كما في فصل طيف الياسمين (وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .شموعا من الأمل تتهاوى نظراتها المفعمة حنانا على روح كل طفل في فصلها. يا الله ما أجمل الورود ،حين يتسابق التلاميذ وينثرونها على مكتبك.) و في الرواية سرد ذاتي كما في التمهيد و فصل ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟ أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) و ايضا ادراجات شعرية ، فرغم ان المجازية طاغية في لغة الرواية و السبب معروف طبعا ، فان الراوية تصرح بشعر قصدي مجنس مدرج في الرواية في فصل بغداد و العراقي الاسمر (عراقيٌّ أنا أسمرْ)ومنذ ولادة التأريخِ ..لم أُقهَرْ..ولم أُكسرْ دمائي بحرُ أطيابٍ.. وأنفاسي شذا عنبرْ..) . لا بد من القول ان الشعرية مستشرية و طاغية في الرواية ، الا انها لم تفقد السرد ملامحه الظاهرة ، فما لدينا نص نثر شعري في كثير من اجزاءه ، ، فتكون هذه الرواية نموذجا للنثر الشعري ، و الى ذلك كان قد اشار الاستاذ علاء الاديب (علاء الادبب 2014 (

2. التشخيص

اضافة الى البطلة (شمس) و البطل الاخر (قمر) فهناك اشخاص اخرون و ايضا هناك الاماكن و الازمان ، كما ان التطور في الشخصيات كان ملحوظا حتى في المكانيات و الزمانيات ، و ارجع هذا الى شاعرية الراوية التي تستطيع تجاوز سلطة الزمان و المكان و تتعامل مع جميع الاشياء كاشياء حية متطورة و لا اقل دليل ان اسمي بطليها شمس و قمر ، و مثال على تطور المسمى المكاني ، مسمى (بغداد) فانا نجدها تتطور في الرواية ، فنجدها عنوانا : بغداد والعراقيّ الأسمر ، و طبعا العنوان يعني الانتزاعية و الدلالات العريضة لكن هذا لا يعطيها المجانية ان فهمنا انها حكاية استباقية . في فصل بغداد في وسطه عبارة (فجأة خرج من غرفته شغّل سيارته وانطلق لا يعرف إلى أين... يخيط شوارع بغداد) الحيرة في بغداد و الموازاة ، بينما في فصل بغداد في نهايته نجد (رمّم صوره وأشعل أفق بغداد قناديلا) ننتقل الى التفاعل و التناغم و اللحمة ، و في فصل (و أمطرت السماء ورودا) نجد (نسائم الفجر تداعب طرقات بغداد) بغداد هي التي تبتهج و تشترك وهذا تطور . واما في نهايته (و.. دمروا بغداد وبابل وأشور وسومر..) فانها حكاية استرجاعية لا تتداخل مع التطور الحاصل للشخصية المكانية كما هو حال العنوان الذي كان في علو تطوره حكاية استباقية .

ان التطور الحضوري لشخصية بغداد امر لا يمكن تجاوزه ، و من المؤكد من الجهة الروائية ان ذلك كان انعكاسا و تزامنا للتطور الحاصل للشخصية البغدادية قمر ، فيمكن القول ان التوظيف الحاصل للمكان لبيان حالة البطل المرتبط بذلك المكان لم يكن على حساب المكان بل كان في حالة تكامل معه وهو من توظيف التاريخ الروائي المصنوع في الرواية ، و في الحقيقة هذا شيء مثير للاعجاب و ابداعي متقدم .

3. الحجم

عدد كلمات الرواية مع التمهيد (11،209) و من دونه (10،534) ، فهي تكون من حجم الرواية القصيرة ، لكن الحجم ليس فقط العامل الحاسم بل لا بد من توفر شروط اخرى في الرواية لتكون رواية قصيرة (novelette) فهي شكل روائي و ليس مجرد حجم من هذه الشروط حسب الويكيبيديا (ويكيبيديا 2014) :

1. هي الرواية التي يترواح عدد كلماتها ما بين 10.000 كلمة و20.000 كلمة، فهو حجم متوسط لا يمكن النظر إليه على أنه حجم لقصة قصيرة ، ولا يمكن النظر إليه على أنه حجم لرواية طويلة ،

2. استهلال ذو طبيعة خاصة :فتميل الروايات القصيرة للاستهلالات المركزة المكثفة ؛

3. يتميز بشيوع الحس الكوميدي ، أو التراجيدي ، والتأريخ للبطل والمكان

4. .لغة مكثفة تقترب بالسرد من الشعر. و ازدواجية الدلالة ، فالكاتب لا يصرح بل يلمح ، ويترك الكثير لعقلية المتلقى الاستشفافية ، ودائما لسرده أكثر من دلالة.

5. بطل محوري واحد: تقوم الرواية القصيرة على اكتاف بطل محوري واحد ، وبقية الشخصيات فيها ملحقة بالمركز.

6. حدث مركزي واحد : تقوم الرواية القصيرة على حدث مركزي واحد يستقطب كل مكونات العمل.

7. وجهة نظر خاصة للواقع : تميل الروايات القصيرة إلى تحويل مدركات الواقع البسيطة إلى فعل مرئي محسوس ، وتغلب المألوف واليومي والنادر والثانوي على الأساسي والمباشر.

8. وصف موجز :تعتمد الرواية القصيرة على الوصف الموجز الفعال.

9. ملمح السخرية: من العلامات المميزة للرواية القصيرة ملمح السخرية ، ويكون أحيانا بأسلوب الاستفزاز ، وأحيانا بالرسم الكاريكاتيري، وبالمواقف الكوميدية ، والتعليقات المضحكة .

10. فضاء خاص يتسم بالمحدودية، يستمد رحابته المكانية والزمانية من القفزات والوثبات الناتجة عن توارد الخواطر.

11. إثارة الأسئلة : النص الروائي القصير يثير كما من الأسئلة دون الاهتمام بطرح أية إجابات.

لو نظرنا الى هذه الشروط و التي هي مقبولة كصفات للرواية القصيرة بمعيار الشيوع الثقافي الذي نعتمده ، فان رواية حنين تتصف بكثير منها و على درجة عالية من التمثيل و التكامل ، و بالنسبة للسادسة ، فانا اذا فهمنا رجوع الاحداث الى نظام اعلى جامع هو الحب و الحنين يكون لدينا ما يقترب لمثل ذلك الحدث المركزي ، و فيما يخص النقطة التاسعة فانا اذا فهمنا ان المراد منه هو النقد ، فهو متحقق هنا فان رواية حنين تتضمن نقدا واسعا و عريضا بل يمكن فهم الرواية على انها موقف .و اما العاشر فانا لا يمكن ان نسلم به في ما يسمى بالرواية نعم لو كان قصة قصيرة مع فنية عالية معتدية على السرد ، فهذا ممكن اما في ما يسمى رواية فانه يخالف جوهر مفهومه . و في رواية حنين التسلسلية ظاهرة ، و ليس من قفزات مخلة بالسردية حتى ان بعض الدراسات التي كتبت عن رواية حنين عنون بالتواصل التسلسلي (حسن البحار 2014) . من هنا يمكن القول انا ما بين ايدينا هي رواية قصيرة.

4. تنوع الاحداث

تنوع الاحداث ظاهر في النص ، والتنوع ليس حسب المتطلبات المعهودة من تغير في الزمان و المكان و الشخوص فحسب، و انما لدينا تنوع اخر وهو من حيث الطبيعة فلدينا حدث خارجي و لدينا حدث خيالي و لدينا حدث ذهني و لدينا حدث الكتروني.

ففي فصل (طيف الياسمين)) فوق أرصفة الزمن العابر، تعزف سيمفونيتها الصباحية ‘تشق الشارع الطويل ،لا تدري كيف ترتقها خطاها وتفتقها. اعتادها الطريق النائم في حضن الزّحام وفوهة الضّياع التي تتعسر على وجوه الناس الكالحة. وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .) هذا حدث خارجي محاك للخارج.

و فيه ايضا (ما أجمل الشعر وما اشدّ قسوته حين احتاجه يهرب مني ، ينفلت من بين أصابع زمني وزمني أنا..هو أن اكتب.....أن اكتب أن ألفّ جسدي بزهريات من قصائد وروايات انثرها كالياسمين.) فهذا حدث ذهني ، يكون الحوار فيه مع النفس.

بل يظهر و يتجلى صريحا في (خاطبت ذاتها ,قلمها ,حبرها ,أريد أن أكتب فالقلم لا يراوغ أحرفي لا يكتبني زيفا بل يترجمني...)

و فيه ايضا (في هذه اللحظات وهي تجادل الشرود لمحت طيفا بهيا!! بين بتلات الياسمين.أغمضت عينيها وفتحتهما وأغمضتهما وفتحتهما...؟؟؟؟ لكنه على خدود الورد قد رُسم) وهذا حدث خيالي.

و فيه ايضا (همس بصوته الدافئ :شمس أنا هنا ..أين ذهبت ؟ واحتقنت وجنتاها. لقبّها بالشمس دون أن يعرف شكلها ولا ملامحها. وارت حياء الأنثى وراء ضحكات متتاليات تتجاوز بها هذا الغزل الأنيق. هاي.. يا قمر ...لقبته بالقمر..) وهذا حدث الالكتروني فان فيها علامات تشير الى ان المحادثة كانت عبر الانترنت.

5. الوصف

الوصف ظاهر في النص ، و يمكن استفادة اشكال مختلفة من الوصف فهناك اضافة الى الوصف الواقعي و الخيالي و التوصيلي و المجازي فان لدينا وصفا حكائيا و وصفا تعبيريا ، فالحكائي يرغب برسم ملامح شخصية او شيء او مكان و موضعه من النص ، وهو وان كان موظفا ايضا الا ان الحكائية هي الغالبة و التوظيف ثانوي ، ففي فصل افوف الورد (فاجأها بحبه ،وتهلّلت أسارير وجهها وأحسّت بتدفق الدم في شرايينها . شعرت برغبة شديدة في النطق بلمى اسمه..و زرع اسمه بساتين ورد في ذاكرتها .شعرت أنّها تحتاج إليه بزهر البرتقال فيه يطوق أحاسيسها.) فانا امام وصف لمشاعر شمس ، وهذا الوصف و ان كانت فيه دلالات على امر اخرى غير المشاعر و الارادة و الرغبة الا انها ثانوية .

وهناك في هذا النص ايضا الوصف التعبيري وهو وصف متطور يشير الى ثراء اللغة ، بان يكون الغالب فيه هو التوظيف وان احتوى عنصر الحكاية ، ففي ذات الفصل (هاهي تهرول ضد تكلّس الزمن فتختزل جميع الرّجال فيه، وتبني في وجه الريح حصونها . قررت أن تنسى ..أنوثتها إلى حين مجيئه. غيرت نمط لباسها ،عطورها ،إلى أن ترحمهما السماء باللقاء.) هذا الوصف لسلوك شمس يتضمن معاني اجتماعية و فردية ، لا احد يفكر بعد الان الا بان شمس على مستوى عال من النضج و الوفاء و الحكمة و الجدية و الرقي ،و الصبر و ان ذلك هو مثال الانسان و مثال المجتمع الذي تريده الكاتبة ، فلم تكن هذه العبارة مجرد قرار و موقف اتخذته شمس لاجل حبيبها.

من هنا يكون واضحا في نظام الوصف ان الحكائية تتناسب مع مقدار الرسم ، اي رسم الملامح ، و التعبيرية تتناسب مع مقدار التوظيف ، اي توظيف الوصف لاجل التوصيل و الرمز و الايحاء ، و من الواضح ان التوصيل و الرمز و الايحاء هي من وظائف الصورة الشعرية في الاساس ، و بذلك يقترب الوصف السردي في التوظيف و التعبير من الصورة الشعرية ، بمعنى

اخر يمكننا تمييز ثلاث درجات من الوصف التوظيفي التعبيري ، البسيط و المتوسط و الضعيف .

ففي مثل حب و حرب (صعب فراقك يا قمر....ومرّ كالحنظل...فما عساك تقول؟ بالأمس حين كانت المعاني سقيمة حين كانت الحياة تظلمني أعود إليك كطفلة صغيرة أندسّ بين ثنايا وجهك أحلم وأتخيل كلّ أشيائك الجميلة فيغرق فيك تفكيري وتشرق أمنياتي كشمس الصباح كزهرة ياسمين ندية،وأنسى جرحي.) فان الوصف موظف لتوجيه خطابات متعددة ، بتجلي الفراق و اثره على الانسان ، و تجلي قسوة الحياة و الاغتراب و اللافهم الذي قد يحيط بالانسان ، و تجلي الانتماء بالعثور على الوطن و الفضاء ، و تجلي الازدهار و الابداع و النماء في عالم الفهم و الاعتزاز و الحب ، فلم يعد هذه الفقرة مجرد وصف للحزن بالفراق و ابتعاد العزيز الغالي.

و فيه ايضا (.. أبحث عنك حبيبي بين خبايا ابتسامات النّهار،في جرح الشعوب،في انتفاضات الصّغار،في براكين الغضب اللذيذة. \تنتحر حبيبي كلّ يوم من اجل الكرامة.\ماذا أقول اليوم لأرصفة الطريق التي شهدت دموعنا على القضية!!!!\ماذا أقول للمذابح البشرية..؟؟للجنائز اليومية؟؟؟.\أحبك يا قمر بكلّ ما فيك من عزة ونخوة وكرامة.) فان هذا النص كما يصف دوافع الحب ، الا انه يعبر عن فكرة الرجولة الذي تريد ان تراها المراة في الرجل و تجلي فكرة البحث الانساني نحو الكمال و التكامل ، و فكرة الاستقلالية و ارادة المتناغم و الموافق ، و فكرة الحرية و التحرر ، و فكرة الشعوب الجريحة و الشعوب الحية و فكرة الطفولة المسلوبة ، و فكرة الموقف الانساني و الاخلاق و المبادئ و القيم ، و فكرة انحطاط الحضارة و تدهور وضع البشرية ، هذه العبارة هي من التوظيف العالي و ما قدمنا اولا هو من التوظيف المتوسط ، و هناك توظيف بسيط في النص كما في بدية الفصل (خاطبت السفن أشرعتها متى الرّحيل؟ متى اللّقاء؟ نطقت دموعها بكل شيء .زلزلها حبه الجامح حرّك فيها رغبة الجنون.وفاض كأس انتظارها.) و الذي يقترب من الوصف الحكائي.

ان الملفت للنظر فعلا انك من الصعب ان تجد وصفا حكائيا او تعبيريا بسيطا ، فان لغة الرواية تميل و بقوة الى التوظيف المتوسط و الشديد ، و الذي يجعل من السرد الوصفي هنا سردا مكثفا و ربما يرجع ذلك الى شاعرية الكاتبة ، حتى انا نجدها تصرح باشعاعية روحها و كلماتها ففي ذات الفصل (.شمس ليست مجرد امرأة جميلة تبحث عن الحبّ والسّكون...!!!شمس خنجر في قلوب أسياد القبيلة الخائنة،جرح ينزف منذ عصور.\هاتف صداه يأتي من أنين أجدادي ,وأجدادك) اذن هذه هي شمس او لغة النص او كتابة الكاتبة لغة اشعاعية معبأة الى اقصى حد ممكن ، لذلك لا نجد اسم ذات يمر الا واردفته الكاتبة بصفة فيه مجازية تزيحه عن كونه مجرد جزء وصفي لتعطيه ثقلا تعبيريا ففي فصل حب وحرب (بالأمس (أي امس) حين كانت المعاني (أي معاني) سقيمة (أي سقم) حين كانت الحياة (أي حياة) تظلمني أعود إليك كطفلة (أي طفلة) صغيرة (أي صغيرة) أندسّ بين ثنايا وجهك (أي اندساس) أحلم وأتخيل كلّ أشيائك (أي اشياء) الجميلة (أي جمال) فيغرق فيك تفكيري (أي غرق) وتشرق أمنياتي (أي شروق) كشمس (أي شمس) الصباح كزهرة ياسمين (أي زهرة) ندية .) ان هذا السرد التصويري كان يمكن ان يكتب بلغة سردية معهودة هكذا (بالامس حين كانت الحياة تظلمني الجا اليك) الا ان الكاتبة ابت الا ان تعطي وصفا تعبيريا لكل كلمة من هذه العبارة ، و ان تعطي للمبين معنى اخر ، و ان تعطي للمعنى الاخر ثقلا اخر ، انها سعت نحو سرد وصفي توهجي ، من خلال التصوير التعبيري ، فانه ليس مجرد تاكيد و بيان الوطأة و شكل المعنى ، و انما خلق للمعنى و تثقيل و توسيع بل و تغيير احيانا ، اذ كيف يمكننا ان نتصور الخلاص من عالم بلا معنى و سقيم بمجرد تخيل و حلم ، الا اذ فهمنا ان ذلك التخيل و الحلم كان عالما اقوى من العالم السقيم فادى الى الاشراق و الحياة الجديدة.

6. الحوار

الحوار منتشر في النص ، و يتخذ اشكال مختلفة ، حتى انه قد يكون شاملا لجميع اشكال الخطاب ، الذي يستنطق غير الناطق واقعا ، فالكاتبة بخيالها تستطيع ان ترى ان كل شيء يسمع و كل شيء يتكلم ببساطة ودون تكلف . حتى اننا نجد خطابا موجها الى اللامعين و الى الفراغ الذي يستطيع ان يحل مكانه من يريد القارئ ، الحبيب ، المجتمع ، الانسانية ، الاشياء ، الكون .وهذه عادة هي لغة الموقف و اللغة المجانية من حيث المخاطب ، و لولا التزامنا بفهم الرواية كنص سردي ، لامكننا القول بحالات تداخل الضمائر ، و حلول المتكلم محل المخاطب و بالعكس كما في لغة الشعر ، فنجد الشاعر يذم نفسه بضمير المتكلم و المراد المجتمع او الانسانية التي تمثلها.

في ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟) المتكلم ، الغامض بين الشخصية و الكاتبة يتحدث الى الرياح و الاعاصير ، و هذا ما لا يكون الا بمجانية الخطاب ، الذي ساحته الاصلية الشعر ، فهنا نحن امام اعلى مستويات النثر الشعري ، و لولا التعاونية و العقدية بالسردية و التعبيرية ، لامكن القول بشعرية هذا المقطع . لكن في الحقيقة لا ينتهي الامر الى هنا فان بعد ذلك تقول الكاتبة او الشخصية (أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة.\أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) من الظاهر ان هذه التصويرية و المجازية لا يمكن ان توصف بموضوعية الا انها شعر ، و ربما يمكننا تاكيد ذلك بانثيال تجاوري مفهوم جدا حينما تقرر الكاتبة انها امام حالة شعرية فتقول بعد ذلك (ترتجف بحور الشعر حين تتبعثر كل الغرائز الكونية ...وتنتحر القصائد بين تلال الزحام العطشى...متى تنتهي أيّها الليل .)

7. الصراع

طبعا من العلوم ان مصطلح الصراع حاضر و بقوة في فكرة الرواية . إن الصراع يعد بمثابة العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث. (عبد العزيز حمودة 1998) ، و للصراع مفهوم حضوري قوي جدا مكبل و خطير لا يترك حرية للكتابة ، فوجوده يتطلب نسقا من الانظمة و العلاقات لا يمكن تجاوزها الا بكسر المنطقية السردية ، لذلك و لما سنبين يجوز لنا التشكيك في اشتراط هكذا مفهوم في الرواية و ان ما هو معتبر هو التوتر فان مركب الاحداث و المواقف حتما يؤدي الى توتر ، او ان يتوسع في مفهوم الصراع ليشمل التوتر .

في القاموس (صِراع : خصومة ومنافسة ، نزاع ، مشادّة . صِراع : تباين بين الشَّخصيَّات والقوى في عمل دراميّ أو خياليّ وخاصّة التبَّاين الذي يؤثِّر على العقدة) في علوم الاجتماع) تضارب الأهداف ممّا يؤدّي إلى الخلاف أو التصارع بين قوَّتين أو جماعتين) قاموس المعاني 2014) من الملاحظ و كما هو واضح للوجدان الصراع غير التباين و الاختلاف و التضارب ، و انما هو تباين خاص له اثر ، و هو تضارب يؤدي الى الخلاف و التصارع . تقول ايمان بومزير (يستخدم مصطلح الصراع عادة للإشارة إلى وضع تكون فيه مجموعة معينة من الأفراد سواء قبيلة أو مجموعة عرقية, ثقافية, لغوية, دينية, اجتماعية, اقتصادية... تنخرط في تعارض واعي مع مجموعات أخرى معينة لان كل من هذه المجموعات يسعى إلى تحقيق أهداف متناقضة. و يعرفه لويس كوسر " بأنه تنافس على القيم و على القوة و الموارد يكون الهدف فيه بين المتنافسين هو تحييد أو تصفية أو إيذاء خصومهم " و الصراع هو تفاعل بين البشر وهذا يعني انه يتضمن درجة أعلى من مجرد التنافس (ايمان بومزير 2013) و في الوكيبيديا : نظرية الصراع Conflict Theoryفي علم الاجتماع هو مصطلح يشير إلى أطروحات مفادها أن معظم الكيانات المجتمعية تشهد حالة من الصراع الدائم من قبل المنضوين فيها بهدف تعظيم منافعهم، هذه الحالة الصراعية تسهم بشكل أساسي في إحداث حالة حراك وتطور اجتماعي تصل إلى

أقصى درجاتها مع قيام الثورات وما يصاحبها من تطورات سياسية.(وكيبيديا 2014) .هذا ما اردت ان اشير اليه ان الصراع يؤدي الى وضع قوي يفرض نفسه و في فضاء السرد يعني تسلط الكتابة على الكاتب وهو خلاف تقوم السرد بتسلط الكاتب على الكتابة . فلو حصل صراع فاما السير وفق منطقيته او ، التجاوز اللامنطقي عليه.

رواية حنين حكاية حب و موقف ، و لو ارجعنا الحب الى الموقف . صارت لدينا حكاية موقف نقية ، و يتجلى الموقف في رواية حنين باشكال مختلفة من الصراع ،و الذي في الغالب تكون الذات محورا و جزء ، فنجد صراعا مع الواقع الفردي الرتيب و صراع مع عالم العواطف الجديد و صراع مع واقع المجتمع المختلف ، و صراع مع الواقع العالمي الظالم و مظاهر ذلك واضحة للقارئ ، و لان الرواية قائمة عن عالم الانسجام و فكرة النضج و العقلانية فان مظاهر الصراع مع النفس و الحبيب لا تظهر الا نادرا وهذا واضح ايضا.

اضافة الى ما تقدم من اشكال الصراع الخارجية و الداخلية ، فان نجد في رواية حنين صراعا انتمائيا يماشي فيه الكاتب المجموعة و يحيل القاري الى صراع موازي للكتابة اما واقعي او خيالي ، و صراعا نقديا لاانتمائي تثور فيه الكاتبة على المجموعة و واقعها . فالاول اي الصراع الانتمائي يتمثل بالوطنية ففي فصل شهادة وطن (حبيبي يا أغلى من روحي لا تخف علي أنا مع الناس في الشوارع (يعني ترضى أظل في برجي العاجي أكتب شعر وقصص وأولاد بلدي بيموتو بالشوارع؟)يشتدّ جنون قمر ويزداد قلقه عليها هو يعرف شخصية شمس العنودة ..ولما رأت الشوارع الهادرة رفعت يدها وصرخت بصوت محبوس من زمن بعيد (إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر)رأت نفسها تسير ضمن مجموعة كبيرة من الشباب والبنات اللذين رفعوا موقف الحياة إلى موقف الشّهادة للوطن . كانت حولها همهمات كثيرة تشير جميعها لفداء أرضنا وشعبنا . مدّت يدها والتقطت صورة الوطن الملقاة على أرضية الطريق ورفعتها لأعلى كان صوتها المخنوق بادئا في النّشيج.) و بالقومية ففي فصل اشياء للذاكرة (فترسم كلماتها على لافتات وتسلّمها صباحا لرفاقها في الوقت المحدد للمسيرة الطّلابية. التي تندّد برفض الظلم

والبطش الصهيوني على بعض الدول العربية) و في فصل امطرت السماء وردا (و..سرقوا أمجادنا ونسبوها إليهم بل وساعدناهم في ذلك بالمفاسد التي تقترفها بعض القلوب العربية المريضة نفسيا ،التي تفرش الأرض وردا للمحتل ، وتقدّم له أمتنا على طبق من ذهب،...نحن نجوع ونشرّد ونكابد الأمرّين ، ليشبعوا هم من أرضنا الحبلى بنخيلها وكرومها وثرواتها وبترولها ....شيء مُقرف يا قمر...كلما حاولنا تناسي القضيّة وعمق الوجع إلا وصفعنا التاريخ والكرامة وجذورنا الأصيلة، فيَشّتد الغضب داخلنا ونرفض العيش البخس وتختار الموت بشرف على الحياة الرّخيصة....ولكن هل يشعر هؤلاء البيادقة الذين باعوا أمتنا ولو للحظة بالنّدم؟؟؟ \هل مازالوا سيقدمون دولا أخرى ككبش فداء؟؟ إذن لغة الدم لن تنتهي من أرضنا،نحن لهم بالمرصاد..) و يستمر الحديث عن معاناة الشعوب العرية فياخذ مساحة كبيرة نسبيا فيكون للقضية القومية حضوره المميز.

الثاني من الصراع هو الصراع اللاانتمائي بنقد مظاهر اجتماعية متخلفة ففي ذات الفصل (لكن أنانية هذا المجتمع الذي تجذرت فيه رواسب أخلاقية بغيضة .حيث يرى أغلبه المرأة جسدا ومتعة وكائنا خلق للإنجاب وتربية الأولاد "وإرضاء سي السيد" العربي ..هذا المجتمع المتخلّف، الذي يفكّر بنصفه الأسفل الذي يقتل الأحلام) و فيه ايضا (مالك حبيبتي؟؟ \. منزعجة من بعض الأفكار الرجعيّة ، حياتي أنا أعدّ مقالا حول اضطهاد المرأة في مجتمعاتنا \-شمس بطلي جنان وريحي حالك \وتدخل شمس في نقاش مطول مع قمر وتتضارب الأفكار. \فقمر يدافع عن رأيه مدعما كلامه بشواهد دينية يفسّرها حسب اجتهاد بعض المذاهب الفقهية.\وأمام عناد قمر وإصراره على موقفه يتحول وجه شمس إلى إعصار.\ فتختنق الأحلام داخلها وتشعر بانهيار عرشها الشّيء الذي جعل أنفاسها تحبس للحظات فتزجّ في حوار مع الذات) و هكذا تجعل قضية المراة مركزية في جزء كبير من النص ثائرة بذلك على افكار المجموعة.

العنصر الثاني : الاتقان

و فق معيار الشيوع الاصطلاحي الذي نتبناه في تبين العناصر الابداعية لانه قريب من منهج الاستقراء العلمي ، فان الرواية المتقنة توصف غالبا بانها آسرة تشد القارئ و تحضره معها في الاحداث بالتسلسل و العقد . و ثانيا التشويق و غموض النتيجة ، و ثالثا الاقتصاد في الشخصيات و عدم الاسفاف في الشرح وانما يكتفى بالتلميح و رابعا حيادية الكاتب بحيث لا يظهر رايه او فكره المناوئ للشخصيات (بدر بن عبدالرحمن العيسى 2006) . و لا بد من الاشارة ان الاتقان الفني لا يعني الجمالية ، الا ان الاتقان الفني و تكامله يشير الى امتلاك المؤلف القدرة على الانجاز الجمالي ، اذن الاتقان الفني مؤشر على الجمالية لا انه هو الجمالية .

من الواضح بلوغ الرواية درجات متقدمة في هذه الجوانب . و التي سنشير الى كثير من تفاصيلها في الابحاث التالية ، و اما حيادية الكاتب فهو مؤكد في السرد الموضوعي و الوصف و التقرير ، اما في السرد الذاتي ، و رواية الموقف الذي يكون من المحكي الذاتي بحيث يكون المؤلف حاكيا ، و الرواية رواية خطاب موقف كما هو شكل رواية حنين ، فان للذات المؤلفة حضور مؤثر و تكون لنظرتها توجيه ظاهر للسرد و مكوناته.

العنصر الثالث : الابتكار

من الملاحظ اتصاف الرواية بصفات مميزة منها :

اولا : طغيان اللغة الشعرية و المجاز و جميع فقرات الرواية شاهدة على ذلك.

ثانيا : طغيان الخطاب و تجاوزه لحدود النص ففي فصل ورود الاشتهاء (كنت أبكي هموم الناس وأتعذب لمشهد المظالم وإراقة الدماء . كم تمنّيت لو تمنحني السّماء عصاها السّحرية فأجعل الأرض جنة أبدية ,اغسل القلوب الفاجرة والظّالمة فتصير الإنسانية أحلى وأجمل...كم تمنيت لو أجعل الناس إخوانا ,أمحو الطبقّية....قد تضحكك كلماتي ..قد تقول أنّي معتوهة..) و غيرها كثير.

ثالثا : تجلي الموقف و حضوره القوي ففي فصل ورود الاشتهاء (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ عشت عمري أحلم بين الكتب وأبني قصورا من المثل وشخصيات من نبع أخيلتي. شخصيات منزهة من كلّ الأدران الكونية.) حتى تقول (أني غارقة مع أفلاطون في مدينته ،لكنّي سعيدة بغرقي سعيدة بمُثلي ..حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي وسبحت بين أحلامي وحيدة ،فأكون قد التقطت نجوم السّماء وذبت كما الثّلج في التّلال البعيدة. حتى وان تورّمت قدماي فسأنهض من جديد سأعض على جرحي وأمضي نحو الشّمس شامخة ألثم السّماء. لا تقلق من أجلى أيها الشتّاء اذا حزنت فمن حزني أصنع دروع الكبرياء ومن وجعي أولد لأكون اقوى النّساء.)

رابعا : حضور المؤلف في الرويات بان يكون حاكيا و محكيا ففي تمهيد ظلال الشمس (في الليالي الحالكات فرشت لي رموشها .فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.هل سيفهم القارئ ما يجيش في أعماقي..أريد أن اكتب من الكلمات لؤلؤات أودّع بها عتمة الخوف والتردد فتوقظ الأرض لتفك ضفائر الخير والقيم الخالدات ....هكذا سبحت شمس بين شلالات العبر تبحث في دهاليز الحياة عن ملامح وجهه أصابعها مجمدة جعل الحرف معوج والملامح غريبة .)

خامسا : استعمال اللغة الشعبية : ففي فصل حب و حرب (تصرخ شمس : اترك شعري يا قمر أنت هيك بتؤلمني – ما حتركك إلا لما تقولي بحبك يا قمر – والله بموت فيك يا قمر بس اترك شعراتي) و في فصل ورود الاشتهاء (اشتقتيلي يا شموسة مو هيك؟) و (انا بخير أشوفك بعد شوي")

اضافة الى ذلك هناك تميز اسلوبي في الحكي ، منها التوظيف و الاعتماد على التراكم التاريخي للكيانات الخارجية و الداخلية ، و كذلك الاهتمام بتطور الكيانات الروائية و صناعة تاريخ روائي لكياناته ، و التوسعة في مساحة العقد الكتابي ، و اللغة السردية الايحائية و سنتحدث عن ذلك مفصلا في مبحث الجمالية.

العنصر الرابع : الاقناع.

ان عدم الشعور بالقفز رغم تضمن الرواية مجموعة من التوظيفات و الابتكارات التي اشرنا اليها ، بحيث لا يجد القارئ خللا في التركيب رغم التباين الظاهر في شكل اللغة من شعبي و فصيح و موضوعي و ذاتي و نثري و شعري ، كل ذلك يدل على تحقيق الرواية مستوى متميزا من الاقناع.

الجزء الثاني : الابحاث الجمالية (الجمالية السردية)

اولا : التجليات

لا بد ان نكون ممتنين فعلا لما بلغه الوعي الادبي في مجال فكرة الكتابة و القراءة ، و تحقيق وعي عميق و حقيقي في مفهوم الانجاز و الجمالية ، يقول ابراهيم فتحي : أن الجمالية أساساً هي تطوير طاقات الإنسان الحسية والعاطفية والذهنية ، وليست مجرد زخرفة وتراكيب، ان جمال النص هو مجموع ما يبتعثه من أحاسيس ومشاعر ورؤى تعصف بالقارئ وتوسع نظرته للعالم ، تدرج الفرد في النوع البشري وترفعه إلى المستوى الإنساني.(ابراهيم فتحي 2014) . من الواضح جدا ان حضور البعد المعرفي في مشاهدات الانسان المعاصر و طغيان نظرية العلم و الادراك العميق بالحقائق التي تقف خلف الظواهر ،اسقط ظلاله على فكرة القراءة و المتعة بانها ابحار في جميع الانظمة و العلاقات و العوالم الممكنة في عنصر المشاهدة و العمل الابداعي ،

ان انكشاف العوالم الخلفية من دلالات و تمثيلات كلها تحقق متعة جمالية صارت جزء حقيقيا من الوعي الجمالي الانساني المعاصر ، وهذا ما نسميه بمصطلحنا الخاص (التجلي) و الذي نعده احد ابرز ملامح الجمالية المعاصرة.

و يشير ايضا الى حقيقة روائية مهمة اذ يقول : تتعلق الجمالية أيضاً بتصوير الشخصيات تصويراً يبتعد عن التصوير الإخباري المباشر، بل تصوير اتساقها مع مسار الأحداث وتفاعلها مع الآخرين خلال مونولوجاتها الداخلية وحواراتها، فهي تكتسب الجمالية من خصوصيتها وليس من كونها شخصية جاهزة . (ابراهيم فتحي 2014) . و ايضا يمكن القول ان هناك شكلا اخر من التصوير هو التصوير التراكمي ، بمعنى ان ملامح الشخصية تتكامل من خلال جميع صفات و ملامح الكيانات و الانظمة التي يرتبط بها ، فمثلا حينما يكون (قمر) في رواية هو العراقي الاسمر ، فان بذلك تتشكل له ملامح غير منطوقة و انما معلومة بالتراكم المعرفي و الخلفي ، و هذا الشكل من الوصف التراكمي ، يعتمد وسيلتين ، الاولى هي الاحالة الى كيان تاريخي واقعي معلوم ، و الوسلية الثانية هي تكوين تاريخ خيالي للكيان ، و بربط الشخصية باي منهما تدخل المعارف التي يحملها ذلك الكيان التاريخي في صفات الشخصية و ملامحها عند القارئ ، من هنا يكون واضحا ان تجلي التجارب و الذوات في النص يكون تراكميا مركبا انتزاعيا من عدة مناهل داخل النص و خارجه.

ان هذا التطور المهم في الكتابة الذي يبتعد عن الاخبار عن الملامح و يتجه الى تجسيدها مع ان له بعدا مثاليا بحلول العمل محل القول ، فانه يحقق جمالية عالية من متعة اكتشاف الملامح و تكميل الصورة بواسطة القارئ ، مما يؤدي الى فهم الاستجابات و المواقف و تبريرها ، ان حضور الملامح تجسيدا و ليس اخبارا هو التجلي ، و هذا الشكل من الابداع و الحضور نجد له صورا واضح في رواية حنين

فالحنين الذي هو عنوان الرواية نجده يتجسد قويا في النص ، بحيث ان النص يرسم لنا حنينا مميزا تريد الكاتبة ان يكون مثالا انسانيا ، و بالاسلوبين الاحالة على المعلوم التاريخي الواقعي و بصناعة تاريخ خيالي للحنين ذي خلفيات معرفية واضحة ففي فصل افوف الورد (شعرت أنّها تحتاج إليه بزهر البرتقال فيه يطوق أحاسيسها. لكنها تعاند نبضها ،تقاوم تدفقه إليها، رغيف اللهفة يشحذ شوقها أغنيات.) انه حنين احتياج ، ياسر الاحاسيس هنا يتشكل تاريخ خيالي لحنين شمس ، ثم توظيف لبيان هذا الحنين زهر الرتقال باعطاءه زخما معنويا ، و اكثر صراحة و شدة هو استعارة الرغيف الذي هو عصب الحياة ، و حنين يصنع الاغنيات التي نعرف كلنا انها لا تكون الا من الاعماق ، اذن تشكلت في هذا المقطع صورة ملامحية للحنين متجسد ، و هكذا من خلال بيانات و اشارات اخرى للمشاعر و الاستجابات و المواقف و التصريحات تتشكل صورة كاملة عن ذلك الحنين ، ليس بالوصف التقريري و انما بتجسيده عمليا و حضورا شخصيا.

ان عمل التجلي يجعل من جميع المعاني ذوات حاضرة في العمل ، لا شيء يقبل الاهمال و لا شيء هامشي ، كل معنى اضافة الى الشخصيات يكون له حضوره و تاريخه و تجسديه ، العمل التجلياتي ينطوي على مجموعة كبيرة من الابطال و الحاضرين و الفعلين ، الكل يتجسد و الكل يحضر كل ما له اسم او معنى ، الكل يصبح له تاريخ تصنعه الرواية ، و بهذا التاريخ تتفتح عوالم امام القارئ ، و تتوسع مدراكاته و فهمه لذلك المعنى ، اضافة الى ما يصاحب ذلك من تمثيل لذلك المعنى لمعاني اخرى تريد ان تتجلى ، فالحنين هنا كما انه حالة شعورية لشمس فانه صورة تعبيرية عن شمس و عن قمر و عن الزمان و المكان ، و عن الرغيف و عن البرتقال و غير ذلك مما يدخل في ارتباط معه في النص و خارجه ، ان التجلي عالم كامل من الحاكي المحكي ، فلا يقتصر على ان يكون الكاتب حاكيا محكيا بل كل كيان او معنى في النص هو حاك او محكي ، فتصور مقدار الدهشة و الفضاءات التي ستكون في القراءة.

ثانيا : التوظيف

من الواضح ان التوظيفية ترجع في حقيقتها الى الفنية السردية ، و تنطلق التوظيفية من فكرة انه لا شيء في البناء الفني زائد ، بل الكل له مكانه و دوره و ما كان الا بقصدية عالية ، ان جمالية السرد في جزئها الاعظم و المتعة التي تتحقق بقراءة الرواية تكمن في حقيقة ان العمل الفني ليس انتاجا فحسب بل هو ساحة للانتاج ، و ربما لانتاج معاني لا تنتهي و ذلك يعتمد على المتلقي ايضا ، لكن في تعظيم الانتاج تظهر قدرة الكاتب و ابداعه الفني شعرا كان او سردا ، و بينما تتمظهر الانتاجية الشعرية في التصوير فان الانتاجية السردية تتمظهر بالتوظيف لعناصر السرد .

ان الحكاية قد تجنح الى السرد المفصل التقريري بتسكين القارئ و تغذيته بالمعلومة ، و قد تجنح الى اثارة القارئ و تفعيله و جعله مشاركا ، التوظيف الذي يحتاج دائما الى بناء و تركيب و مراجعة للمخزون المعرفي الخيالي و الواقعي ، يجعل من القارئ جزا من المؤلف ، وهذا امر مهم في تطور الكتابة المعاصرة و القراءة ايضا .

اشكال التوظيف و الامور الموظفة في رواية حنين كثيرة جدا و منتشرة في النص ، بحيث ان التوظيف هو السمة الغالبة على النص ، و لا نقصد فقط الاعتماد على ما له تاريخ في الوعي العام الخارجي ، و انما نقصد ايضا ما له تاريخ خيالي في النص ، فالتوظيف كما يمكن ان يكون للتاريخ الخارجي اي خارج النص فانه ايضا يكون للتاريخ الداخلي ، و يمكن ان نلحظ في النص تاريخا مميزا هو التاريخ الروائي.

التوظيف كما قلنا له اشكال متعددة و موظفات متعددة في الرواية لكن من الموظفات العناوين وهنا نقاط:

1. اولا الشكل العنواني : العنوان الرئيسي حنين اسم واضح المفهوم و الدلالة ، توصلي بذاته مستقل ، و اختياره عنوانا يجعل منه عنصر مناسبة لتجلي معنى الحتين و احضاره و

حضوره بقوة امامنا جميعا ، فيكون النص عامدا و من الوهلة الاولى الى البوح العالي ، و لان حقل الحنين هو العطاء و الحب و الحاجة ، فاننا من الوهلة الاولى امام انسانية وعطاء و محبة متجلية في هذا العنون..

2. ثانيا علاقة العنوان بالمعنون

بقراءة الرواية نجد ان العلاقة بين العنوان و النص انتزاعية ، فهو يختصر المحور البوحي و القصدية للكاتبة و الكتابة، فنكون بذلك على ادراك واضح اننا اما تجل و حضور لمعاني الانسانية و العطاء و المحبة في هذا النص . واما عناوين الفصول العشرة ، فاغلبها مركبات مجازية و التعبير بها عن المضمون مجازي ايضا.

3. ثالثا : قاموس العناوين :

من الواضح رجوع مفردات العناوين الى حقول معنوية رقيقة من ورود و حب و اغنية ، و ايضا الى عوالم معنوية اكثر قوة و حضورا كالمطر و الاشتهاء ، و نجد ايضا لفظا عنيفا واحد متمثلا بكلمة (حرب) جاءت مقرونة بالحب . و لو لاحظنا انتزاعية العناوين ، فان عالم العنوان المعنوي توسع كثيرا ، فلا نكون امام حقل و مزاج رقيق عاطفي ، و انما نحن امام فضاءات و عوالم من المواقف و المشاعر و الرقة و بمعونة البناء المجازي و الشاعري فانا امام عالم من اللغة الشعرية و الخيال ، و من خلال الحكي الذاتي فان تجليات الذات المريدة و المطالبة تاسر المكان .

ثالثا : التاريخ الروائي

في التاريخ الروائي تكون كيانات النص كيانات متطورة ، بغض النظر عن طبيعتها ، حية كانت ام غير حية عاقلة ام غير عاقلة خارجية كانت ام ذهنية ، الكل له تاريخه ، و الكل له اماله و

سعيه و حركته ، و في الحقيقة هكذا سعة في النظر للاشياء يحتاج الى مخيلة ، لانه كسر صريح و قوي لمنطقية الوجود . قد مثلنا في ما سبق كيف تطورت (بغداد) في النص و صار لها تاريخ روائي ، و نذكر هنا مثلا اخر هو الزمن . فبعد شخصنة الزمن و جعله ذات (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي\ أمام عنجهية الزّمن. \ لم يأبه الزمن الأناني لصرخة هؤلاء ,) يتخذ الموقف منه مع التبرير فانه (الزمن العابر\ تكلّس الزمن\ الزمن الأناني \ صهيل الزّمن الموبوء.زمن الخسة) فيكون الموقف (نعم محبّ حطّم كل البقايا الفوضوية، وقع معاهدة التحدّي مع الزّمن.\ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي \

وأشرع صدرك لكدمات الزمن.) فنلاحظ ان الزمن في رواية حنين له صورة ليست هي صورة الزمن الظرف الذي نعرفه

.

رابعا : العقد التخاطبي و الوفاء

بين كل متكلم و قارئ عقد تخاطبي كما اشرنا سابقا . و هناك امور مقومة للتخاطب بديهية اهمها القصدية ، فانه لا يكون كلاما ما لا قصدية فيه ، كما ان الافادة مقومة للكلام ، و هذه الافادة لا تقتصر على المعنى . و حينما يكون تلميح او تصريح بتقديم شكل كتابي معين ، فان العقد يمكن الاخر من توقع صورة اجمالية للعمل ، ان هذه الصورة تكون راجعة الى مرجعيات نوعية ، احداث تغيير او اضافة عليها يحتاج الى عمل كبير و اقناع ، نجد انفسنا كقراء امام رواية لكن في وسط السردية نجد شعرا ، الا انه بظهور مقنع ، و نحن ايضا امام لغة فصحى ، و في وسطها لغة شعبية ، الا انها بظهور مقنع ايضا .

لو طرح سؤال ما الفائدة من دراسة الاعمال الابداعية ؟ لكان الجواب الواضح هو توسيع المدركات بالفن و الجمال . و هذه الصورة من التوسعة لعالم العمل و مكوناته احدث توسعة

مفهومية و فنية و الجمالية عندنا ، وهذه احدى الغايات الجوهرية للقراءة التي قد تكون اهم من الامتاع حتى من جهة النظرة الجمالية .

رابعا : الرؤية

راوية حنين هي رواية الروائي بامتياز ، فان تدخله في التفاصيل واضح ، و كان الراوي يحجم عن الخيالية لاجل ان من الواضح ان الرواية رواية موقف و لغالبية للسرد الذاتي ، فان الكاتبة تكون في كثير من الاجزاء حاكية و محكية ، و انحصار السرد بنظرة و رؤية الكاتبة مما لا يخفى بل هو طاغ في النص ، و لقد بينا كثيرا من مظاهر الموقف و الصراع الرؤيوي و الثورية و الخطابية التي اشتمل عليها النص ، و كذلك ما اشرنا اليه من السعي و الحلم بوجود مثالي للحب و الانسان و الايثار ، بمعنى اخرى اننا امام نص يجسد رؤية الخير و العطاء.

خامسا : الطاقة الحكائية

ان مفاد السرد هو الحكاية ، و كلما كان هناك تعدد و ثراء بالحكاية و عدم اطناب في السرد يكون لدينا لغة سردية بطاقة حكائية اكبر ، و التوظيف واهمه الرمزي او التراكمي و التلميح من الوسائل المهمة جدا في تعظيم طاقة السرد الحكائية ، و بتجلي التجربة و الرؤية ، يكون امامنا عمل بطاقات حكائية كبيرة . في رواية حنين ، هناك توظيف لموظفات و توسيع في قيمة الحكي في المادة السردية ، و بمعونة الايحاء الشعري و المجازي ، فان النص مملوء بمواطن الطاقة الحكائية فمثلا في فصل وامطرت السماء وردا (قصّة حب شمس وقمر ضمير الوجود الذي يعانقهما بما فيه من بشر وشجر ورائعات الورود وطيور شادية تصرخ داخل صدر الحياة..\كأنّهما بحبّهما المجنون، وأشواقهما التي لا تحد،وطهرهما،أصبحا فوق البشر...\يصليان

معا في محراب العذراء،في صومعة الأتقياء، في المساجد التي تفوح برائحة المسك والعنبر) ان استعمال كلمات لها تاريخ كبير في الوعي هو من التوظيف العالي فكلمة (ضمير ، بشر ، شجر ، طيور شادية ، الطهر ،فوق البشر ، الصلاة و المحراب ، العذراء ، الصومعة ، الاتقياء ، المساجد ، المسك و العنبر) هذه الكلمات اعطت للوحدة السردية طاقة حكائية عالية لانها مختصرات سردية ذات تاريخ واسع في الوعي الانساني ، انها لغة سردية ايحائية تختلف نوعا ما عن اللغة السردية الوصفية .

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية

عكس ما هو شائع من اعتقاد حصول فوضى عارمة في الفكر و المصطاحات و المفاهيم ، فان ما حصل فعلا هو ان عملية التلاقح و الترابط جعلت الثقافات المختلفة ترى المفاهيم عن قرب ، فتحاول استيعابها عن قرب ، و الا فان فكرة البشر عن الحياة في تقدم و نضج بفضل العلم المسيطر على كل شيء ، ان ما يحصل فعلا هو حالة تخلف عملي يرافق تطور معرفي ، فالخلل الواضح في العمل الانساني ليس مصدره الفكر الضعيف بل سببه تخلف العمل عن الفكر الواضح . من اهم الانجازات في هذا المجال هو تغير النظرة الى العمل الادبي من النص الى الخطاب ، وهذا المعنى يجعل الخطابية و الرسالية جوهرية في ما هية العمل الفني و تعريفه ، و هذا امر مهم لانه يعني دخول الالتزام الاخلاقي الانساني في مهوم المنجز . رواية حنين و في كل فقرة منها مثلت فكرة ان العمل خطاب ، بل وهناك تاكيد على الرسالية فيه ، يصل حد التصريح بذلك .

اولا : الرسالية الجمالية:

1. الدافع الجمالي

قصد الكتابة الجمالية واضح في رواية حنين ، ففي ظلال الشمس (.أريد أن اكتب من الكلمات لؤلؤات) ، فلسنا هنا امام كتابة تعبيرية و بوح و انما تريد الكاتبة ان تكتب عملا جميلا ابداعيا .

2. المناهل الجمالية

لم ترد الكاتبة ان تكتب حتى تتيقن انها تمتلك الادوات الكاملة و انها انسان مبدع للجمال ، وهذا امر متأصل في الكتاب الخالدين ، و حينما احست من نفسها ذلك شرعت في البوح ، ففي تمهيد نور القمر (وتتنازل(شمس) عن عرشها في مجرة الجمال)

3. ادراك العظمة الجمالية

الكاتبة تدرك عظم المسؤولية و خطورتها بالنسبة اليها ، فيتجلى في نفسها الخوف من محاولة الكتابة ففي تمهيد ظلال الشمس (فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.) اضافة الى ان هناك اسبابا اخرى خارجية ففي تمهيد نور القمر (و(شمس) تأبى الإشراق وتتدلل وراء الغيم حينا ووراء دثار اسود أحيانا.)و اخرى داخلية ربما تتمحور حول حقيقة ان الانجاز الادبي الذي حققته الكاتبة في مشوارها الفني الشعري يجعلها تردد في تجربة جديدة وهذا امر حكيم جدا ، لكنها تعلم انها تستطيع ان تحقق اضافة ففي تمهيد نور القمر (ما أحوج اللّيل لشمس فهل كانت تتلذّذ بالغياب وخلقت مجرتها هناك بعيدا بعيدا.) . لذلك فهي بحثت عن الاقناع و ادراك الانجاز الظاهري و اطمأنت لتحققه ففي التمهيد (أرسلت شمس عبير شعاعها .إهتز القمر من على العرش فشذاها اخترق فؤاده .) لقد ادركت الكاتبة انها كتبت شيئا جميلا و حققت انجازا فلم يعد للخوف ما يبرره.

ثانيا : الرسالية الانسانية

1. الدافع الانساني

تحدد الكاتبة موقفها من الغرض من الكاتبة و انها تريد بذلك ان تجسد القيم ومظاهر الخير في ظلال الشمس التمهيدي (فتوقظ الأرض لتفك ضفائر الخير والقيم الخالدات ...) ، اذن نحن امام عمل يحدد غرضه بانه عمل اخلاقي و معرفي ، لان ذلك هو الخالد و هو الخير.

2. المناهل الانسانية

لاجل غرضها الانساني الاخلاقي المعرفي فان الكاتبة تدرك ان اللبنات و المصادر لا بد ان تكون الحكمة و العبرة ففي ظلال الشمس التمهيدية (و تتحرك .هكذا سبحت شمس بين شلالات العبر تبحث في دهاليز الحياة عن ملامح وجهه أصابعها مجمدة جعل الحرف معوج والملامح غريبة) الا ان تراكمات الاخطاء البشرية اضعف مظاهر تلك المعارف و القيم عند الناس ، ان الكاتبة تبوح بموقفها الاخلاقي المعرفي و ان الخارج ليس كما يجب.

3. الرؤية و الرسالة

الرؤية واضحة و الكتابة كانت لاجل ايصال رسالة مصرح بها في تمهيد ظلال الشمس (فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.)

4. التركيز على القارئ

الاهتمام بالقارئ ، و اعتبار الفن حالة تواصل و خطاب امر تصرح به الكاتبة ففي تمهيد ظلال الشمس (هل سيفهم القارئ ما يجيش في أعماقي..)

5. تجلي الذات الحكيمة

الحكمة عالم تتوق له النفس البشرية ، و تقر له بعلوه و سموه ، و عندما تحاول النفس ان ترتدي ثياب الحكمة ، فان ذلك يعني الولوج الى عالم متكامل من الرقي السلوكي ، تتخذ الكاتبة موقفها بان تكتب الحكمة و ليس شيئا اخر ، ففي تمهيد نور القمر (كذلك اللّسان الذي لا

ينطق بالحكمة ولا يرسم بالصّوت الجمال فحقه أن يفتك به الدّود .) و من الواضح الاخلاقية و الانسانية في هذا الموقف.

6. الموقف الاخلاقي و العطائي

تتخذ الشاعر موقفها تجاه العمل ، فتريد ان يكون عملها معطاء و بعيدا عن الانانية ففي التمهيد (فتبرئ النفس من سقم الأنا.) ان ما تريده ان يصل الاشعاع الى الخارج ان يبصر النور الذي اودعته في الرواية من دون قصد تحقيق مطالب انانية ، ففي التمهيد (كي اهدي تباشير فجري لمن شئت)

هكذا ادركنا هذا العمل المعبأ بالدلالات و الساعي نحو اهدافه بقوة ، انه تجسيد و تجل للخير و العطاء على مستوى الجمال و الانسانية.

اللغة المتقابلة في (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) لإيمان مصاروة

)أن القهوةَ عشقٌ مثلي \ عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً \ يوري للبدء عيوني ، يختتمُ الليلَ بفجرٍ \ عابق ، كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا(

إيمان مصارة

من مظاهر سعة تجربة الأديب التنوّعُ في أشكال لغة الكتابة ، و تعدّد أطراف وعوالم العمق التي يشرق أدبه عليها ، و إيمان مصارة في مناسبات عدّة تُظهر سعة في التجربة الادبية بتنوّع فنّ في شكل الكتابة . فبينما يتجلّى أدب القضية و يتعالى صوت البوح و التركيز الموضوعي في قصائد نموذجية لها بلغة متسلسلة ، نجدها في قصيدة (عبارات في مفارق شجن) أظهرت تحرّرا من التسلسلية فكُتِب النصّ بلغة متحرّرة من أحد طرفي منطقية الكتابة ، وهذا أحد أشكال اللغة الحرّة و لقد أسميناه في أبحاثنا اللغة المعلّقة ، و قد مثلنا لها بانّها كعناقيد العنب ، معلّقة بشجرتها و موضوعها العميق و فكرتها الأصل الذي يكون كجدارية خلفية و سماء صافية تملؤها الألوان

و النجوم ، كما تتناثر عناقيد العنب على شجرتها كالنجوم الملوّنة .و لقد كانت تلك الحرية المعلقة بأسلوب فذّ ورصين هو التقابل اللغوي ، بالجمع بين الاضداد اما نصيّا او جمليا ، هذا ولقد اطلعت على كتابات لإيمان مصارة سابقة تقترب من الهايكو بلغة متشظيّة ، محققة الشكل الثائر للغة الحرة و التي نسميها اللغة المتشظية التي تتحرّر من مطنقيّة اللغة نحو التجريد فتكون وحدة القصيدة بما صدرت عنه من أحاسيس و لحظات شعورية و فكرة عميقة و قضية متمثلة .

لقد أجادت التفكيكية في القول بإشتمال النصّ على نصوص ، الا انّها أخفقت في قولها انّ ما يقوله النص خلاف ما يقوله المؤلف ، اذ قد بينما في مقالات سابقة انّ النص يشتمل على نصوص في عملية القراءة الا انّ تلك النصوص توافق ما يقوله المؤلف و تناغمه و تستند الى إرادته . و نحن هنا سنبين مظاهر الوحدة و التشظي التي اعتمدتها الشاعرة إيمان مصاروة في قصيدتها (عبارات على مفارق شجن) ، و أساليب تحرير اللغة و والإمساك بها ، لينتج لنا نص بلغة متوهجة عالية يشتمل على التقابل و التضاد اللغوي.

قصيدة (عبارات على مفارقِ شجنْ) نموذج للغة الملعقّة ، لغة عناقيد العنب الذي تسبح فيها الصور كالكواكب الدرية المضيئة في فضاء رحب ، و كأنك امام نص من خمسة فصول ، بموضوعات مختلفة ، و بيانات متنوعة الا انّ أشعة عميقة و ظاهرة تشدّ أطراف النص و زواياه ، محققة وحدة القصيدة رغم الفصل الشكلي و المعنوي.

الأشعة الكتابية التي تكفّلت بخلق عالم القصيدة و ترتيب مجالات البوح و الدلالة ، و فضاءات الفكر و المعنى ، تمظهرت بعناصر أسلوبية متعددة.

في العنوان كلمة (عبارات) ، وهي دالة على التعدّد ، و لم تضف الى أسم لكي يتحقق الانتماء اليه فتعرف به ، و انّما اتكأت على حرف الجر و الظرفية ، في دلالة واضحة على انّ لدينا عالما من الكواكب يسبح في سماء واحدة ، و انّ لدينا عناقيد عنب كتابية معلقة بشجرة واحدة . و

يزيد هذا الامر وضوحا السكون الذي أرادته الشاعر في كلمة عبارات في العنوان (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) وهو يدل على التوقف و الانقطاع و الاستقلال ، اذن لدينا كتل كتابية مستقلة بموضوعات و معرفات خاصة بيها ، متشخصة بذاتها ، لا يجمعها موضوعي كتابي الا موضوعها العميق ، و غير متكئة على معرّف تُعرف به غير قضيتها و فكرتها الأساس و ما تبوح به.

لكلّ نصّ سماء او خلفية (background) تلك الخلفية تمثّل الجو الاحساسي العام ، و المسحة الشعورية المخيّمة على النص ، و هذا التشكّل الفضائي الخلفي هو أحد عناصر الوحدة و الانسجام في النص ، و سماء النصّ و جوّه العام و خلفيته الاحساسية تتكون بمجموعة من العناصر الاسلوبية اهمّها قاموس المفردات و التراكيب . و في قصيدة (عبارات على مفارق شجن) تحضر مجالات معينة بذاتها في النص تنبث في فصوله خالقة التناغم و الانسجام الهامس و الخفي ، وهنا تبرز مقدرة الشاعرة على رؤية ما خلف اللغة حينما تبوح و تكتب.

مفردات النص تتوزع في مجالات معنوية ، فالقاموس العام للمفردات يخيم عليا الحزن و الوجع و اللوعة (مفارق ، شجن ، محاورة ، افترقنا ، عابسٌ ، قتل الصباحَ، ايقظَ دمعنا ، ألمي \ مراراً ، الوجعِ ، الملتاعُ) ، و ايضا قبال ذلك مفردات الامل و التطلع (نحيا ، عاشقينِ ، لحناً ، صباحيَّ ،الشذا، شفاهِ ، الورد ، ايقظَ ، سقى ، الندى ، وحياً ، يروي ، العبور ، الحب) انّ هذا الفضاء الجامع بين مجالات متضادة و مع ميل للمجال الاول من الشجن و الأسى ، يحقّق نموذجا للغة متقابلة متضادة خلاقة ،و نجد ذلك التقابل لا يقتصر على الحضور القاموسي بل في التركيب الآني وهو اقصى اشكال التضاد التعبيري)

)ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ(

)قتل الصباحَ على شفاهِ \الورد أيقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً(

)ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً \ آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ(

حتى تصل الشاعرة الى ذرة البوح و الكشف عن اسرار الكتابة هنا:

)أن القهوةَ عشقٌ مثلي \ عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً \ يوري للبدء عيوني ، يختتمُ الليلَ بفجرٍ \ عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \ بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا (

لو لاحظنا العبارات الاخيرة نجدها تجمع بين المتضادات بشكل ظاهر و مذهل ، و تأسّس للأمل و بزوغ الفجر بعد الليل و العسل بعد المرارة و القصيدة بعد الألم) انّها قصيدة الاستذكار و الامنيات انها قصيدة الرغبة و الرؤية.

القصيدة فيها بوح عالي وخطاب و رسالة و كل ذلك يتخفى خلف رمزية رقيقة ومجاز و اشارات هامسة تتميز بها اللغة الجميلة لأيمان مصارة ، بل كان لذلك المجاز و الاستتار حضور ظاهري هنا (ولم يزل يروي العبور \مرتْ بذاتِ الحب \واستترت بنا \قل للمجـاز)

اما التراكيب فيخيّم عليه الاستذكار و التساؤل والمحاورة بين المتكلم و المخاطب و ثالث ، نتتبعها في النص و سنشير للاختصار الى كل فصل برقم.

من صيغ الاستذكار: ((1) كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ ، كنا نحب ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا)، (3) الم تقل يوم افترقنا (4) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى

، على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل (5) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً ، وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ أن القهوةَ عشقْ مثلي ، كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ(

و من صيع السؤال ((2) من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ ،(3) الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \عابسٌ . وهو مع الجوابات و المخاطبة تتحقق المحاورة بل ان النص يصرح بالمحاورة حيث تقول الشاعرة (كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في \محاورةِ السنينِ ولم نزل في\ البعد نحيا عاشقينِ(

و من مجال الزمن تحضر مفردات الزمن الماضي تنبث في جميع الفصول:

(1))كنا نحبُ ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا ، (3) الم تقل يوم افترقنا ، (4) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى ،(4) على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل ، (5) كانت مثلي تعشقُ مرَّا ، (5) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً (

و في قبال هذا النداء الماضوي و الاستذكار يحضر الادراك بالحاضر و الاستمرار:

(1))ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي ، (3) ولم يزل يروي العبور ، (4) لكي تكون ، (5) يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ (

و لم يكن الحضور لعناصر الزمن هو التقابل الوحيد لهما بل نجد تقنية عالية و واضحة للشاعر و يبدو انها مقصودة في ان يكون التقابل آنيا و في تريكب واحد ، في لغة متطورة فعلا نموذجية في قصيدة النثر:

) (1)ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ \ كنا نحب(

) (2)هي ذي تعيدُ \ عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا(

) (3)ولم يزل يروي العبور \ مرتْ بذاتِ الحب \ واستترت بنا(

) (4)ناح اليمام وناح ايكُ العمر \ فيَّ على فراقٍ كنتهُ \ ذاتَ القتيل \لكي تكون(....

(5)(وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ) (كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا)

و من الثنائيات التي كانت في القصيدة و انبثت بين فصولها مشكلة سماء النص و خلفتيه التقابل في اشكال الطلب بين الاستفهام و الامر .

) (2)من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ \ أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ(

) (3)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \ عابسٌ(

وايضا من العناصر الاسلوبية المكونة لسماء النص و جوّه العام ظاهرتنا شكليتان ، الاولى هو تأجيل المتعلق من المجرور بحرق الجر او المضاف اليه الى السطر الثاني ،و الثانية التكرار ، وانتشار ذلك بين النصوص خلق جوا عاما للنص متناغما.

فمن صور التأجيل الاسنادي النحوي :

- (1)كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في

محاورةِ السنينِ ولم نزل في

البعد

- (3)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ

عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ

الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

- (4)ناح اليمام وناح ايكُ العمر

فيَّ على فراقٍ كنتهُ

ذاتَ القتيل

- (5)يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ

عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

من المعلوم انّ هكذا تأجيل ليس خاصا بهذا النص ، لكن التأكيد عليه و تكراره و انبثاثه في فصول النص حقق التوظيف الفني و العنصر الاسلوبي المسخّر أاجل الغرض و خلق وحدة نصية.

و اما ظاهرت التكرار لبعض المقاطع فمن الواضح اضافة الى البوح فيها ، فانها توظيف شعوري للمؤلف ، و انبثاثها في فصول النص حققت عناصريتها لجو النص و وحدته:

(1)كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ .....كنا نحب(

) (2)قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ...... قل للمجـاز(

لقد كان نصّ (عبارات على مفارق شجن) مناسبة بديعة ونموذجا حقيقيا للغة المتقابلة الحرة ، مشتملا على اشتغالات و توظيفات تدلّ و بكل وضوح على مقدرة شعرية للشاعرة القديرة إيمان مصاروة.

النص

)عباراتْ على مفارقِ شجنْ (

إيمان مصاروة

كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في

محاورةِ السنينِ ولم نزل في

البعد نحيا عاشقينِ

كنا نحب

....

من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ

أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ

عبارتي لحناً صباحيَّ

الشذا كانت هنا

....

قل للمجـاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ

عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ

الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

يؤكد في البعيد وفي القريب

ولم يزل يروي العبور

مرتْ بذاتِ الحب

واستترت بنا

قل للمجـاز

....

ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى

من علم الليلَ الغريب وعلمَ الدمع السكيب

ورتل اللحنَ المدثر في القلوب لمثلها

ناح اليمام وناح ايكُ العمر

فيَّ على فراقٍ كنتهُ

ذاتَ القتيل

لكي تكون........

....

ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً

آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ

رويَّ الوجعِ وفيها مانسيَّ الملتاعُ

ومالم ينسى أن القهوةَ عشقْ مثلي

عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً

يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ

عابق كانت مثلي تعشقُ مرًّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا

فصل: الكتابة الفسيفسائية

مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

لا يوجد كتاب أدبي انتشر بشكل واسع و تجذر عميقا في ثقافات الامم كما كان لكتاب بنجاتنترا (Panchatantra) او الفصول الخمسة او ما يعرف بـ (كليلة و دمنة) ، و لقد ترجم الى اكثر من 200 ترجمة بستين لغة. (1)

سنتناول في دراستنا هذه مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب الفصول الخمسة (كلياة و دمنة) كأسلوب ادبي حقق مزايا للكتاب من حيث التناغم و الايقاع و الاقناع و التثقيف و العذوبة.

فصل : اطلالة على تأريح ترجمة كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

كتاب كليلة و دمنة هو ترجمة لكتاب هندي قديم اسمه بنجاتنترا ، لا يعرف مؤلفه ، و الذي ترجم لأول مرة من قبل طبيب هندي شاب اسمه برزويه تابيب Borzoyeh Tabib)

. (لقد تنقل الطبيب برزويه كثيرا في الهند بحثا عن عشبة طبية و نقل معه البنجاتنتر ، و ترجمه الى اللغة الفارسية البهلويةPahlvi)) و اسماه (كليلة و دمنة) و هذه انت أول ترجمة للكتاب (2) . و نسخة برزويه هذه مفقودة الآن (1. (

يقول مانوراما جافا (Manorama Jafa) ، انه لا يعرف بالضبط مؤلف و تاريخ تأليف البنجاتنترا ،و في الهند وحدها هناك 25 نسخة في بعضها يظهر اسم ويشنو شارما) Vishnu Sharma (كمؤلف. (3)

لقد تعددت نسخ كتاب البنجاتنتر او (الفصول الخمسة) المعروف بكتاب كليلة و دمنة ، ويُجمع الباحثون على أن الكتاب هندي الأصل، كتب باللغة السنسكريتيّة (هندو) في أواخر القرن الرابع الميلاديّ ، وأسمه بنجا تنترا . (2)

اضافة الى النسخة الشرق آسايوية المأخوذة عن اللغة الاصلية السنسكريتية (4) و نسخة انكليزية هي النسخة قبل الحديثة (pre-modern) مأخوذة عن نسخة ابن المقفع (5) ، فهناك نسخة انكليزية مترجمة عن الاصل الهندي بواسطة بنجوين (Penguin) في سنة (1993) تعتمد النص الشمالي الغربي ، و الثانية بواسطة اوليفيل) (Olivelle'sفي سنة (1997) تعتمد النص الجنوبي الأصلي ايضا وهي نسخة جامعة اكسفورد. (6)

من المعروف ان المصدر الاهم لكتاب (البنجاتانترا) الهندي هو كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع ،و الذي ترجم في سنة (570) الى اللغة السريانية بواسطة كاتب مسيحي يدعى بود (Bud) وقد اكتشفت هذه النسخة في مدريد و تركيا عام 1870(7) ، ثم بعد مائتي سنة في عام (750) ترجمه ابن المقفع الى العربية (1،2،8) . مع ان بعض المصادر تقول ان ابن المقفع ترجمها عن اللغة الفارسية البهلوية (9) ((Pahlavi ،و من ثم ترجم الى اللغات الغربية حتى صار الى النسخة الانكليزية بواسطة ثوماس نورث Sir Thomas) North) (10) . وهنا اشارات الى ان ابن المقفع قد اضاف على الكتاب (11) و سمى مؤلفه بيدبا ، بل ينسب الى ابن خلّكان ان الكتاب من وضع ابن المقفع (11،12) و تصرح عهود اللامي بان ابن المقفع (أضاف للكتاب رموزا حساسة كالعلاقة بين السلطان والمثقف و تأكيد مؤسسة القانون وشرح النتائج الخطيرة المترتبة على تقريب بطانة السوء , ومن اهتمام ابن المقفع على مبدأ " عدم العقاب على التهمة " نرى أنه أضاف إلى كتاب كليلة ودمنة بابا باسم (باب الفحص في أمر دمنة) وأضاف قصتين مضمونهما يشير لشناعة أن يعاقب السلطان على الظن فإن الدم عظيم (12) . و هناك من يقول ان برزويه تابيب نفسه

قد اضاف على الكتاب الاصلي قصصا من الاساطير الهندية (1،11) . و لقد ظهرت ترجمة انكليزية عن النسخة الهندية الاصلية بواسطة اكرتون (Edgerton) و تعرف بالسنخة الحنوبية) (5) . و في (1990) نشرت نسختان باللغة الانكليزية لكتاب البنجاتانترا ، الاولى بواسطة بنجوين , الثانية بواسطة اوليفيل كما اسلفنا ذكره.

ان هذه الاشارات و الحقائق تدعو الى ضرورة المقارنة التأليفية و الأدبية بين نسخة ابن المقفع و النسخ الباقية المترجمة عن الأصل الهندي لأجل تبين الحال و دعوى الاضافات التي تنسب الى ابن المقفع . يقول جهاد فاضل (ويبدو أن إدعاء ابن المقفع نقل الكتاب عن الفارسية لم يَخْفَ على الأقدمين فأين عمر الكلبي المتوفى عام ٤٠٠ هجرية قال إن ابن المقفع لم ينقل الكتاب عن الفارسية، وأنه نسبه إلى الفرس لغايات في نفسه إبان الصراعات الشعوبية بين العرب والعجم. كما ذكر ابن عمر اليمني صراحة أن الكتاب من «وضع» ابن المقفع، وأن مصادره متعددة، وأن هذا الأمر كان صنيع غيره من الكتاب.)(13)

فصل في الفسيفسائية و لغة المرايا

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري (14)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائية.(15)

تعكس الفسيفسائية في السرد الميل التناغمي الايقاعي لدى المؤلف ، و بعناصرها النصية تحقق ايقاعا نصيا و تناسقا عميقا بنظام موسيقي فكري وهذا من أهم صفات العذوبة و الجذب في النص الفسيفسائي.

فصل : مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب كليلة و دمنة (الفصول الخمسة (البنجابانترا))

ان مظاهر الفسيفسائية بارزة و متجلية في نصوص كليلة و دمنة كثيرة ، بل يمكن القول كما سيتبين ان تأليف الكتاب و بناء نصوصه قائم على التعابير المترادفة و لغة المرايا و الفسيفسائية . و سنتتبع تلك المظاهر في فصول من الكتاب تمثل نموذجا لذلك الاسلوب الأدبي . و النسخة التي سنعتمدها هي نسخة موقع(16) (Kutup PDF)

1- الفسيفسائية الاسلوبية في اسلوب القناع و الرمزية العكسية

الفسيفسائية الاسلوبية تحققها عناصر نصية اسلوبية ، تتجه نحو غايات معنوية موحدة ، محققة نظاما من التناغم و الايقاع الشكلي في النص . ان الكاتب يصرح بالايحائية و التعبيرية في مقدمة الكتاب (صفحة9) حيث يقول الملك للفيلسوف بيدبا (قد احببت ان تضع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك يكون ظاهره سياسة العامة و تأديبها و باطنه اخلاق الملوك و سياستها للرعية .) فان التمييز بين الظاهر و الباطن انما هو صيغة اخر للايحاء و الرمزية . و في المقدمة ايضا صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به).

ان مثل ذلك التقريب و التذليل يكون ببناء تقابلي بين الظاهر و الباطن التعبيري و البنائي ، فيكون هناك علاقة عرضية بين اللغة العالية و اللغة القريبة . اتخاذ اسلوب القناع منهجا و تبنيه مع الرمزية العكسية باستعمال القريب و المألوف للتعبير عن العالي و البعيد و غير المألوف . بهذا الاسلوب حقق النص تناغما عميقا و هيئة ايقاعية تشكيلية ، بتعابير مترادفة متجهة نحو مقاصد وغايات اسلوبية موحدة.

2- الفسيفسائية الموضوعية بقصد الحكمة باطنا و التسلية ظاهرا.

ان الكتاب مليء باشارات و دلائل تدل على ان الكتاب وضع للحكمة في باطنه و للتسلية في ظاهره ، و ان نصوصه جميعها جرت وفق هذا القصد و الغاية . في المقدمة صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق

لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به).

ان من اهم الفوائد التي تحققها الفيسفسائية الموضوعية اضافة الى تناغم و ايقاع عميق في قبال التاغم و الايقاع الشكلي في الاسلوبية ، هو تحقق وحدة موضوعية للنص . بهذه الوحدة مع تنوع النصوص و افادتها تتحق فسيفسائية بعتابير مترادفة من هذه الجهة ، حيث ان للترادف التعبيري مراتب بحسب الخصوص العموم و الجنس و النوع.

3-التناص الداخلي في الفسيفسائية الموضوعية

دوران النصوص حول مواضيع و اهداف معنوية موحدة و بترادف التعابير ، يتحقق تناص داخلي قصدي ، محققا تناغما و ايقاعا فكريا خفيا . و من الواضح عند التأمل ان غالبية النصوص و الكتب التي تشتمل على رسالة و دستور و غايات فكرية معينة تكون متصفة بالتناص الداخلي و الترادف التعبيري ، بل ان في بعض الأحيانا نجد تكرار عبارات بعينها و

تماثل نصي في بعضها . التناص الداخلي هو ملازم حتمي للترادف التعبيري و الفسيفسائية الموضوعية ، لان الاختلاف التعبيري انما يكون بزيادة و نقصان تعبيري مع الحفاظ على المشترك القصدي و المعنوي كما نلاحظه في الفقرات السابقة في الغرض من تحرير الكتاب .

4- مظاهر الترادف التعبيري

الترادف التعبيري أحد اشكال لغة المرايا و الفسيفسائية النصية ، بان تكون تعابير مختلفة تدل و تنتهي الى مقاصد موحدة و نجد هذا الاسلوب في مواضع كثيرة من الكتاب منها في باب الاسد و الثور : ففي نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة نجد:

أ – النظام الفسيفسائي الاول

1. في (صفحة 27)(كان في ارض دستاوند رجل شيخ و كان له ثلاثة بنين ،فلما بلغو اشدهم اسرفوا في مال ابيهم و لم يكونوا احترفوا حرفة يكسبون لانفسهم بها خيرا .)

1. صفحة 27(اما الاربعة التي احتاجها في درك هذه الثلاثة فاكتساب المال من احسن وجه يكون ، ثم حسن القيام على ما اكتسب منه ، ثم استثماره ، ثم انفاقه فيما يصلح المعيشة)

2. صفحة 27 (فمن ضيع شيئا من هذه الاحوال لم يدرك ما اراد من حاجته ؛ لانه ان لم يكتسب لم يكن مال يعيش به ، وان هو كان ذا مال و اكتساب ثم لم يحسن القيام عليه اوشك المال ان يفنى و يبقى معدوما.

نلاحظ هنا ثلاثة تراكب تعبيرية تتجه و تسعى نحو غايات و مقاصد معنوية موحدة .و في نظام فسيفسائي اخر نجد:

ب– النظام الفسيفسائي الثاني

1. صفحة 27 (و ان هو وضعه و لم يستثمره لم تمنعه قلة الانفاق من شرعة الذهاب.

1. صفحة 27 (كالكحل الذي لا يؤخذ منه الا غبار الميلثم هو مع ذلك سريع فناؤه)

2. صفحة 27 (ثم لا يمنع ذلك ماله من التلف بالحوادث و العلل التي تجري عليه)

3. صفحة 28 (كمحبس الماء الذي لا تزال المياه تنصب فيه فان لم يكن مخرج و مفيض و متنفس يخرج الماء منه بقدر ما ينبغي ، خرب و زال و نزّ من نواح كثيرة ، و ربما انبثق البثق العظيم فذهب الماء ضياعا.

و ايضا في نفس النص نجد نظاما فسيفسائيا اخر

ج- النظام الفسيفسائي الثالث

1. صفحة 28 (فعالجه الرجل و اصحابه حتى بلغ منهم الجهد فلم يقدروا على اخراجه فذهب الرجل و خلف عنده رجلا يشارفه لعل الوحل ينشف فيتبعه بالثور ، فلما بات الرجل في ذلك المكان تبرم و استوحش ، فترك الثور و التحق بصاحبه ، فاخبره ان الثورة قد مات)

1. صفحة 28 (قال له : ن الانسان اذا انقضت مدته و حانت منيته فهو و ان اجتهد في التوقي من الامورلتي يخاب فيها على نفسه الهلاك لم يغن ذلك عنه شيئا و ربما عاد اجتهاده في توقيه و حذره وبالا عليه)

2. صفحة 28 (لما سار غير بعيد اعترض له ذئب من احد الذئاب و اضراها فلما رأى الرجل ان الذئب قاصد نحوه خاف منه و نظرا يمينا و شمالا يجد موضعا يتحرز فيه من الذئب فلم يرى الا قرية خلف واد، و رأى الذئب قد ادركه ، و القى نفسه في الماء وهو لا يحسن السباحة ، و كاد يغرق لولا ان ابصر به قوم من اهل القرية ، فتواقعوا لاخراجه فاخرجوه ، وقد

اشرف على الهلاك ، فلما حصل الرجل عندهم و امن من غائلة الذب ، راى على عدوة الوادي بيتا مفردا ، فقال ادخل هذا البيت فاستريح فيه ، فلما دخله وجد جماعة من اللصوص و قد قطعوا الطريق على رجل من التجار، وهم يقتسمون ماله و يريدون قتله ، فلما راى الرجل ذلك خاف على نفسه و مضى نحو القرية ،فاسند ظهره الى حائط من حيطانها ليستريح مما حل به من الهول و الاعياء ، اذ سقط عليه الحائط فمات.

و في هذا الباب ايضا نظاما فسيفسائيا أخر

8. النظام الفسيفسائي الرابع

1. صفحة 28 (قال دمنة لأخيه كليلة : يا أخي ما بال الأسد مقيما مكانه لا يبرح و لا ينشط ؟ قال له كليلة ما شأنك أنت و المسألة عن هذا)

1. صفحة 28 (لسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك و النظر في أمورهم فأمسك عن هذا)

2. صفحة 28 (من تكلف من القول و الفعل ما ليس من شأنه أصابه ما أصاب القرد من النجار)

3. صفحة 29 (ان قردا رأى نجارا يشق خشبة بين وتدين ، وهو راكب عليها ،فاعجبه ذلك ،ثم ان النجار ذهب لبعض شأنه ، فقام القرد و تكلف من ليس من شأنه ، فركب الخشبة و جعل ظهره قبل الوتد و ظهره قبل الخشبة ،فتدلى ذنبه بالشق ،فنزع الوتد فلزم الشق عليه فخر مغشيا عليه فكان ما لقي من النجار من الضرباشد مما اصابه من الخشبة)

و ايضا في هذا الباب نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة.

هـ – النظام الفسيفسائي الخامس

1. صفحة 29 (ان كل من يدنو من الملوك ليس يدنو منهم لبطنه ، و انما يدنو منهم ليسر الصديق و يكبت العدو)

1. صفحة 29 (ان من الناس من لا مروءة له وهم الذين قرحون بالقليل و يرضون بالدون كالكلب الذي يصيب عظما يابسا فيفرح به ، و اما أهل الفضل و المروءة فلا يقنعهم القليل و لا يرضون به دون ان تسموا نفوسهم الى ما هم أهل له)

2. صفحة 29 (كالأسد الذي يفترس الأرنب فاذا رأى البعير تركها و طلب البعير)

3. صفحة 29 (الا ترى ان الكلب يبصبص بذنبهحتى ترمى له الكسرة ، و ان الفيل المعترف بفضله ووقوتهاذا قدم اليه علفه لا يعتلفه حتى يمسح و يتملق له)

4. صفحة 29 (فمن عاش ذا مال و كان ذا فضل و افضال على اهله و اخوانه فهو و ان قل عمره طويل العمر ،و من كان في عيشه ضيق و قلة و امساك على نفسه و ذويه فالمقبور احيا منه)

و فيه ايضا نظام فسيفسائي اخر ، و في الحقيقة نصوص الكتاب كلها مبنية و قائمة على هذا النظام بلغة المرايا و الترادف التعبيري و الفسيفسائية ، و هذا الاسلوب له مبرراته لان غرضه طرح الفكرته و تأكيدها و ترسيخها و حمل القارئ اليها و اقناعه بها ، وهذا شأن الخطابات التثقيفية و الاقناعية و التي يرتجى منها الاعتقاد و الاعتناق ، فهذا الكتاب كان الغرض منه الاقناع و التثقيف بالحكمة و باسلوب التاكيد و الترسيخ و التجلي و تعدد جوانب الطرحو وجه الفكرة.

و- النظام الفسيفسائي السادس

1. صفحة 30 (لو دنوت منه و عرفت اخلاقه لرفقت في متابعته و قلة الخلاف له)

1. صفحة 30 (اذا اراد امرا هو في نفسه صواب زينته له و صبرته عليه ، و عرفته بما فيه من النفع و الخير ،و شجعت عليه و على الوصول اليه ،حتى يزداد به سرورا ، و اذا اراد امرا بما فيه الضر و السين ، اوقفته على ما في تركه النفع و الزين)

2. صفحة 30 (ان الرجل الاديب الرفيق لو شاء ان يبطل حقا اويحق باطلا لفعل)

3. صفحة 30 (كالمصور الماهر الذي يصور في الحيطان صورا كأنها خارجة و ليست بخارجة ، و أخرى كأنها داخلة و ليست بداخلة)

و ايضا في الباب نظام فسيفسائي رائع جدا:

ز- النظام الفسيفسائي السابع

1. الصفحة 30 (ان كثرة الأعوان اذا لم يكونوا مختبرين ربما يكون مضرة على العمل)

1. الصفحة 30 (ان العمل ليس رجاؤه بكثرة الأعوان و لكن بصالحي الأعوان)

2. الصفحة 30 (مثل ذلك مثل الرجل الذي يحمل الحجر الثقيل فيثقل به نفسه و لا يجد له ثمنا)

3. الصفحة 30 (و الرجل الذي يحتاج الى الجذوع لا يجزئه القصب وان كثر)

على هذا المنوال و بهذا البناء الفسيفسائي تجري باقي الكتاب و نصوصه ، ما يدلل على ان هذا الكتاب التثقيفي قائم على هذا الاسلوب . و بالتتبع يمكن ملاحظة ان هذا الاسلوب هو الاسلوب السائد في الخطابات التثقيفية و الاعتقادية.

ان لغة المرايا و الفسيفسائية اضافة الى تحقيقها الوحدة الموضوعية و الايقاع و التناغم ، فانها تدلل على المستوى العالي لخيال المؤلف و على عبقريته اللغوية ، و امكاناته العالية ، اذ انها اقتناص للتماثل و التقارب العميق بين الصور ، انها اكتشاف و تبين الوحدة بين كيانات ملونة

مختلفة . كما ان متابعتها تكشف عن المقاصد الحقيقية و العميقة للامثال و النصوص و ما اراد المؤلف ايصاله الى القارئ في هذا الكتاب

الخلاصة

من خلال ما تقدم و الذي يعكس الاسلوب العام و البناء الذي قامت عليه نصوص الكتاب ، يظهر واضحا ان هذا الكتاب وهو كتاب حكمة و اقناع و تثقيف قائم على لغة المرايا لأجل اكبر قدر من بيان الفكرة و تجليها و متعمد على الترادف التعبيري لتتعد اوجه الطرح و يترسخ القصد في وغي القارئ ببناء فسيفسائي يشتمل على الايقاع الفكري و الموضوعي و التناغم الاسلوبي و العذوبة في الطرح ، يكشف المقاصد و الغايات الحقيقية للامثال و القصص و النصوص التي فيه . وهذا الاسلوب الفسيفسائي التاغنمي و الثري و الاقناعي كان من اهم أسرار ثراء الكتاب و جودته.

المصادر

1. http://www.arabacademy.com/arabic-blog/arabic-books/kalila-wa-dimna/ 2013

1. Wikipedia

2. Manorama jafa http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_998358_po_2004-11-jafa-e.pdf?contentNo=2

3. Kalilah and Dimnah; or, The fables of Bidpai; being an account of their literary history, p. xiv

4. Vijay Bedekar, History of the Migration of Panchatantra, Institute for Oriental Study, Thane

5. Rajan (1993), Olivelle (1997), Olivelle (2006).

6. Tarquin Hall[dead link] "Review: Colin Thubron, Shadow of the Silk Road, London: Chatto & Windus, 2006, New Statesman, 25 September 2011, Review includes description of how some of the monks likely traveled in ancient times.

7. Knatchbull 1819 -

8. encyclopedia -

9. Jacobs 1888

10. كليلة ودمنة.. من تأليف ابن المقفَّع أمْ بيدبا الهندي؟جمال بن جويرب المهيري ؛ البيان 201

11. عهود اللامي ؛ شيطنة المعارِض، سيرة ابن المقفع نموذجا ، المقال 2012

12. جريدة الرياض 2011 لماذا قُتل ابن المقفع؟ جهاد فاضل

13. د انور غني الموسوي ، لغة المرايا و الفسيفسائية ، مجلة تجديد 2015

14. د أنور غني الموسوي ؛ لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان ؛ جريدة دنيا الرأي 2015

15. http://www.kutubpdf.net/download.html?did=294

اسلوبيات النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .(أنور الموسوي 2015)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي (أنور الموسوي 2015).

الشاعر كريم عبد الله يكتب نصوص فسيفسائية تبلغ غاياتها المعيارية و الجمالية ، بشكل الترادف التعبيري ، كما انه سبّاق في هذه التجربة الادبية المغايرة للمألوف.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما (2015)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3- بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4- ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5- تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ,

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود

عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2- أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3- أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5- فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

-1مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

-2مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

-3كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟.

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

-1فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

-2أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

-3فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

-4أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ,

-5ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ,

-6إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ,

-7لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

النص : خلف أبوابك نحتمي دائما

كريم عبد الله

)لغة المرآيا والنصّ الفسيفسائي(

خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك , ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف , بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور , حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ , أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات . أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ , أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ رُكامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا , تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ , فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي . مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ

يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟! مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟ كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ . ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل , أيّتها الساكنةُ في سواقي الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ , ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ , إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ , فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة , بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر , لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

)العمياء(

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

- لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ هي نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان

طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة.

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم.

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة.

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

1- البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق.

2- انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم.

3- ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا.

4- لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ، كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ،كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي .

لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان

المعهود في اللغة و استعمال الالفاظ ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اي ان لكل معادل كلامي هناك عامل لغوي تعبيري . و نقصد بالعامل التعبيري النهاية التعبيرية و المقصود المعنوي او الجمالي العميق الذي يراد نقله بالكلام الى المخاطب ، و

المعادل التعبيري هو الصيغة الكلامية التي تستخدم للتعبير عن العامل التعبيرية و نقله الى المخاطب.

في لغة المرايا هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .فلغة المرايا و فسيفسائية النص لها شكلان الاول الترادف التعبير بان تعابير مختلفة تدل على مراد واحد و الثاني الاشتراك التعبيري بان تعبير مختلفة تدل على مرادات مختلفة بالضبط كما هو الحال في الترادف و الاشتراك اللفظي الا ان ما لدينا هنا ليس الفاظا مفردة و انما تعابير و عبارات و جمل.

نماذج ناضجة من لغة المرايا و الفيسفسائية التعبيرية بالشكل الاول اي التناص الداخلي نجدها في كتابات للشاعر كريم عبد الله و الدكتور انور غني الموسوي . و هنا نجد ملامح الشكل الثاني (الاشتراك التعبيري) في نص (حوار الصدى و المرآة) حيث ان تعابير و معادلات تعبيرية متقاربة تشير الى دلالات و عوامل تعبيرية متباعدة.

لقد بينا في مواضع عدة انه كما ان للمؤلف غاياته و للقارئ غاياته في النص ، فان للنص غاياته و للغة غاياتها ، و مع ان الاختيارية و القصدية موجودة من قبل المؤلف الا ان طبيعة القاموس العنواني كان مما فرضه النص ، فعبارة (حوار الصدى و المرآة) هو تبني قاموسي بالفاظ ترجع كلها الى لغة المرايا و الاشرتاك التعبيري الفسيفسائية ، اذ ان لغة المرايا هي حوار تعبيري بين عبارات و جمل ، و هي صدى ما يكون بالمرآة التعبيرية بين العوامل العميقة و المعاني و التعابير و المعادلات النصية.

ان تكرار لفظي (الصدى و المرآة) و في وضع او بناء بدلالات مختلفة يحقق شكلا متميزا من لغة المرايا و الفسيفسائية ، حيث ان الفسيفسائية متقومة بالتقابل و التناغم و التناسق الذي يعكس صورا مختلفة و جهات مختلفة ، وهو استخدام هندسي و تقني ابداعي و مختلف للغة.

النص يعتمد لغة رمزية و تعبيرية عالية ظاهرة جدا ، و بنسق و مستوى واحد وهكذا البناء الاسلوبي الموزع باتقان على مقاطع النص ايضا حالة تكرارية تعطي فسيسفائية للنص . و ايضا من المراتية الاسلوبية هو طبيعة الخطاب الذي يصدر عن اطراف الحوار ، فان عبارات الصدى متقاربة في زمنيتها و قاموسيتها و اسلوبها و كذلك عباراة المرآة متقاربة في زمنيتها و اسلوب حكايتها و خطابتها ، وهذه ايضا فسيفسائية نصية خطابية . ان ما يحصل بواسطة تلك العناصر هو احداث نظام متناسق متناغم موسيقي الا انه بدلالات مختلفة ، وهذا يختلف عن غيره من الانظمة التناغمية . و ايضا من عناصر الفيسفسائية في النص هو الثيمة ، فان خطاب الصدى يتمحور حول ثيمة خاصة من الرغبة و الحيرة و البحث و كذلك خطاب المرآة ايضا يتمحور حول ثيمة خاصة من اليقين و المعرفة و البيان.

-1الصدى (" أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ الموْجِيّ،\ وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،\ شحُوْبَ الرِّيْحْ."

-2الصدى (أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛\ أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ".)

-3الصدى (أَتَكاثرُ خَلْفَ ضَياعِي؛\ كُلِّي طُرُقٌ تتَدَحْرَجُ في اللَّحَظاتْ.\ لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ)

-4الصدى (لا أَعْرِفُنِي، \ لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،\ أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ".)

-1المرآة (وكانَ يُجاسِدُ نَجْماً يَبْكِي، \ وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَى.\ كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ)

-2المرآة (" هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ \ مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَهُ!؟ \ وَيَقُوْلُ بِوَحْيِ النَّهْرِ يَنابيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيّ، \ يَقُوْلُ هَواءً لا يَخْنُقُهُ،)

-3المرآة (هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟ \ هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بِوُضُوْحِهِ،\ أَمْ وَهْماً يَتَجَمْهَرُ في الصُّدْفَةْ،)

-4المرآة (لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ". \"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ \يُقْرَأْ".)

من الواضح جدا التقارب الزمني و الخطابي و الثيمي في عبارات الصدى و كذلك الشيء نفسه في عبارات المرآة . و باللغة الرمزية و التعبيرية و بما تقدم من تقنيات نجد ان النص قد كتب بتقنية عالية و بلغ اهدافه التعبيرية و حقق نظاما نموذجيا من لغة المرايا و النص الفيسفسائي.

النص

) -حِوارُ الصَّدَى والمِرْآة- (

عصام سلمان

****

-I-

)صَدَى:(

"أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ الموْجِيّ،

وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،

شُحُوْبَ الرِّيْحْ."

)مِرْآةْ: (

"كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ،

وكانَ يُجاسِدُ نَجْماً يَبْكِي،

وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَى.

كانَ الوَقْتَ المرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ

وَيَسْكُنُها ظِلاً ظِلاً وَحِجابْ.

وَيُنَيْزِكُ كُلَّ كَلامِهِ حِيْنَ تُكاشِفُهُ المرْآةُ

بِعُرْيِ الشَمْسِ، وَعاداتِ الشُطْآنْ."

****

-II-

)صَدَى:(

"أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛

أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ."

)مِرْآةْ:(

"هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ

مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَهُ!؟

وَيَقُوْلُ بِوَحْيِ النَّهْرِ يَنابيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيّ،

يَقُوْلُ هَواءً لا يَخْنُقُهُ،

وَصَدًى لا يَرْجعُ مَكْسُوًّا بِغُبارِ البَوْحْ.

يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ لَيْسَ وَحِيْداً يَعْبُرُ ذاكِرَةَ الموْتْ.

يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ لَيْسَ الموْتْ."

****

-III-

)صَدَى:(

"أَتَكاثَرُ خَلْفَ ضَياعِي؛

كُلِّي طُرُقٌ تتَدَحْرَجُ فِي اللَّحَظاتْ.

لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ

وأَزْمِنَةٌ تَغْرَقْ."

)مِرْآةْ: (

"هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟

هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بِوُضُوْحِهِ،

أَمْ وَهْماً يَتَجَمْهَرُ فِي الصُّدْفَةْ،

يَتَظاهَرُفِي حَشْدٍ مِنْ أَجْنِحَةٍ وَنُجُوْمْ!؟

هَلْ كانَ كَثافَةَ هـَذا البَرْقِ، لَطافَةَ هَذِيرالتُّرْبَةْ،

أَمْ رَمْزاً يَنْحَلُّ إِذا أَوْضَحْ"!؟

****

-IV-

)صَدَى:(

"لا أَعْرِفُنِي،

لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،

أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ."

)مِرْآةْ: (

"لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ."

"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ

يُقْرَأْ."

فصل: السردية التعبيري

-1ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي

ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة.

-2السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو

سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

-3اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و

تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

4–التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين

التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

5- اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين

النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

6- اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

قصيدة النثر السردية الفكرة و النموذج

قصيدة النثر السرديّة هي شعر مكتوب بشكل نثر، تعتمد في نثريتها على السرد الممانع للسرد، حيث يظنّ القارئ انه أمسك بالاحداث و الشخصيات ثمّ يتبين له عاجلا انه لم يمسك بشيء. نعم انه السرد ضد السرد، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ، بل بقصد الايحاء و الرمز، ببناء جملي متواصل و من دون ايّة عناصر شكلية شعرية.

قصيدة مزامير الريح للشاعر عادل قاسم تمثّل نموذجا لقصيدة النثر السردية، حيث البناء الجملي المتواصل و السرد التعبيري و العمق الشعري المنبثق من الشكل النثري، حيث الاغراء القراءاتي بانّ القارئ امسك بكيانات النصّ الا انه عاجلا سيعرف انه لم يمسك بشيء .

))مَزاميرُ الريح

أتوارى كهمسةٍ خَجِلةٍ في فَضاءٍ يَنِزّ بالدموعِ الهاميةِ على مساحةِ الصبْرِ، علّ الهَشيمَ المعلّبَ في ثقوبِ الذاكرة الداكنة يَسْتَحيلُ مِزنةً تَمطرُ أَثداؤُها وِجوهاً أَتوقُ للثمِ سِهولها الخضراء التي أَينعتْ ثمار التَرقّبِ لِفراديسٍ مُحلّقةٍ في سماءٍ ثامنةٍ سَنرثِها حينَ يَرْقِصُ النَخيلُ برِفقةِ الملائكةِ الحالمينَ بعودة مساء يطلّ بعينيه المشاكستينِ على حُلمنا الوارِف لينفخَ فيّ خُطى المزامير؛ شَدوَ ما توارثناهُ منْ أَغانٍ تُرَتّق أَحزانَها البيادرُ الجاثِمةُ في السهولِ التي سَرقتْ من عُيونِ الكواكبِ ثغاءَها الرَهيف((.

و كقراءة فاعلة و تفاعلية سندع القارئ يكتشف بنفسه تلك العناصر الأسلوبية التي اشرنا اليها و التي جعلت من هذا النصّ نموذجا لقصيدة النثر السردية، انها البناء الجملي المتواصل، فالنصّ كلّه عبارة عن فقرة واحدة متصلة تقرأ بنفس واحد وهذا تجلّ أعظم للبناء الجملي المتواصل ، و حيث السرد التعبيري بسرد سلسل مائي، الا انّه بلغة معبأة بالرموز و الاشارات و الايحاءات حيث تنبثق الصور الشعرية العميقة القابعة خلف النص لتحقّق شعراً كاملا برمزية عذبة قريبة ينبثق من نثر كامل كتب بالجمل و الفقرات.

التكامل النثروشعري في قصيدة (سومري يبحث عن أرض سومرية) للشاعر ميثاق الحلفي

قصيدة النثر هي حالة التكامل في التضاد ، انها ليست فقط حالة اجتماع الاضداد بل هي حالة تكامل تلك الاضداد المجتمعة . على مرّ العصور و الشعر يفهم انه ضد النثر ، الا انهما و بشكل غير مسبوق يجتمعان في قصيدة النثر . اذن قصيدة النثر انجاز انساني منقطع النظير .

لقد صار معهودا تراجع النثر في النص حينما يكون المجال للشعر ، و ايضا العكس حاصل اي تراجع الشعر في النص حينما يكون المكان للنثر ، بل في بعضها ينعدم الاخر بوجود احدهما وهذه هي الضدية الكاملة ، اما في قصيدة النثر، فالشعر و النثر ليس فقط يجتمعان و يحضران بل و يتكاملان و هذه هي حالة التكامل (النثروشعري) وهو امر لم يكن ليخطر على بال انسان حتى كانت قصيدة النثر.

لكل من الشعر و النثر خصائص كتابية و عناصر نصية ، حينما تتحقق تلك العناصر و تتجلى تلك الخصائص فان الشعر يتحقق و النثر ايضا يتحقق . في قصيدة النثر نجد خصائص الشعر و النثر حاضرة و نجد عناصرهما حاضرة في النص الواحد و في العبارة الواحدة.

يتجلى النثر في الكتابة بانسيابية العبارة و البناء الجملي المتواصل و كتابة النص بشكل جمل و فقرات ، و يتجلى الشعر بالرمزية و الايحائية و الانزياح و التقاط الصورة العميقة و تجلي التجربة الانسانية بمعادلات نصية. و من الواضح عدم امكانية تحقيق الاجتماع للشعر و النثر في الشعر الموزون فضلا عن المقفى لتعذر النثر فيها ،كما ان القصيدة الحرة – وهي القصيدة التي تتخلى عن الوزن الا انها تحافظ على الموسيقى البصرية بالتشطير و الموسيقى الذهنية بالتشظي – القصيدة الحرة ايضا تفشل في تحقيق اجتماع الشعر و النثر ، فلا تتحقق قصيدة النثر فيها . اما قصيدة النثر المعتمدة على الجمل و الفقرات و المعتمدة على السرد و البناء الجملي المتواصل من دون سكتات و لا تشطير و لا تشظي ، و التي منها و من وسط هذا العالم النثري المتكامل

ينبثق الشعر برمزيته و ايحائية و انزياحيته و التقاطاته العميقة و معادلاته النصية المحاكية للعوامل الجمالية الانسانية المتخفية.

لقد استطاع شعراء مجموعة تجديد تحقيق النموذج لقصيدة النثر ، بصورتها التي يتجلى فيها الشعر و النثر و التي يتكامل فيها الشعر و النثر بكتابة قصيدة شعرية تشتمل على كل تقنيات الشعر بنص مكتوب بنثرية كاملة مشتمل على كل مقومات النثر ، و من هؤلاء الشعراء الشاعر ميثاق الحلفي ، و هنا سنجد (التكامل النثروشعري) حاضرا في قصيدته (سومري يبحث عن أرض سومرية) بتجلّ واضح للنثر و الشعر بالسرد التعبيري و الجمل و الفقرات و الرمزية و الايحائية و الانزياحات و التقاطات و الصور الشعرية.

) سومري يبحث عن أرض سومرية(

ميثاق الحلفي

)وهو يجمعُ سُحبَ الهورِ العالية ، وينقلُ رسائلَ العشقِ من جيبٍ الى جيب ،يُغسّلُ موتى البردي بمشحوفِ أبيه الذي استعاره من صيادٍ نفقَ سمكه ذات جفاف. وحدكَ ايّها النهرُ تعرفُ الغرباء وتفهرسُ احلامَ فتيتِكَ وأشلاءَ ثواركَ ،تعرِفُ أثارَ الجّلْدِ ، ما من أصبعٍ مبتورةٍ إلاّ وسامرته قيثارتك. يامَنْ لَمْ تخنِ الطينَ حينَ كانوا يحملونَ المشانق ، كلُّ جرفٍ فيكَ تاريخٌ. كنتَ تمسحُ على رؤوسِ اللقالقِ ،تُدوزِنُ تقاسيمَ انبعاث الضوءِ على أكفانٍ غير مدفوعة الثمنِ،تَ عدّ العصافيرَ على قواربِ القيامة، أيّها الخارجُ من فوهاتِ الجراح، أحقاً تموتُ تحتَ المطر وتسقطُ نبوءة السماءِ وتدفنُ وجهكَ بينَ نهدي (عشتاروت. (

سومريٌ يرى نهايته على ابوابك المخلّعةِ لَنْ تهدأ رئته عن دخانِ فجرك. سأبكي بحرقةٍ، تُداعِبُ يدي أطراف الأرضِ المذنبة، بعكازٍ متسخٍ عليه خطيئة إلهٍ. ايامك الراسبة في قاعِ الدِّلالِ ، وبعد أنْ ينام اطفالي سأخبرهم بأنّي عثرتُ على ارضٍ لا يموتُ فيها نبيٌ (.

لدينا نص متكون من عشرة اسطر كتب ، بسبع جمل في فقرتين فقط ، ببناء جملي متواصل حيث الكلام الانسيابي و الحديث المتواصل و السرد التعبيري المكون للفقرات ، و بهذا يتحقق النثر .

من وسط هذا الفضاء وهذا الجو النثري ينبثق الشعر حيث الرمزية في مفردات النص و كياناته و الايحائية المتجلية و الانزياحات الشعرية الواضحة و الالتقاطات الشعرية الفذة و صور شعرية عالية و معادلات شعرية تحاكي عوامل جمالية عميقة ، و كل هذه الامور واضحات جدا في النص لا تحتاج الا لقراءة النص لتبينها و الدلالة عليها . و بهذا يكون هذا النص قد حقق الحالة النموذجية للتكامل النثروشعري ، بالتجلي العالي للشعر و النثر ، و بذلك تتحقق حالة نموذجية لقصيدة النثر.

عادل قاسم و قصيدة النثر السردية.

(اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده .) أ غ الموسوي.

نحن حينما نذكر عادل قاسم فانا نعني به ذلك الشاعر الواسع التجربة و الشاسع الابداع . الذي تترامى تجربته عمقا في الادب و الفن من حيث عمق النص و شكله و من حيث عمق الفكر و بنائه . و حينما نذكر قصيدة النثر فانا نعني بذلك الشعر النثري المكتوبة بالصيغة العالمية التي خرجت من اسقاطات و نداءات الموسيقى العربية ، تلك القصيدة او ذلك الشعر الذي يكتب بالنثر العادي الخالي من كل تفنن شكلي او بصري ، و المعتمد بشكل كلي في شعريته على جوهر اللغة و الاسلوب و الافكار .

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ) (Babara Hening) ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم و الذي طوّع لأجل محاكاة الوعي . ذلك الوعي الذي يتقابل فيه القارئ و الكاتب سطرا سطرا و فقرة فقرة ، حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا . و يقول زيمرمان) (Zimmerman) اذا كنت متضايقا من التشطير فان ما تحتاجه قصيدة النثر ، ان الأساطير و الحكايات قد تكون شعرا نثريا . النثر هو اللغة العادية التي يتكلم بها الناس و يكتبون بها ، انها لا تتعامل مع التشطير كوحدة مكونة و لا تعتمد التكرار و لا الوزن و الموسيقى الشكلية . قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير ، متكونة من جمل و فقرات و قد تكون قصيدة النثر فقرة واحدة او فقرات . و موسيقى

الافكار و داخل النص العميق هو الذي يصنع الايقاع . و لا بدّ من ايقاع الافكار و العمق و لا بد من ان تكون مضغوطة الافكار و مكثفة و الا فانها فستكون نثرا و ليس قصيدة نثر). و في الويكيبيديا) (Wikipaedia) ان قصيدة النثر تبدو كالنثر لكنها تقرأ كالشعر ، ليس فيها نظم لكن فيها تشظي و تكثيف و صور و استعارة ، قصيدة النثر هي هجين بين الشعر و النثر) . و تقول مليسا دونوفان) (Melissa Donovan) النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) . و التعريف الأخير الذي صرحت به مليسا دونوفان هو الذي تعمل به المجلات و مركز الجوائز و التجنيسات الادبية بخصوص قصيدة النثر ، حتى أن مجلة متخصصة بقصيدة النثر تقول (لا بدّ لقصيدة النثر ان تكتب بالجمل و الفقرات و اننا نعتذر عن ننشر ما يكتب بالتشطير و ان لم يكن موزونا ، لاننا لا نعد ذلك قصيدة نثر. (

هذه التعاريف هي ما استقر عليه تعريف و مفهوم قصيدة النثر في السنوات الاخير و كثير منها قد نشر و كتب في السنتين الاخيرتين . وهذا ما نؤكد عليه دوما و ننعى على القصيدة العربية تأخرها في هذا المجال ، الا انّ مجموعة تجديد الأدبية التي تبنت كتابة قصيدة النثر بالجمل و الفقرات من دون تشطير و كتابة قصيدة النثر الأفقية قد خطت خطوات كبيرة نحو هذه الصيغ النموذجية . و نحن نقول دوما انّ للشاعر ان يكتب ما يريد و بأي شكل و من دون قيود او تصنيفات ، و له الحرية الكاملة في اظهار نصه كيف يشاء ، و انه غير مطالب باتباع شكل او نموذج معين ، فالشعر و كما يقول ونتر (W J Winter) (هو التعامل الرقيق مع اللغة) ، فكل تعامل رقيق و جمالي مع اللغة بقصد الشعر فهو جميل و انساني . لكن حينما يكون الحديث عن شكل معين و تبني شكل معين ، فانه لا بد من الواقعية و الموضوعية ، و ما هو واقعي و منطقي و حقيقي ان قصيدة النثر شعر يكتب بالكلام العادي و بالجمل و الفقرات

من دون تشطير و لا تفنن بصري ، و غير ذلك لا يصح ان يسمى قصيدة نثر ، نعم هو شعر نثري و شعر نثر حرّ لكنه ليس قصيدة نثر.

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام 2005 كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس). (transgeneric narratlology)و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) ، و ادّعوا ان هذه العوامل الثلاث متوفرة و متحققة في كل عمل ادبي سواء كان شعر غانيا او قصة او دراما ، لذلك بدأوا يناقشون في واقعية هذا التقسيم و واقعيته ، وهم يقولون انهم لا يريدون ان يحولوا جميع الأدب الى سرد ، الا ان نتائج نظريته تنتهي الى هذا الأمر . و في الحقيقة و من خلال تبعي الدقيق الى جوهر قضية الأدب و الظاهرة الأدبية ، ان الكتاب الأدبية في جوهرها لا تخلو من سرد ، و كما يقول بيتر هون (التتابعية تظهر في السرد القصصي من خلال شخصيات في احداث و مثله ايضا يظهر في الشعر في تتابع التطورات التي تحصل لمكوناته الشعرية) . و لقد بينا في مقالات سابقة و خصوصا في حديثنا عن البوليفونية و عن التأريخ النصي انّ في القصيدة وحدات و كيانات رمزية و استعارية يمكن ان تتخذ شكل شخصيات لها صوت و ارادة و رؤية فيتحقق تعدد الاصوات ، و يمكن ان تتطور مع زمن النص تظهر و

كأنها تمر بتتابع حدثي فيتحقق تأريخ نصي لها ، و القصيدة المستقبلية التي تتحرك فيه كيانات النص و وحداته التكوينية الشعرية خير مثال .

من هنا و من كل ما تقدم و من كل ما سياتي به الزمن من تنظيرات و اتجاهات ادبية فانني أرى ان مستقبل الأدب هو قصيدة النثر السردية أو بعبارة ابسط هو (الشعر السردي) بمفهومه المعاصر اي الشعر الذي يكتب باللغة العادي . فاضافة الى توفيره خاصية الزخم الشعوري المحمول باللغة العادية و التي هي من ميزات ادب مابعد الحداثة ، فانه يوفر العذوبة و الجماهيرية ، و يمثل الجمالية الصعبة التي لا يتقنها الا القليلون ، لذلك فانك تجد من لا يمتلك تجربة لا يصمد ، و الحجج كثيرة و الشكوك تطرح لكن حقيقة الامر و الذي صار معلوما هو صعوبة و احترافية كتاب شعر بصيغة نثر عادي بالجمل و الفقرات ، لكن مجموعة تجديد قد اثبتت و بما لا نقاش فيه ان الشعر الجميل و العالي المستوى يمكن ان يكتب بلغة عادية و بالجمل و الفقرات ، و من هؤلاء الشعراء الذين برعوا في كتابة قصيدة النثر السردية الأفقية هو الشاعر عادل قاسم . و لا بدّ من الاشارة ان الشاعر العراقي عادل قاسم متمكن في الشعر العمودي الموزون و مبدع في شعر التفعيلة و كاتب فذ للقصيدة الحرة ، و لكنه ابدع و تعمق في اسلوبيات قصيدة النثر السردية الافقية ، و صار بحق أحد اركان هذا الشكل ابداعا و تنظيرا و تمهيدا و ترسيخا.

ان اشتمال قصيدة النثر السردية على عاملي العذوبة و الزخم الشعوري هو الحقيقة الكبرى التي تجعل من هذا الشكل مبهرا و قريبا و واضحا و مفهوما . و لا ريب ان العذوبة هي نتاج نثرية قصيدة النثر ، و الزخم الشعوري هو نتاج شعرية قصيدة النثر ، و بالعذوبة و الزخم الشعورية يتحقق التكامل النثروشعرية ، حيث يتجلى الشعر الكامل في النثر الكامل ، و ببساطة اذا لم تشتمل القصيدة الافقية على عذوبة و سلاسة و على زخم و تكثيف شعوري فانه لا تحقق غاياتها . لقد استطاع عادل قاسم ان يحقق قصيدة نثر عذبة و سلسة و مكثفة و بزخم شعوري و توصيل مشاعري قوي ، مما جعل قصيدته محققة للتكامل النثروشعري الذي هو الشرط

الجوهري لقصيدة النثر . اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده.

و لحقيقة ان العذوبة و السلالة و الزخم الشعوري و المشاعرية امور – و ان كان لها حضور و تمظهر في النص – الا انها في جانب كبير من ادراكها تعتمد على المتلقي ، اي ان فيها شيئا من الانطباعية و الذوقية التي تباين فيها الافكار و الاراء و يكون للفردية مدخلية فيها ، و لذلك و لأجل تجاوز هذه الفردية و الانطباعية لا بدّ من تبين الخصائص النصيّة الموضوعية الباعثة و المسببة لتلك الادراكات . و لقد بينا في مقالات سابقة ان التاثر النفسي بالنص و مظاهر الانبهار و الدهشة و الاعجاب انما هي امور نفسية فسلجية تحدث بسبب عوامل و وسائط نصيّة و بشكل منضبط و محدد و هي ليست امورا خاضعة بالكلية الى تكوينية الفرد و مزاجه و معارفه ، بل انها تنتج عن حقائق ظاهرية وهذا ما نسميه (فيزياء الجمال) وهو تفسير فيزيائي و موضوعي للانطباعية و الذوقية .

ان العذوبة و الزخم الشعوري الذي يدركه المتلقي انما تحصل بسبب عوامل نصية خارجية ، و عادة ما تكون معقدة و متعددة الجوانب الا ان هناك دوما عامل تأثيرية رئيسيا في احداث تلك الانفعالات النفسية . فالعذوبة تحصل بسبب عوامل نصية اهمها وضوح البناء الكلامي و تواصله و قربه ، و الزخم الشعوري يدرك من خلال الطاقات الشعورية لمكونات النص من مفردات و تعابير و من خلال تجربة الشاعر العميقة في اللغة و شعوره بها . فهنا لدينا خمسة مظاهر نصية خارجية تحقق التكامل النثروشعري باجتماع العذوبة و الزخم الشعوري هي كما يلي:

أ– عوامل العذوبة النصية

1- البناء الجملي المتواصل.

2- وضوح الافكار.

3- الرمزية القريبة.

ب- عوامل الزخم الشعوري

1- الطاقات الشعورية للغة.

2- الشعور العميق باللغة

سنبحث هذه العوامل و مظاهرها في شعر عادل قاسم و نتبين مديات و تجليات هذه العوامل و تحقيقها التكامل الشعري . هنا لدينا أربع قصائد نثر سردية شديدة العذوبة و عظيمة الطاقة التعبيرية و الزخم الشعوري ، بعضها يصل حد التجريدية ؛ سنتناول تجليات عوامل العذوبة و الزخم الشعوري فيها في الاسطر التالية-:

الزهور البريّة

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكارها الطيورُ

المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ الممتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبٍ في هذا الفضاء الفسيح.

الطائرُ الأخضر

عادل قاسم

كلما حَطَّ على كَتْفي الأَيمن طائرٌ أَخضر، يَسْرقُني من يَقْظَتي. وأُسافِرُ برِفقتهِ الى حيث يشاء . لمْ أَسْألهُ الى أين؟ أو أَستَفِزّهُ بأسئلةٍ غَبيّةٍ كلما هَدَّمَ جِداراً أو ثقب زَوْرَقاً، لأنَّ إيمانيَ قاطِع بِحِكْمته، كانَ رفيقاً طيّباً وهادياً لِسُبل ليسَ بمقدورِ ايّ إنسانٍ من الإيلاجِ لمدنِها الساحرةً البيضاءَ التي تُحُلّقُ في رُباها المِلائكة المترنّمينَ ببهاءٍ ، بعذوبة بُحيراتِها وشلالاتِها اللُجينيةً ذاتَ الجَدائل المذَهَبةً، ولا بأَبنائِها الهُلاميينَ الذينَ يُسافرونَ لقمَمِ جبالِها القرمزية ويعودون بسرعةٍ البَرَق . كانَ يَقِصّ عليّ أَبي حكايته المدهشةً، مُسَجّى حَيثُ قُبلتهِ المضيئةً ، وهو يُغْمِضُ عينيهِ الضاحكتينِ، حينها راوَدني شعورٌ عَجيبٌ بأنَّ أبي أَخْذَ يَهْجُر. !..لكن رَسّخَ يَقيني بِحكايتهِ ، الطائرُ الأخضرُ، إذ حَطَّ على كَتْفيَ الأَيمن لِنُعيدَ رِحْلَتنا من جَديد.

الفَزَع

عادل قاسم

ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى وأنا أرى جَمهرَةً من الرّعاعِ مُدَجَّجينَ بسيوفِهم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم. تذكرتُ أنّني لم أصْطَحِبْ أولادي ولا زوجتي. حين قرّرتُ العودةَ رأيتُ شَيخا مُسنًّا يَضحكُ بِدَهْشةٍ من سَذاجتي ، إذ لم يكنْ ثمَّةَ بابٌ ولا نوافذ سوى طوابير مِنَ العُراةِ تحومُ فوقَ رؤوسِهم الغَرانيقُ الملوّنة، حيثُ الكَتَبة بجلابيبِهم البيضاءَ وثمَّةَ سماواتٌ لازورديَّةٌ وموسيقى ساحرةٌ ربَّما قُدّاس الموتى *وجَلبةٌ شَبيهةٌ بأصواتِ الرّعاعِ يخالِطُها دويُّ المدافعِ وأنا الذي أضعت الطّريقَ بينَ الحُمّى والفَزَع.

البناء الجملي المتواصل.

في قصيدة (زهور برية) المتكونة من خمسة أسطر ، يبهرنا عادل قاسم بقصيدة كاملة ليس فيها الا نقطة واحدة ، يستمر نفس القراءة من اولها الى آخرها دون توقف ، بسرد و وصف متسلسل و متواصل ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي و الوضوح . و هكذا تقريبا في قصيدة (الطائر الأخضر) المتكونة من ثمانية أسطر ، فانك لا تجد الا نقطتين ، قصيدة تتكون من وحدتين

كلاميتين ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي . و أيضا في قصيدة الفزع فانه رغم تكوّن القصيدة من عدة جمل الا انها بفقرة واحدة و بيان واحدو لحظة سردية واحدة دون انقطاع بنفس مستمر لا ينتهي الا عند نهاية النص .

انّ هذه الصفة النثرية ، اضافة الى تحقيقها البناء الجملي المتواصل و التكامل النثري ، حيث ان التواصل الكلامي هو من أهم مميزات النثر كشكل كتابي ، فانها تعكس تجربة عميقة في الكلام الفني و الكتابة السردية.

وضوح الأفكار

ما نقصده بالضبط و وضح الفكرة ليس وضوح الرسالة و الخطاب ، و انما نقصد ان البناء النصي واضح البيان و مفهوم و متشكل و متجل ، بمعنى ان الافكار التي تحملها العبارات واضحة بحيث تتشكل في ذهن القارئ صور واضحة و ان كانت رمزية و ايحائية و استعارية ؛ الا انها واضحة و مفهومة غير منغلقة و لا متعالية و لا متشظية . و هذه الامور و كما واضح مما تعاني منه القصيدة المشطرة الصورية (اللاسردية) مما يجعلها تتسم بالجفاف و الجفاء ، بينما القصيدة السردية بسلاستها و وضوحها تحقق العذوبة و تنفذ الى النفس . و لا نحتاج الى كثير كلام في بيان الوضوح و الجلاء في الصور و تماسكها و ترابطها في القصائد الثلاث المتقدمة ، حتى انّ تلك القصائد لجلاء صورها و خيالها تنقل القارئ الى عالمها ، و لقد أشرنا مرارا ان نقل القارئ للعيش في النص هو من أهم انجازات القصيدة السردية و هي من عوامل عذوبتها و نفوذها في النفس.

الرمزية القريبة

بالبناء الجملي المتواصل و وضوح الافكار و سلاسة البيان ، تتحقق ألفة و قرب بين النص و المتلقي ، و هنا يستطيع الشاعر ان يحمّل عباراته طاقات رمزية هائلة دون ان تضر بعذوبة و ألفة النص ، انّ هذه الحرية في التعبير و تلك السعة في القصيدة السردية لا يمكن ان تتوفر في غيرها من اشكال الشعر ، فان اي محاولة رمزية في غيرها يحقق اغترابا و تجافيا و تعاليا نصيا ، و يسبب في جفاف و جفاء النص ، بينما في القصيدة السردية مهما حملت من طاقات رمزية فانها تبقى قريبة . انّ من الواضح جدا ان القصيدة السردية (المابعد حداثية) تبقى على قربها و عذوبتها و ان حُمّلت بطاقات رمزية كبيرة ، بينما القصيدة الحداثية تفقد ألفتها و قربها بتحميل رمزي أصغر بكثير من ذلك ، و هذه الطاقة و السعة هي ما يمكن ان نسميه (حرية التعبير) التي توفرها القصيدة السردية للشاعر . بل يمكننا القول انّ الاتجاه نحو الرمزية احيانا مع السرد التعبيري يكسب القصيدة لمعانا و توهجا و سحرا لا يتوفر في القصيدة الحداثية . ان هذه الصفة التي يصبح فيها الايحاء و الرمز من عوامل الألفة و القرب بدل الجفاء و الاغتراب هو من غرائب و عجائب القصيدة السردية و التي يدركها الجميع كظاهرة لكن لا يعرف حقيقتها الا من يمارسها بعمق . و خير مثال هذه القصائد الثلاث فانها واضحة الرمزية بل و عالية في رمزيتها و ايحائيتها الا انها قريبة و مألوفة و عذبة.

الطاقات الشعورية للغة

من مميزات كتابات عادل قاسم انه يتعامل مع الكلمات كالالوان ، لذلك فهو يستخدمها ببعد التأثيري الجمالي قبل بعدها المعنوي التوصيلي ، و لذلك ايضا تجد عباراته و مفرداته محملة

بطاقات شعورية و مشاعرية استثنائية . نجد هذا الزخم الشعوري الذي يصل المتلقي قبل المعاني في مقاطع النصوص و منها ممثلا:

))حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ، يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ. ((

نحن هنا لا نتحدث عن شعرية الصورة و الخيال الجميل و الابهار التصويري ، و انما نتحدث بالضبط عن الزخم الشعوري الذي حملت به المفردات ، و الذي يعني بالضبط ان الشعور الموصل بتلك العبارات و المفردات يكون اكثر جلاء من الوصف و الحكي و يكون غير مستطاع الا بما قد كتب . وهذا الاسلوب وهو من التجريدية في الكتابة هو المسؤول الاساس عن الموسيقى الفكرية في النص النثري ، و مع خفوت التجريدية في النص فانه يكون ضعيفا في موسيقاه الداخلية . فنجد هنا (غفوة و ضحكة و رشاقة و نحول و استفاقة و لمعان و اشراقة ،) و اضافة الى حركة النص و مفرداته فانها ايضا تتناغم و تخلق مزاجا تعبيريا لدى القارئ و تنقله الى عالم شعوري بسبب التناغم و التجانس و الموسيقى المصنوعة بالافكار و المعاني و ليس بالاصوات و العوامل البصرية . هنا بالضبط تكمن فنية الشعر النثري ، انها تتلخص في كيفية اطرابك و أسرك القارئ بالمعاني و الافكار من دون موسيقى شكلية و لا تفنن بصري كتابي . فينما تأشر القصيدة الموزونة او النثرية الحرّة القارئ من خلال الموسيقى الشكلية سمعية كانت او بصرية فان قصيدة النثر النموذجية السردية فانها تأسر القارئ بموسيقى الافكار و المعاني.

الشعور العميق باللغة

نقصد بالشعور العميق باللغة هو ما نشير اليه دوما بالاحساس الشعوري بالمعاني وهو القاعدة و المقدمة للكتابة التجريدية ، بحيث تكون الكلمات ليست دوالا و لا وسائط معنوية توصيلية فقط بل تكون كيانات شعورية لها تاريخ جنالي و زخم شعوري يدركه الشاعر و يوظفه . ان هذا الفهم و هذا الادراك سواء من الكاتب او القارئ او الناقد يعني بالضبط هزّة بل و اسقاطا لفكرة ارتكاز الوظيفة الادبية و جمالياتها على الدال و المدلول ، بل التجربة الحقيقية ليس في توصيل الرسالة عن طريق المعاني بل توصيلها عن طريق الشعور ، و عادل قاسم من امهر من يدركون الثقل المشاعري و الجمالي للمفردات ، و القدرة التأثيرية لها . فخذ مثلا عبارته:

))ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى ، وأنا أرى جَمهرَة من الرّعاعِ مُدَجَّجينَ بسيوفِهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم((.

ان الشاعر هنا يتحدث بشكل صادق و أمين عن مأساة ، لكنها لم يرتض الا ان يحملها أقصى ما يمكن من زخم شعوري ، بتطعيم كلمات و مفردات مؤثرة فعلا في خلق الزخم الشعوري ، فلدينا (ليلة شتائية) و لدينا (مدججين بالسيوف) و لدينا (بيوت الطين) و لدينا (كهوف النائية) و لدينا (كهولتي) هذه العناصر التخيلية و الخيالية ، لو رفعناها للنص لما اختلفت رسالة النص و لا جوهره الخطابي التوصلي ، الا ان الزخم الشعور و الطاقات التعبيري ستهبط و سيتغير النص كليا و يصبح نصا آخر ، هذا التطعيم و هذا البعد الشعوري ثنائي في تحققه من جهة التجربة العميقة للشاعر و ادراكه العميق بالكلمات و اللغة و الوعي الانساني بها ، و من جهة آخرى ما توفره السردية من حرية و مساحة لتوجيه المعاني و الطاقات الشعورية.

الصورة الشعرية في الشعر السردي عند رياض الفتلاوي

للشاعر العراقي رياض الفتلاوي قصائد منشورة في مجلة تجديد الادبية المتخصصة بقصيدة النثر النموذجية المكتوبة باسلوب السرد التعبيري و بالنثروشعرية التي تظهر بشكل جمل و فقرات . وفي هذه الشكل من الكتابة تتخلى الايقاعية عن مركزيتها التي تظهر بها في الشعر النثري الحر و القصيدة الحرة لتحل محلها اللاايقاعية النثرية ، كما ان الصورة الشعرية تنتقل من منطقة الحامل

للنص و الممثل لشعريته و لغته لتكون محمولا فيه وجزء من ابهاره و شعريته، و هذه القضية من دقائق الامور التي تميز قصيدة النثر عن القصيدة الحرة.

البحث في تجليات و وجودات الصورة الشعرية في الشعر السردي و السردية التعبيرية يقع ضمن مجال العوامل التعبيرية العميقة ، و لا ريب ان كثيرا من الفرضيات قد سقطت و كثير من المسلمات قد اهتزت و الان صار توهج اللغة المتمثل بايحائتها الاستثنائية و رمزيتها الاستثنائية و كثافة العبارة و تشظي النص هي الصفة الاهم و المميز الاهم للشعر كما انه صار من المتسالم عالميا ان الشعر السردي هو المميز الاهم لقصيدة النثر ، وهو ما يميزها فعلا عن القصيدة الحرة و ان كتبت بغير وزن.

ان الصورة الشعرية في الشعر الصوري و القصيدة الايقاعية ليست فقط مركزية و انما ايضا هي التي تدلل على شعرية النص و هي المعرّفة له ، لكن الصورة الشعرية في الشعر السردي و قصيدة النثر تكون موجودة بوضع مختلف بحيث تكون جزء من شعريته . و بعبارة ثانية بينما تكون الصورة الشعرية و الايقاع هي شعرية القصيدة الحرة فانهما جزء من شعرية قصيدة النثر . فتحافظ قصيدة النثر على توهج لغتها و على ايحائتها و رمزيتها و على صورتها الشعرية و ايقاعية عميقة من دون ظهور نصي لكل ذلك ، و انما النصية تكون للنثروشعرية و للسردية التعبيرية و الشعر السردي.

هنا سنتناول قصيدة لرياض الفتوي منشورة في مجلة تجديد كتبت بالشعر السردي و النثروشعرية العاليةهي قصيدة (لغز)

)لغز(

دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة. دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من

معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر . لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة حفظت منها ثلاثة نجوم كبيرة تناسلت منها أحد عشر كوكبا تمسك مجرتنا وما زلت أسير على فك الالغاز المتبقية في نهاية الغروب ، هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟.ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟

- مجلة تجديد 2016\2\26

ان الصورة الشعرية كعامل تعبيري عميق و مبهر ليست شيئا جديدا بالكامل عن تجربة الانسانية و وعيها و انما هي حالة توهج و ابراز لما هو موجود فعلا ، و الابهار الذي يحققه النص الشعري ليس بالابتكار الصوري فحسب لان ذلك سيزول مع الوقت ،و انما يكمن فعلا في التذكير بجوانب من الوعي عميقة . ان من القوانين الثابتة في الاستجابة و التلقي العقلي الواعي للاشياء و المشاهد و المعارف انها تبهر و تدهش بالامور العميقة و كلما ازداد عمق المشهد او المعرفة المتلقاة ازداد مقدار الانبهار و استمر اكثر طويلا (الموسوي ؛ ميكانزما الاستجابة الجمالية 2015).

في شعر رياض الفتلاوي ابحار عميق و فذ ، يلتقط الدرر و يقتنص الجمال العميق في بحار الوعي و الانسانية . و سنتتبع دلائل و صور تلك الالتقاطات و الاقتناصات العميقة الماوراء نصية . و سنعتمد هنا لغة واقعية و موضوعية و لا نعتمد الا الاشارات و الدلائل الواقعية ،

و ذلك ليس فقط للابتعاد عن النقد الادعائي و الانطباعي ،و انما ذلك يقع في طريق سعينا لتكامل نظرية النقد التعبيري و التقدم نحو النقد العلمي.

لقد اوضحنا في كتابنا التعبير الادبي (الموسوي2016) ان في النص ثنائية بارزة هي المعادل التعبيري النصي و العامل التعبيري العميق و بالقدر الذي تبرز فيه الشعرية في التوظيفات و التفنن الاسلوبي في المعادلات التعبيرية كالسرد التعبيري و وقعنة للخيال و تعدد الاصوات فان روح الشعرية و جوهرها الخام في العوامل التعبيرية العميق . ان ما يفعله الشاعر ليس فقط رؤية مختلفة للاشياء و لا تلاعب بالكلمات كما ادعى اهل الحداثة و انما هو الاطلاع العميق على حقائق الامور و التعرف على الاشياء في عوالم عميقة ثم يقتنص النظام و العلاقة الاستثنائية بينها و يطرحها و يبرزها لنا بمعادل نصي . هنا سنتناول الصور الشعرية باعتبارها عوامل شعرية عميقة قد اطلع عليها و تعرف على ملامحها و ابرزها لنا الشاعر رياض الفتلاوي . تلك العوامل التي تختلف من حيث الكيف كما انها تختلف من حيث العمق و كلما ازدادت عمقا في الوعي الانساني فانها تكون اكثر توهجا و اكثر ابهارا .

في قصيدة (لعز) نجد هذا المقطع النثروشعري بالسرد التعبيري:

)دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

ان تعبئة العبارات بطاقات ايحائية و رمزية و جعلها عاكسة لرسائل متعددة من الامور الظاهرة هنا، فأول ما يصدم الوعي هو تلك الدعوة الواعية و الجدية و الناضجة الى ماذا ؟ الى (اللعب) ، هنا يحصل كسر للمنطقية و ينتقل الذهن الى مجال الايحاء و الدلالة غير المباشرة ، و يتحول خط الرسالة الى مجال اخر . من المهم جدا و كما اوضحنا في مناسبة سبقة ان ما يحفز و يثير الاستجابة الشعورية و الاقرار بالعمل الادبي او الفني هو (التنقل السريع و

اللامنطقي) بين مجالات المعنى و تواجد الكيانات الذهنية ، حيث ان المحادثة العادية قائمة على تداولية و تعاونية ، و حينما يحصل قفز و تنقل غير منطقي تختل تلك التداولية ، وهذا الامر كما يحصل بالانزياح المفرداتي فانه يحصل في النظام الكلامي او التجاورات البيانية . ما حصل هنا قفز و كسر لمنطقية النضج و الجدية و التحول الى مجال اللعب ، و هو امر مع تأجيل البوح يحقق نظاما دلاليا مفتوحا و يحقق نظاما تأويليا يعتمد على خلفية القارئ الاجتماعية و السياسية .

من خلال القراءة الاكثر عمقا للنص نجد ان كلمة او مفهوم او حقيقة (لعبة) كان لها بعدان او تأريخان تأريخ خارجي اراد الشاعر الاشارة اليه وهو ما يجري في الواقع و ما يحركه في حياة و بيئة و امة الشاعر ، و التأريخ الثاني التأريخ النصي وهو في قبال التأريخ الخارجي ، وهذا ما اسميناه (الرمزية النصية) في قبال الرمزية الخارجية لذلك الرمز.

لقد هيمنة اللعبية و اللغزية على النص و صارت جميع وحداته و مفرداته تتلون بمزاجها و اشيائها (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم \ نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم \ زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية \ حقل البراءة. \ ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . \ دعنا نفك الرموز \ قصر الساحرة \ ركوب البحار \ حورية في وادي العجب \ بألغاز مبهمة \ فك الالغاز المتبقية \ يتبعثر في اللغز \ نمارس لعبة الحمام \حتى ينتهي اللغز)

و من الواضح و كما هو معهود في كتابات رياض الفتلاوي فانه يعتمد الرمزية القريبة و يهتم بالقارئ و لا يجعل نصه مغلقا او يغرقه بالرمزية العالية كما عند البعض مع الاسف ، و تكون رسالته واضحة مع توهج اللغة و عبارات النص وهذا ادب فذ ، اذ تبرز رسالة النص في اكثر من موضع فيه لكنها تتجلى في (عبارة (ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر) . و عبارة (هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟) و عبارة (ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟))

تتميز الصورة الشعرية في الشعر السردي المكتوب باسلوب السرد التعبيري بالعذوبة ، و نقصد بالعذوبة هو تقريب الصورة و عدم التحليق بها كما في الشعر الايقاعي الحر . حيث ان الشاعر يعمد الى وقعنة الخيال ، اي انه يظهر الصورة و كأنها واقع ، وهذه الحالة تحتاج الى (لغة متموجة) و التي لا تتوفر بسهولة الا في السرد التعبيري.

ففي مقطع (دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) نجد العبارة بدأت بلغة واقعية و يومية (دعنا نمارس انا و انت) ثم ادخلت الخيال فيها (لعبة الفضاء) ثم عادت الى الواقعبة (اجلي اعد) ثم رجعت الى المجاز و الخال (اعد زقزقة العصافير) ، هكذا طرحت الصورة الشعرية و خصوصا صورة (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) في نظام و سياق سردي قريب ، فصار قريبا و عذبا.

و هكذا نجد الصورة تتصف بالعذوبة و القرب بفعل اللغة المتموجة في عبارة

)نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

اذ نلاحظ ان التركيب و الجمل تنتقل من مقطع شديد الواقعية الى مقطع مجازي و خيالي وهكذا بالتناوب محققا لغة متموجة من حيث القرب و البعد و المنطقية و اللمنطقية و الواقعية و الخيال.

و ايضا لغة متموجة عذبة في عبارة

)لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة(

اننا نجزم بعد استقراء و فحص و تجريب متكرر انّ اللغة المتموجة بين المطنقية و الرمزية و الواقعية و الخيالية تنتج نصا عذبا . و هذه التجريبية و التوقعية و الثبوت من سمات المعرفة العلمية و يمكننا ان نعد هذه الحقيقة احد القواعد العلمية في الأدب و من عناصر الأدب العلمي .

و في اسلوب او اطلاع شعري لرياض الفتوي نجد الشعور القوي بالاشياء ، فتأتي صوره الشعرية مفعمة بالصدق و الاخلاص و نافذة عميقا قي التجربة الانسانية.

يقول الشاعر

)دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

في هذا المقطع تتجلى لغة الخلاص بالاتجاه نحو الحلم و عالم البراءة و الذكرى ، و طلب ذلك العالم و لو بصيغة لعبة و تخيل و افتراض و جاءت المفردات التعبيرية الانثيالية المتوافقة مع هذا الجو النصي بعبارة (زقزقة العصافير \ و عد الغيوم \ و صندوق) ان الشعور العميق بالاشياء و دمجها في لغة البيان و الصور المركبة ليس امرا سهلا ، و لطالما يكون فيه اخلال من جهة عدم المناسبة سواء بالابتعاد عنه الى الاعلى او الاسفل فلا تكون انسيابية و تناسقية انثيالية و تجليات اللاوعي ، وهذا الذي نتكلم عنه يفهمه الكتاب و يحس به القراء ، اذ لا بد من شبَه و محاكاة في العبارات و المفردات التي تتكون منها الصور و الرسالة و الخطاب المضمن و الواقع خلقها و المحمول في داخلها الرمزي .

ثم يتجه الشاعر الى رسالة انسانية و كونية تتجاوز الاختلافات كافة و الرجوع الى الوحدة و الجوهر فيقول:

)دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر(.

و لقد نجح ايضا الشاعر هنا في توظيفاته حيث ان المناسبة عالية بين الرسالة و الخطاب الخلفي و المختارات الصورية (فنسير بعيدا عن الطقوس \ ما تبقى في الدروب من معابد \ نترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر \ أرسمك على لوحة أجدادي \ وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك \ رف الجهل \ دعنا نفك الرموز \ غلقت الأبواب في قصر الساحرة \ علمتنا طقوس الكفر)

من الواضح طغيان صوت التقارب و صوت الرفض لكل اسباب الاختلاف و البحث عن طريف الخلاص و الخروج من مستنقع الموت و جاءت مفردات النص و اسناداته و جمله متناسقة و معبرة عن المزاج العام للنص و رسالته و خطابه.

هكذا تتمظهر الصور الشعرية العميقة في النص السردي التعبيري و في الشعر السردي ، رقيقة عذبة و في ذات الوقت متوهجة و حية ، وهذا ما نجده في باقي نصوص رياض الفتلاوي و نصوص شعراء الشرع السردي و السردية التعبيرية في مجموعة تجديد و مجلة تجديد ما يعكس اهمية هذا الشكل و تلك التجربة.

البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله

قصيدة النثر هي شعر بشكل نثر ، اي ان الشكل شكل نثر و منه ينبثق الشعر . وهذا الفهم هو جوهر قضية قصيدة النثر ، و ليس ما يعتقد من تحرر الشعر من الوزن و القافية ، ان طموح

كاتب قصيدة النثر هو أن يكتب شعراً لكن بشكل نثر وهنا تظهر القدرة الابداعية و تتجلى التجربة .

لقد ساد مفهوم خاطئ انّ قصيدة النثر تحتاج الى تعبيرية بصرية من خلال التشطير او التوزيع او الفراغات ، حتى انّي يوما ارسلت قصيدة افقية بشكل مقطوعة نثرية الى مجلة فعمدوا الى تشطيرها و جعلها بشكل عمود ، وهذا ناتج من الوعي المكتسب الطاغي بانّ الشعر لا بدّ ان يختلف عن النثر بالشكل ، و بعد التخلي عن الوزن و القافية لم يبق الا التوزيع البصري على الورقة و الايقاعية البصرية ، لكن كاتب قصيدة النثر ، الساعي نحو النثروشعرية ، اي الشعر الكامل في النثر الكامل ، يجاهد و يكافح في أن يعطي صورة حقيقية لقصيدة النثر ، و انّها تكتب بشكل نثر و باسلوب النثر و بتقنيات النثر ، لكن منها ينبثق الشعر.

و هذا التوجه عالمي ايضا فانهم لا يطلقون اسم قصيدة نثر على كل شعر نثري ، بل هي مختصة بالمقطوعة النثرية ذات البناء الجملي المتواصل .

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل و قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)المنشورة في مجلة تجديد الادبية من تجليات هذا الاسلوب . انّ ما يطوّر الأدب ليس الموضوعات لانّها عامة و ملك الجميع ، و انّما يطوّر الأدب هو الاسلوب ، لانّه فردي و خاص و ملكا لصاحبه . و من المفيد ايراد النص اولا.

التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها

ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ

مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى , المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان , التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُبطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّ تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها , المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلّ حينٍ.

العنوان (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها) و هو مقطوعة متواصلة البناء ، وهذه فردية اذ عادة ما يكون العنوان مختزلا بكلمة او كلمتين ، لكن كريم عبد الله عادة ما تكون عناوينه جمل متواصل البناء .

ثمّ يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

)ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى(

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية.

ثمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

)المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتِهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان(

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء.

)التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها(

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

ثمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا.

)المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلِّ حينٍ(.

لقد ركزنا هنا على اسلوب البناء الجملي المتواصل ، مع انّ النص ثري و متعدد الجهات الابداعية ، لكن اسلوبنا الثيمي في تناول الظاهرة الأدبية و دون التشظي و المسح الكلي للنصوص هو الطريقة المثلي التي تخدم المقالة النص و الادب عموما . و لا ريب ان تلك الوحدات الكتابية التي اشرنا اليها هي اكبر من الجمل و هي جمل متداخلة ، الا انها متداخلة بطريقة متوحدة ، فهي تقع بين الفقرة و الجملة و هذا وضع كتابي متفرد . انّ تحقيق نص بحجم صفحة و اكثر باربع مقاطع ذات بناء تركيبي متواصل بلا توقف ، هو تجل واضح و ظاهر للبناء الجملي المتواصل ، بل انّ الشكل النثري هنا يتحلى باقوى صوره ، و منه ينبثق الشعر . انّ هذا الشكل من الكتابة يحقق قصيدة نثر متطورة و بنفس جديد.

العوامل الجمالية في السرد التعبيري عند ندى الأحمد

لقد مكّنت القصيدة المعاصرة الشاعرة من التقاط الصورة الشعرية العميقة بحريّة كاملة ، و ساعدته أيضا في تعظيم طاقات اللغة ، و هذا أمر واضح للعيان و لا يصحّ انكاره . و من بين تلك الأساليب هي السردية التعبيرية ، حيث السرد ليس لأجل الحكاية و القصّ بل لأجل

الرمز و الاحياء ، و هنا ينبثق الشعر من وسط النثر فتتحقّق قصيدة النثر بأبها صورها ، و هنا يتجلّى بوح الشاعر الفريد ، فتتحقّق التعبيرية العميقة .

انّ من أبهى و أرفع صور الشعر النثري هو الشعر السردي حيث السرد التعبيري الذي تتسلسل فيه الصور و الافكار كماء نهر عذب هادئ و حيث تتجلى اعماق الروح كأضواء تتكسر فوق سطح ذلك الماء . و من المظاهر الاسلوبية للسرد التعبيري هو تجليات العوامل الجمالية ، التي يبحر الشاعر عميقا في تحصيلها و التقاطها ثم يقدمها في صورة معادل تعبيري نصّي . أي أنّ العامل الجمالي هو ذلك الكيان الجمالي العميق المتشكلّ في الروح و الذي يصل الى المتلقي عبر النصّ . فليس الشعر كلاما جميلا فقط ، بل هو كلام جميل يحمل معانٍ جميل ، و لا نقصد بالمعاني الجميلة هنا معاني الكلمات بل نقصد بها تلك الكيانات العميقة الماوراء- نصّية و التي التقطها الشاعر من اعماق التجربة الانسانية . بهذا الفهم يكون الشاعر بحّار يبحر نحو الجزر البعيدة ليرى العجائب و من هناك يغوص نحو الاعماق ليأتينا بأجمل النفائس الانسانية .

ندى الأحمد شاعرة تتميّز بالقدرة العالية على التقاط الصور العميق و التعرّف على العوامل الجمالية و المؤثرة ، و تجيد الابحار في التجربة الانسانية و الغوص في أعماق الروح . وهنا سنتعرّف على مظاهر و أساليب تعبيرية استطاعت الشاعرة ندى الأحمد بتجربتها الشعرية من التقاطها فتتجلى فوق جناحها العوامل الجمالية العميقة بصورة فكر مجردة تهزّ النفس و تحرّك المشاعر بوجود مغاير للصورة الشعرية اللفظية و مختلفة عنها و ان كانت محمولة فيها.

في قصيدة (يسألونك عن الروح) تحضر الموجّهات الدلالية كقيم تعبيرية و كثقل جمالي يعظّم من طاقات اللغة و يكشف عن شعور عميق باللغة ،حيث تقول الشاعرة:

)حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام، أجبتُ بأنّ الغيابَ لم يعد غيابًا، هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل! وبَدَت تقاسيمُ الحياةِ المنصرمة تسجّل أقوى حضورٍ لها، ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة، أو أن يحدّ الصورة بإطار الموت (!

نجد في هذا النصّ تجليا واضحا للثقل الجمالي للموجهات المعنوية من اشارات زمانية و مكانية تنقل التأثير الى مجال آخر اعمق و أقوى و هذا لا ينتج الا عن شعوري تعبيري قوي باللغة و هو من مظاهر اللغة التعبيرية و احد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة . فنجد الثقل الشعوري لكلمة (حين) في (حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام) اذ من الواضح الفرق الشعوري و التأثيري بين هذا التركيب و التركيب الخالي من كلمة (حين) . و بصيغة أخرى من هذا الاسلوب وهو ما يمكن أن نسميه أسلوب (النقلة التأثيرية بالموجهات الدلالية) نجد لفظتي (هو كذلك) في عبارة (هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانّ لهذه الاضافة اللفظية تأثيرا شعوريا يعظّم طاقات اللغة في ايصال الرسالة . و ايضا نجد (مذ ذلك الحين) في عبارة (مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانها بغيابيتها تصنع حلما فكريا داخل ذلك العالم الغيابي ، انها ايغال في الغياب ، و هذا هو الشعور القوّيّ بالبعد التأثيري للكلمات ، بحيث تكون القيود و الموجهات ليس فقط لتكامل المعنى اللفظي و لا لاتمام الافادة المعنوية بل لاجل بعد تعبيري و جمالي . و ايضا نجد الايغال في الفكرة الحالمة المتباعدة التي تتموسق معها النفس و تتناغم في عالمها المشاعر كلمة (ذلك) في (ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه) فان البعد التناغمي و الموسيقي العميق ، و الاغتراب و التباعد الاشاري كلها تخلق تحليقا فكريا منعشا و عذبا يهزّ النفس و يحرّ الشعور . و ايضا تحضر صيغة أخرى تتمثل بكلمة (أبداً) في عبارة (لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة

) فانها بتشكلها التصويري البياني و اضافة الى نقلها القارئ الى عالم من الابدية و الجزم فانها تجلّ واضح و صريح لروح الشاعر و لفكره و لتصوره الخاص جدا في هذا الجزء من التعبير.

انّ هذا الادراك بالقدرة التأثيرية و الجمالية للقيود و الظروف و الموجهات الدلالية هو أحد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة الادبية.

من الاشكال الشعرية التعبيرية المعروفة للعوامل الجمالية هي الالتقاطات العميقة و الشعوري القويّة بالعلاقات الخفية بين الاشياء و رؤية العالم كوحدة واحدة تتبادل الصفات و الهيئات ، وهذا اللون من أهم المظاهر او الاشكال التعبيرية للعوامل الجمالية ، و بها يتميّز الشعر التعبيري عن غيره . في قصيدة (تأمّل) تقول الشاعرة:

(ما لهذا العقرب القافز من بؤرته يصارع نفسه، يدور حول أخيه الأكبر ويعيد النهاية للبداية، وما لهذا الصمت يتعفّر، وفي جبينِ الوقت يتعثّر، هل أدركَ مداه، وهل تنبّه لنمنمات الفجر الرفيعة المقبلة بعد لحظات، ربما سيدرك بعد قليل أن الضوء لم يعد كذلك، وأنهُ انسلاخٌ جزئي من العتمة، وسيوقن أن عليه انتظار وضح أكبر، ليثني عِطفه عن إدارة رحى الزمن مجددا.) . نجد هنا بعد عالم و منظومة العلاقات الادراكية و الحياتية بين عقارب الشاعة و ما صنعته الشاعرة لهما من علاقات ، فانا نجد عالما أكثر تعقيدا و عميقا و ايغالا في الخيالية يجمع مجموعة من الاشياء تتجاوز حالة العلاقة بينهم المجاز اللفظي و الانزياح اللغوي (فالصمت يتفعر ، و جبين الوقت يتعثر ، حيث ماده ، و حيث يتنبه لنمنمات الفجر ، الرفيعة ، انه صمت يدرك الفجر و الضوء ، و يعرف الحقائق ، و انه يعلم ما عليه ، انه يعيش تحت وطأة رحى الزمن) هذه التشيئية و العلاقاتية و التفاعلية كلها ادراكات شعرية عميقة و اسقاطات تعبيرية تجعل للعالم الخارجي صورة مغايرة ثائرة و طالبة للخلاص و التغيير ، و هي الرسالة الجوهرية لكل كتابة تعبيرية.

و أيضا نجد هذا الاسلوب في قصيدة (تهنئة) حيث تقول الشاعرة:

)صار هذا اليوم أحمرًا، وأنا أقيسُ الفرحةَ ببعض الأمتار المسيّجة لعلاقتنا، ظننتُها لا تُمطرُ الدمع، والظّن بعضهُ كاذب! ربّما تاهَ حرفي لوهلة، لكنني وجدته أخيرًا، فارهًا راقصًا.(.

نجد في هذا العالم الملوّن و الزمكاني حيث تختلط الالوان بالمسافات و القياسات و بالاسيجة و بالمطر ، و بالظن ، و حيث الغياب الذي يتيه معه الحرف ، الذي يتجلى أخيرا في عالم من البهجة راقص . انّ الشاعرة في بوحها الصادق ، قدّ تجلت في عباراتها المتسارعة موجة من الانفعالات التعبيرية عكست و بكل وضوح انفعالات شعورية ، و استطاعت الشاعرة ان تنقل المشاعر و الاحاسيس بدل المعاني . ان ما يراه المتلقي هنا ليس كلمات و الفاظ بل احاسيس و مشاعر و هذا ادراك للبعد التجريدي للغة و هو فنّ نادر و قويّ من الكتابة.

من الأشكال النصّية للعوامل الجمالية هو اللغة الفسيفسائية ، او لغة المرايا و التناص الداخلي ، حيث ان المؤلف يوغل في بيان فكرته و تجليها بتعابير مختلفة الصور الا انها تتجه نجو غاية واحدة صانعة لوحة فسيفسائية . في قصيدة (أماه، ماذا بعد!) تقول ندى الأحمد:

1- في ليلي المتكبّد من العناءات، المتعفّر بآلة السواد، المستنير بخرافة بلهاء، بعودة ميت ! (

2-) أفي النجم جرأة أن يبرق والضجيج يطحن في اشتياقاتي (!

3-)أفي الحلم قدرة أن يهدّأ روعةً والتياعا! دعيني أستقبل في مرضك هذا كرامة نسيان، أو لعله عطاء وهّاج، دعيني ألقي بأسورة الشكوك وأذيب عصبيتي ولأول مرة في وادٍ غير ذي حق، دعني أدور حول نفسي علّني أجدها، وعندما أفشل أقتلها، ربما في محبرتي الحل وربما عند نهايتي يستوي مضجع مجاور(!

4- نتسامرُ هناك، نتناجى في غربة أخرى، كما اغتربنا في دنيانا معا ذات يوم، كما حملتكِ على أكتاف الصبر. أتذكرين حينما نسيتِ اسمي؟ أتعلمين كم مرة احتضرَت نفسي في محضر مرضك(!

وهكذا النص يستمر في عباراته و صوره نحو غايات الغياب و الغربة و الاغتراب و الحزن و السؤال ، و مع انّ المقطع الثالث و الرابع في نفسه احتوى تناصا داخليا في عبارات مترادفة الغايات فسيفسائية الا ان المقطع كله يتناغم و يتفاعل مع باقي المقاطع ، لاجل طاقة بوحية اكبر و خلق تناغم و موسيقى عميقة خفية بين المعاني ،و الفسيفسائية من أهم الاضافات التي حققتها السردية الشعرية لكتاباها.

من المظاهر النصيّة للعوامل الجمالية هو البعد التعبير لقاموس المفردات في النصّ ، بحيث ان الرسالة و البوح يصل الى المتلقي اضافة الى معاني الجمل و افاداتها فانه يصل اليه عن طريق قاموس مفردات النص التي تخلق مزاجا شعوريا ،اذ ترجع في تناسقها الى مجال معنوي واحد . نجد هذا الثقل التعبيري لقاموس المفردات في قصيدة (حنين) حيث تقول الشاعرة:

)ولثمتُ أشواقي عند ليل حزين، تنفستُها بصمت، أناشيدُ العاشقين تعزف سيمفونية الوصال، هناك تحت دفءٍ عابرٍ وبين قيود الهوى سرَحت خيالات دفّاقة، وانهالت بين جنبات الاشتياق روعة أخاذة للقياك، لرضاك، للصدق المتربّع على جبين الزمن. وأنّات النياط تصدر أزيز اضطراب، دكّ أقفاص الحب فانهالت تباشير زرعٍ وطلعٍ توّاق لمقدمك، بدت الرجفة تنبؤ عن ميعاد مرتقب، عن قداسة عقد! ومن بين جنبات الجمال اكتوى محرابنا بتبتل ناشز!

بدت المواجهة صعبة للقدر، هذا الذي يحفر أخاديد سيرنا، يزرع السنابل تارة ويهيل الترب تارة أخرى! بقيت أنت هناك تغني على ليلاك، وبقيت أنا أعيشها؛ ليالي المحبين طوال(.

لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان النص مشحون و مملوء بالفاظ الحنين و الشوق و ان الشاعرة لا تترك مجالا للنفس و الفكر الا و تتحفه بواحدة من تلك الالفاظ لتتحقق مزاجا حنينيا و اشتياقيا للنص . و انما اودّ ان اشير الى البوح الاقصى الذي حققته الشاعر بقاموس مفرداتها في هذا النص ، فان الشاعر لم تكتف بما اشرنا اليه من مفردات الحنين و الشوق بل عمدت الى تطرف شعوري و بوح اقصى في هذا الحنين و الشوق بالفاظ تمثل غايات ذلك الشعور و اقصى حدوده و درجاته متمثلا بـ (لثمتُ \ تنفستُها \ سيمفونية \ قيود الهوى \ دفّاقة، \انهالت \ أخاذة \المتربّع \ نّات \ النياط \ أزيز \ اضطراب \ توّاق \ \ قداسة \ اكتوى \ناشز)

و من الواضح انّ لهذه الفاظ تأثيرا شعوريا و جماليا و قدرة واضحة في خلق البوح الاقصى و بلوغ الكتابة غايات تلك المشاعر و الاحاسيس ، وهذا ما اسميناه اسلوب (البوح الاقصى).

البناء الجملي المتواصل في قصيدة (قربان) للشاعر رياض الفتلاوي

ما عاد ممكنا و بسبب الافق الرحبة التي فتحتها النثرية الحقيقية في قصيدة النثر ، اقول ما عاد ممكنا الاستمرار في اعتقاد ان من قصيدة النثر القصيدة التي تثلم فيها النثرية و يشظي النص فيها . حيث ان التخلي عن الوزن ليس المقوم لقصيدة النثر ، بل التخلي عن الوزن يخرج القصيدة من الشعر الموزون ، لكنه بعد ذلك اما ان تصبح قصيدة حرة تسعى الى اشكال من الموسيقى الشكلية الصوتية مفارقة للنثر العادي الانسيابي ، بصورية و تشظي تصويري ، او انها تصبح مقطوعة شعرية تكتب بسرد واضح و نثرية جلية محققة قصيدة النثر . قصيدة النثر ليست شعرا غير موزون فقط ، بل هي مقطوعة شعرية مكتوبة بنثر عادي جدا كما تكتب القصة و المقالة و من هذا النثر ينبثق الشعر و هذا ما اسميناه (النثروشعرية).

ان الفرق بين قصيدة النثر (السردية ، الانسيابية) و القصيدة الحرة (المشطّرة، المتشظية) ليس في الشكل فقط ، بان الاولى افقية والثانية عمودية ، بل في اسلوب السبك ، فالسردية و الانسيابية و السلاسة بالبناء الجملي المتواصل مقوّم جوهري لقصيدة النثر ، و من دون السرد و الانسيابية و السلاسة لن تكون هناك قصيدة نثر . لذلك فالترصيف و اظهار النص بشكل مقطوعة افقية لا يجعله قصيدة نثر ان لم تكن تلك الافقية ناتجة بفعل انسيابية الكتابة ، التي تخل بها السكتات و الاهتمام بالصوت و وضع الفواز الصوتية و العلامات الفاصلة غير النثرية . هذه كلها تدل على ان القصيدة ليست قصيدة نثر بل قصيدة حرة . لا بد ان تكون الافقية نتاج ضروري و حتمي للكتابة و ليس شيئا زائدا.

نحن نؤكد على ان قصيدة النثر (سردية افقية) لانها بغير هذا الشكل لن تكون قصيدة نثر ، بل ستكون قصيدة حرة ، و لا يمكن لقصيدة النثر ان تكتب بتشطير لانها تأبى ذلك بسبب السلاسة و الانسيابية السردية . فافقية و نصية قصيدة النثر ليست مكملا بل ضرورة تفرضها

عليها طبيعة الكتابة و ليست شيئا اختياريا يمكن التخلي عنه . حينما يكون بالامكان كتابة القصيدة بشكل مشطر فانا نعلم حينها انها ليست قصيدة نثر .

تلك النثرو شعرية لها مظهر اسلوبي نثري واضح هو الانسيابية ، و منها البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية للجمل، أي ان العبارات تكتب بنثر انسيابية متواصل من دون سكتات او فواصل . للنثروشعرية درجات من التجلي و لقد اجاد الكثير من شعراء مجموعة تجديد هذا الفن و من ابرع من اجاد في النثروشعرية و البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية هو الشاعر رياض الفتلاوي ، و جميع قصائده النثرية هي شواهد و نماذج للقصيدة السردية الانسيابية السلسة منها قصيدة (قربان) المنشورة في مجة اقواس الشعر.

)قربان(

رياض الفتلاوي

مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية. ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت. سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت. لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة. خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي. هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه .

ان (البناء الجملي المتواصل) في الواقع هو حقيقة مادية بلاغية ، و ليست امرا انطباعيا و لا ذوقيا و لا جماليا تحليلا يقبل التأويل والادعاء ، بل هو ظاهرة كتابية نصية حاله كحال العلامات الاملائية و النحوية و المفاهيم النحوية و البلاغية ، لذلك فهو يعتمد على الاستقراء النصي و المادي الذي لا يقبل الشك . و من اسسه او عناصره هي الحالة التي تكون فيها العبارة متميزة بطول نسبي و اتصال نسبي و تناسق نسبي . و كلما ظهرت كتل الكتابة باطوال واتصالات و تناسقات اكبر كان البناء الجملي اكثر تواصلا و كان النص اكثر نثرية من حيث البناء . و تاتي هنا براعة الشاعر في ان يخلق من خلال هذا النثر شعرا و ان ينبثق من وسط هذه النثرية الشعر الجلي ، وهذه هي حالة (الثنروشعرية) حيث يتكامل الشعر والنثر ، ولقد حققت نصوص السردية التعبيرية نماذج عالية الدقة في هذا الشأن .

في قصيدة (قربان) البناء الجملي المتواصل جلي جدا ، و النثروشعرية جلية جدا ، حيث العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية الشعرية جلية بالسرد التعبيري و الرمزية الشعرية و الالتقاطات العميقة و المجازات و الانزياحات ، وكلها تقنيات تخلق الظاهرة الشعرية .

في قصيدة (قربان) تتجلى الانسيابية في (البناء الجملي المتوصل) العالي ، حيث تظهر الجمل بطول و اتصال و تناسق عال نسبيا .فالنص الذي يبلغ طوله (ثمانية اسطر) كتب بكتلة واحدة ، يتكون من ستة جمل فقط.

1- مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية .

2- ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت.

3- سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت.

4- لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة .

5- خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي .

6- هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه .

هنا تظهر الجملية المتواصلة ، فالقصيدة الشعرية بهذا الحجم تكتب في المعهود في القصيدة الحرة باكثر من عشرين جملة كما هو معلوم ، بسبب التشظي و التشطير ، اما في قصيدة النثر ، فانها و بشكل ضروري تكتب بجمل طويلة سردية و انسيابية و سلسة . فمعدل طول الجملة هنا هو (واحد سطر و ثلث السطر) ، وتبلغ الجملية التواصلية و الانسيابية اوجها في الجملة الثانية التي يتجاوز طولها السطرين . هذا من جهة (الانسابية الجملية) و هناك انسيابية أخرى لا تتحقق الا في قصيدة النثر ، بل تعتبر من الضد للشعر في القصيدة الحرة ، هي التواصل بين الجمل اي (منطقية التجاور الجملي) بحيث تكون جميع الجمل ضمن ناظم كلامي و احد خال من التنقلات غير المنطقية و خال من التشظي . نجد المنطقية التجاورية للجمل جلية جدا في قصيدة (قربان) اذ انها فعلا كتلة كلامية واحدة ، و من هنا كانت افقية النص ضرورة فرضتها الكتابة و ليس شيئا زائدا و مفتعلا . و في الواقع هذه الحقيقة اي تحقيق الشعرية من خلال كتابة غير انزياحية تركيبيا و فقراتيا (اي تكتب بفقرة نثرية عادية) تبطل قانون الانزياح

الذي تقوم عليه الشعرية في النظرية الاسلوبية المعروفة ، و لقد بينا مرارا ان الاسلوبية ناجحة في تفسير الظاهرة الجالية الشعرية الا انها تحتاج الى تعديلات احدها هذه الحقيقة.

الاستعارة التعبيرية عند عادل قاسم

الاستعارة قديمة قِدم الأدب و الشعر ، بل قدم الكتابة ، فما الكتابة الا استعارة رموز بصرية لتدل على الالفاظ . و لقد احتلت الاستعارة مكانة مركزية في الدراسات الادبية الكلاسيكية و خصوصا البلاغية ، و كانت و لا تزال احد أركان الشعر و التعبير الادبي . و مع ان التعاريف المتأخرة للاستعارة تنتهي الى حقيقة انها تشبيه حذف احد طرفيه (1) و تقسم عادة الى تصريحية و مكنية و تخييلية و تمثيلية (2) الا ان الفهم الحقيقي للاستعارة هو نقل المعنى من أحد لفظين إلى الآخر كنقل الشيء المستعار من شخص إلى الآخر. (3) . و أهم هذه التقسيمات و انواعها و التي تخدم البحث الأسلوبي المعاصر للنص المعاصر هي الاستعارة التخييلية التي تبحث في ماهية طرفيها من حيث المادية و المعنوية و الحسية و الذهنية (4) و بسبب التوسع الكبير في الاستعارة في الادب المعاصر كان البحث في جهة الملائمة بين طرفيها و عدمها هو الاهم من بين تلك الابحاث من حيث كونها عامية واضحة الملائمة او خاصية تحتاج الى تأمل (5) و من المعلوم ان النص المعاصر يعتمد الاستعارة التخييلية الخاصية التي تعتمد المناسبة التخييلية و يحتاج تبين الملائمة الى تأمل.

اننا و من خلال متابعة الكتابات المعاصرة و خصوصا الشعرية منها و بالأخص قصيدة النثر، فانا نجد اشكالا من الاستعارة و اساليب فيها لا تستوعبها الحدود و المفاهيم المتأخرة بل لا بد من التوسع في فهم الاستعارة حتى تصل الى معناها اللغوي وهي استعارة معنى من لفظ الى آخر

(6) وهي بذلك تنتهي الى الرمزية و تستوعبها بسير. و حينما تنطوي الرمزية على عمق فردي و تميز ذاتي و اضافة شخصية على التصور و الفهم اللغوي فانها تنتج التعبيرية .

و التعبيرية هي الافصاح الخاص عن الرؤية العميقة الفردية للأشياء ، فهي تنطوي على التفرد و الاختلاف في الرؤية و البيان (7)، انها لا تعكس ازمة الفرد من خلال بيان ازمة المجتمع بل تعكس ازمة المجتمع من خلال تمثلها و تلبسها في الفرد (8) فالكاتب تعبيري يندب المجتمع الميت بالكتابة عن نفسه الميتة و يندبها و، وهنا تكمن جمالية التعبيرية ، و تميزها الاسلوبي ، و لو قلنا ان الادب و خصوصا الشعر هو افصاح تعبيري لما كان خطأ ، بل لو قلنا ان الاسلوب هو تميّز تعبيري و بدرجات مختلفة لما كان خطأ ايضا . و اننا نرى انّ النص الادبي العربي المعاصر و خصوصا الشعري منه يتبنى التعبيرية بحذافيرها بوعي او من دون وعي ، فان أدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. و التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل طاغ من خلال التعبير عما يدور في داخله (9) . و لو تفحصنا كتابات الشاعر عادل قاسم لوجدنا طغيانا لهذا الشكل من الأدب (10)

و من هنا يكون واضحا ان التوظيف الاستعاري اذا اتصف بفردية و تميز خاص ، و اشتمل على المغايرة و الاعتراض الواضح على الخارج و السائد ، مع تلبس المؤلف بالمأساة و ندب نفسه بغاية ندب المجتمع و الواقع كانت تلك تعبيرية و مع التخييلية و الخاصية في المجاز و الاستعارة تكون لدينا استعارة رمزية تعبيرية ، و بهذا الفهم يمكن فهم الاستعارة على انها اسلوب تعبيري ، و هنا سنبحث شكلا من الاستعارة تتجلى فيه التعبيرية الى حد يخرجها من النمطية المعهودة و ينقلها الى عالم تعبيري جدي و اصيل و تجديدي و هو ما اسميناه (الاستعارة التعبيرية)، و ستكون كتابات الشاعر عادل قاسم انموذجا لهذه الاساليب لما بيناه من تجلي الاستعارة الاسلوبية في كتاباته بشكل واضح.

فالاستعارة التعبيرية اضافة الى ما تتصف به الاستعارة عموما فانها تحمل طاقات تعبيرية و رمزية و تفردات اسلوبية متميزة ، و يمكن ملاحظة و متابعة شكلين واضحين من الاستعارة التعبيرية في الشعر و كتابات عادل قاسم خصوصا ، هي (الاستعارة التعبيرية التوافقية) وهي التي يتوافق فيها الرمز مع الرؤية و الرسالة اي ان المؤلف يقول في رمزيته ما يوافق مراده و يمكن ان نسميها (الاستعارة الرمزية) بشكل عام ، و(الاستعارة التعبيرية التضادية) و هي التي تشتمل على معاندة و تضاد بين الرمز و القصد اي ان المؤلف يقول عكس ما يريد برمزيته فهي من قبيل الاستعارة التلميحية و يمكن ان نسميها الاستعارة التبادلية و قد بحثناها سابقا في اللغة التبادلية في شعر انور غني الموسوي.(11)

في قصيدة (قدمي اليمنى) المنشورة في مجلة تجديد الأدبية (12) يقول عادل قاسم

)قَدَمي اليُمنى(

عادل قاسم

))يتوارى خلفَ جُدران الحروفِ السميكة ،كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ماعادت الأشرعةُ ولا مراكب الرغبةِ تقودُنا لمناراتِ الخلاص، إنطفأت المصابيحُ وتهاوت الفنارات، تحتَ بساطيلِ القراصنة، مسافرون على غير هدىً نتبعُ ضياءَ نجمةٍ ميتة، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم!..

يَقف دونما حراكٍ ،ذلك العجوزُ يقلبُ الايام ،المساءآت، التي تنطفئ، ليزدادَ انحناءً، ذاتَ مساءٍ تخشبَ جَسدهُ الطري أصبحَ زَورقاً صغيراً، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار((.

هذه القصيدة السردية العذبة التي تتجلى فيها الشعرية و تقنياتها من انزياحات و عمق و تلميحات ، مع رمزية قريبة و رسالة واضحة ، و مجاز و استعارات لفظية كثيرة ، نجح الشاعر في توظيفاته الرمزية و استطاع ان يبعث رمزية نصية في المفردات و خرج المفردات من مرجعيتها ، فصار لديه مجال تشبيهي و استعاري متعدد الروافد ، و لا يمكن مطلقا تناول هكذا كتابات بالفهم البلاغي للاستعارة و التحديدات التي وضعها البلاغيون ، و هذا كما يشير الى قصور التناول الاكاديمي البلاغي للنص الادبي فانه ايضا فيه اشارة الى عجز باقي التناولات الاكاديمية للنصوص الادبية كاللسانيات حيث ان الاستعارة في الشعر المعاصر تتسع بسعة الشعر ، فتكون هي الشعرية و تكون الشعرية هي الاستعارة ، و من هنا فجميع الانزياحات و التفردات الاسلوبية في النص هي في جوهرها استعارة حيث استعارة المؤلف شيئا لشيء وهذا ما نشير اليه كثيرا بالتوظيفات و التقنيات الشعرية ، و نص (قدمي اليمنى) المتقدم مليء بالتوظيفات الانزياحية التي يسع وقت تتبعها.

ان الاستعارة الرمزية التوافقية تبرز في استعمالات معينة في النص ، حيث يتطابق المراد و الاستعمال و الانزياح الاستعاري فتكون كلها في اتجاه واحد ، و هذا في قبال الاستعارة التضادية التبادلية التي تتقاطع و تتعاكس تلك الجهات . فمن الاستعارات الرمزية في النص

((كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ما عادت الأشرعةُ تقودُنا ، يقلبُ الايام ،المساءآت التي تنطفئ، تخشبَ جَسدهُ الطري ، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار)) من الواضح الاستعمال الاستعاري في هذه المقاطع سواءِ بالفهم الخاص البلاغي او بالفهم العام الذي بيناه كما انه من الواضح الرمزية التي توحي و تدل عليها المقاطع ، و من الواضح التوافق في المقاصد و الاستعمالات و الرسالة .

في جهة خرى نجد استعمالات استعاري تلبسية و تبادلية يضع المؤلف الاشياء و نفسه في موقع الاخر فبينما تتصدر القصيدة وصف للحال الجماعية فان الشاعر ينتقل الى مشهدين الاول عن الذات المتكلم و الثاني عن شخصية العجوز . فهنا ثلاث شخصيات في النص (الجماعة ، الانا ، و العجوز) و بينما يكون الوصف المأساوي و التراجعي موافقا لرسالة الخلاص في النص في شخصية (الجماعة) و ايضا الى حد ما في الشخصية الثالثة العجوز ، الا ان تلبس هذه التراجعية و تلبيسها الذات هو من الرمزية التبادلية وهو استعارة تعبيرية واضحة . و اضافة الى مقاطع رمزية تستعير فيها التراكيب الجملية المركبة معاني اخرى ، فان الاستعارة حاصلة هنا على مستوى المفردات . و من قبيل الاول أي الاستعارة الجملية التركيبية التمثيل الرمزي الذي تلبس به المؤلف و الازمة الذاتية التي يصفها النص و التي يراد بها الاخر و الخارجي في قوله (كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!) فهنا مركبين جمليين استعمل فيهما الظاهر المعنوي الاستعمالي بخلاف القصد المرادي ، فلا توقف هنا حقيقة و لا ثقة ، و انما جو يغلي و جنون اعمى . و من الثاني أي الاستعارة المفرداتية عبارات (كلبٌ يتربصُ بالغبار ، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، ، لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم ، يقلبُ الايام ،المساءآت ، أصبحَ زَورقاً صغيراً)

لقد اشتمل هذا النص على تقنيات شعرية و انزياحية و استعارية كثيرة و كبير ، و وظفت كل تلك الاشتغالات لأجل تعظيم طاقات اللغة و لبلوغ النص غاياته ، و من خلال تلك الانجازات التي حققها المؤلف في النص من حيث الفنية العالية و المعقدة ، و الرسالة الواضحة و العميقة ، و العذوبة و السلاسة الكتابية ، بلغ بالنص حالة النص الكامل .و ربما نكون قد تفردنا في تناول الاستعارة التركيبية للجمل و لم نقتصر على الاستعارة في المفردات ، حيث اننا نرى ان الاستعارة لا تحتاج الى الوضع في اصل اللغة ، و انما تحتاج الى وعي بالمعنى يرتكز عليه ، وهذا

السبب ذاته أي فقد الاصل الوضعي للمركبات هو الذي منع الاخرين من بحث الاستعارة التركيبية للجمل و الاقتصار على الاستعارة المفرداتية.

1- http://olomtec.blogspot.com/2016/03/blog-post_30.html#.V_ZdCP6KTIU

2- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346

3- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

4- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346

5- http://forums.roro44.net/497355.html

6- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

7- https://ar.wikipedia.org/wiki/ تعبيرية

8- http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=10815

9- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية#.D8.A3.D9.87.D9

.85_.D8.A3.D8.AF.D8.A8.D8.A7.D8.A1_.D8.B9.D8.B5
.D8.B1_.D8.A7.D9.84.D8.AA.D8.B9.D8.A8.D9.8A.D8.
B1.D9.8A.D8.A9

10- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ عادل-قاسم/

11- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/01/27/د-أنور-غني-الموسوي-؛-المشترك-التعبيري-و/

12- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/28/قَدَمي-اليُمنى/

التعبيرية الأسلوبية عند عادل قاسم

التعبيرية في الفن في أوضح معانيها تفرد أسلوبي خاص و متميز بالوان و اشكل مغايرة للمعهود و السائد، وهذه هي التعبيرية الاسلوبية ، وهي بحق الأم لجميع الاتجاهات الفنية المعاصرة ،و

حينما انتقلت الممارسة التعبيرية الى الأدب و لحقيقة اعتماد الكتابة جوهريا على المعاني فان التعبيرية اتسمت بالتميز في الرؤى و القضايا و الاعتراضات الثورية للادباء ، وهذه هي التعبيرية المعنوية . و مع ان التعبيرية المعنوية موجودة في الفن الا ان الغلبة و الظهور هو للتعبيرية الاسلوبية ، كما انه برغم وجود التعبيرية الاسلوبية في الادب الا ان الغلبة و الظهور للتعبيرية المعنوية .

عادل قاسم شاعر عراقي ذو تجربة أدبية واسعة ، استطاع من خلالها ان يجمع بين الاصالة و التجديد اسلوبيا في كتاباته وهو امر من الصعوبة بمكان ، فأخرج لنا أدبا اعتراضيا و ثوريا و متفردا على مستوى المعنى و القضية و على مستوى الاسلوب و الشكل ، فبجنب الشعر الموزون و القصيدة الحرة وهو السائد ، كتب التقليلية و قصيدة الكلمة الواحدة و القصيدة السردية الافقية ، و هذه الممارسات و التجارب الاخيرة تعني و بما لا يقبل الشك مظاهر للتعبيرية الأسلوبية.

ان الابداع يعتمد في تحقيق اهدافه و اغراضه على النفوذ العميق في نفس المتلقي و على تحقيق الهزّة في داخله بالوجود الصادم ، و بالقدر الذي يتحقق ذلك بالتعبيرية المعنوية بطلب الخلاص و الثورة على الواقع و الرؤية المتميزة ، فانه ايضا يحتاج الى التعبيرية الاسلوبية ، بالاسلوب المتميز و الطريقة المؤثرة و الرسالة المهتمة بالقارئ . و ما كانت الحداثة تحقق ما حققته لولا انها اعتمدت الاسلوب الصادم بجنب قضية طلب الخلاص و الثورة على الواقع . من هنا و لأجل تحقيق منجز أدبي متميز و ذو شخصية حقيقة و غير مستنسخة هو ان يتحلى النص بالتعبيريتين ، المعنوية و الاسلوبية ، و ما نراه سائدا عند اغلب الشعراء هو التعبيرية المعنوية الا انهم لا يقتربون من التعبيرية الاسلوبية بل يكتبون وفق ما يريده الجمهور من اساليب من دون الانتباه الى حقيقة

ان هذا لا يمكن ان يحقق انجازا حقيقيا و ان قوبل بالترحيب حتى من المؤسسات الثقافية الرسمية . بل لا بد من توفر الشكلين من التعبيرية ،اعني المعنوية و الاسلوبية وهذا ما توفر فعلا في

شعراء مجموعة تجديد الذين اعتمدوا القصيدة السردية الافقية في تميز اسلوبي تعبيري واضح ، و ايضا نجد ذلك في مجموعة التقليلية . و عادل قاسم من رواد الكتابة التعبيرية المعنوية و الاسلوبية كما هو معلوم لكل متابع.

لقد اتجه التحليل الادبي و منذ منتصف القرن الماضي الى دقّة أكبر في المصطلحات و علمية أكبر في المفاهيم ، و ما عاد مقبولا التكلم بمصطلحات فضفاضة ، و لقد نجح النقد الأسلوبي و الى حد كبير الى الاتجاه بالنقد نحو العلمية ، و صار حقيقا ان نصف عصر الأدب الحديث و في نهاية القران الماضي بانه عصر علم الأدب و ارهاصاته . و حققت الاسلوبية تقدما كبير في هذ الشأن من خال طرحها لنماذج خارجية موضوعية و صيغ مادية ملموسة للفكرة الأدبية و المفهوم التحليلي ، و هنا سنحاول ان نلقي الضوء على المظاهر الاسلوبية للتعبيري الاسلوبية في النص الشعري في كتابات الشاعر العراقي عادل قاسم .

في نص (قُدَّاسٌ إخرٌ للولادة) يقول عادل قاسم:

))أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر ، لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.

مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول.

مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةٍ وَسموّ ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.

نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة((.

لا نحتاج الى كثير كلام للاشارة الى التعبيرية المعنوية في النص حيث طلب الخلاص و الثورية في عنوان النص و في كل مقطع من مقاطعه و النص مشحون برسالة الاغتراب و الحزن و طلب التغيير.

لقد اعتمد الشاعر هنا على صيغ و مظاهر تعبيرية اسلوبية منها (السردية) حيث ابتني النص على الاسلوب السردي ، وهذا تميز و مغاير للسائد من الكتابة الشعرية المعتمدة على الصورية و التشظي حتى في الشعر النثري في القصيدة الحرة . كما ان السردية هنا ما كانت سردية قصصية وانما كانت سردية تعبيرية بقصد الاحياء و الرمز و تعظيم طاقات اللغة . و لا ريب ان (الشعرية النثرية) وبهذه القوة التي يتجلى فيها النثر بتقنياته هو اسلوب مغاير للموسقة و التناغم الشكلي الذي تهتم به القصيدة السائدة.

الجهة التعبيرية الاسلوبية الاخرى هي (العذوبة) المصاحبة لنص رمزي و بفنية شعرية عالية ، وهذا ايضا تميز و مغايرة للسائد من الرمزية الحداثوية المتصفة عادة بالجفاء و الجفوة و التعالي . كما ان الشاعر اعتمد الرؤية الخاصة للاشياء و الموجودات في (تعبيرية رؤيوية) وهو اسلوب مغاير و متميز عن التداولية التي يعتمد عليها السائد الكتابي . فانا نجد

(تمثالٍ من الصَمغِ \ صخرةٍ مُتآكلةٍ \ غَيمتي الغافيةَ \ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء \ أستظلُ بملامحهِ الباردة، \ وهو يشاكسُ الغروب. \ كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول. \ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.) هذه كلها صور تعبيرية عميقة فردية و خاصة اضفاها الشاعر على الخارج بلغت اوجها في عبارة (قداسا للولادة و الجفاف) حيث جمع الولادة و الجفاف .

ثم يعمد الشاعر الى مقطع سردي تعبيري بحت موغل في التعبير و نموذج للتعبيرية الادبية حيث يقول

(مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة .) ان هكذا نص مختزل معبأ بالتساؤلات و المناشدات و التوصيفات و الاغترابات و التوهمات و الذي ينتهي بجمع تعبيري بين اليقين و الاسطورة يحقق تميزا تعبيريا ملحوظا.

و من مظاهر التعبيرية الاسلوبية هنا في هذا النص هو البوح (التلميحي) الحر في مقابل البوح القصدي المتحكم الذي يمسك بمفردات النص في الكتابات السائدة . و أدى البوح التلميحي الحر   هنا الى حالة (التجلي الحر) لماورائيات النص ، في قبال (التجلي القصدي) الذي ينتجه البوح القصدي . كما ان حالة البوح الحر و ما يرافقه من تجلي حر ادى الى تجلي رسالة النص بوضوح   من دون قناع او تعالي او تعقيد وهذا هو (وضوح الرسالة) ، بينما و لاجل ترسخ التداولية في البوح السائد فانه يعمد الى تغطيته و اخفائه بالتعالي الرمزي و التكلف الصوري و ضبابية الرسالة . و كل ما اشرنا اليه من حرية البوح و التجلي و وضوح الرسالة يؤدي الى تحقق (الرمزية العذبة) المريحة في السرد التعبيري في قبال الرمزية الضبابية المتعالية و المرهقة و المعقدة في القصيدة الرمزية المتشظية .و هذه المظاهر الاسلوبية واضحة في النص .ان الشاعر هنا منشغل في سرد حكايته من دون ان نراه يبوح بشيء لنا ، الا اننا ايضا نشعر بقوة ان النص معبأ بالبوح وهذا هو البوح الحر . يقول الشاعر

)))أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر ، لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب ((.

هذه كتلة سردية بوحية ثم تأتي اخرى

))مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول. مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةِ وَسموّ ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف((.

و هذه كتلة بوحية اخرى مناظرة ثم تأتي اخرى

))نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمُتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة((.

وهذه كتلة بوحية ثالثة . ان اعتماد (البوح الكتلي) و التناظر التعبيري يحقق ما اشرنا اليه من البوح و التجلي الحرين، حيث لا يعمد الشاعر الى ان يخبرنا برسالته و بوحه في جمل او اسنادات او مجازات و انما في كتلة كلامية كبيرة ، ثم يردفها بمناظر بياني و مرادف تعبيري ، محققا فسيفسائية تعبيرية ، فتصل الينا الرسالة محمولة بلطافة و سلاسة في حكاية و سرد و رمزية عذبة من دون نقلت تصويرية و لا تشظيات كلامية ، بخلاف السائد من بوح و رسائل شعرية تهشم القصيدة ، و في الحقيقة ان البوح الكتلي الحر هو المحقق لمفهوم القصيدة فعلا ، و اما البوح الاني المتشظي فانه خلاف مفهوم القصيدة ، و لذلك نحن متحمسون للقصيدة السردية لهذه الحقيقة ، ليس فقط لانها النموذج العالمي لقصيدة النثر بل لانها الممثل الحقيقي للقصيدة و المصداق الخارجي لها فكرة و مفهوما ، و تعجز باقي الصور و الاشكال الشعرية عن تحقيق هذا الوجود و البهاء للقصيدة كما تحققها القصيدة السردية التعبيرية.

ان السردية توفر مساحة (للبوليفونية) و تعدد الاصوات و الرؤى ، بسبب طبيعة السرد وهذا من التعبيرية الاسلوبية، في حين ان هذا غير متوفر في القصيدة السائدة المتشظية فتكون عادة مونوفونية اي احادية الرؤية و الصوت ، ، كما ان تلك المساحة و تلك الحرية تمكن من تأدية

الفنية الشعرية بطرق اسلوبية غير الانزياح و المجاز و انما بنفوذ عميق في النفس و اثارة الشعور العميق و الصادم دون اللجوء الى مجاز في (تموج لغوي) هو مغاير لما هو سائد من صور (المجاز) الانزياحي الطاغية ، ان السردية التعبيرية تشتمل على المجاز و الانزياح بلا ريب الا انه ليس متموقعا في النص بالصورة التي يتخذها في القصيدة الحرة المتشظية . و بهذا فان الموسيقى التي تحققها القصيدة الشكلية اعتمادا على الصوت و التي تحققها القصيدة النثرية الحرة اعتمادا على المجاز ، فانها تتحقق في القصيدة السردية في عمق اخر و في عالم فكري و روحي اكثر عمقا و اوسع تناغما في موسيقى عميقة مخالفة للسائد من الموسيقى الشكلية و الموسيقى الصورية وهذا من التعبيرية الاسلوبية.

تتجلى التعددية الصوتية و الرؤيوية في مناطق عدة في النص ((فنجدا شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الانا) في (أقفُ كِتمثالٍ و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الهو) (تتقاذفني الرياحُ) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (المكان) (في هذا الصمت) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت الانت (مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الزمان) (مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها) ونجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (النحن) (نحنُ لا نَرى النهايةَ) و شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الكلي الكوني) (ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة(.

كما ان التبادلية و تلبس حال الاخر ايضا واضح في النص: ((أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر \ مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ \ مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةٍ وَسموّ \ نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمتدةِ) و من الواضح ان التكلم بلسان الانا و الهو و النحن و الانت ، في تناغم احوالي و ظرفي و تناسق تعبيري يشير الى ان الشاعر يتكلم من موقع الاخر و من حالة الكلي و ان صدر الكلام بصيغة الجزئي و الانا.

اما التموج اللغوي فهو من متطلبات السرد التعبيري حيث تتموج الكتابة بين الرمزية و التوصيلية وهو السبب الاهم لعذوبة القصيدة السردية و جعلها من الرمزية القريبة العذبة غير المتعالية و لا الجافة كما انه المحقق للغة القوية المحققة للتأثير من دون مركزية للمجاز و الانزياح ، يقول الشاعر :

)))أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر))– هذا بيان توصيلي – ثم ((لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ،كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ)) – هذا بيان رمزي قريب – ثم ((تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.)) – وهذا بيان رمزي عال . وهكذا يتموج النص بين التوصيل و الرمزية القريبة و الرمزية العالية.

من المظاهر التعبيرية الاسلوبية المهمة هو التحرر من الاعتماد على الوظيفة التوصيلية للالفاظ ، و اعتماد طرق تعبيرية اخرى توفرها حرية السرد ، منها التعبيرية القاموسية) و التعبيرية التجريدية المعتمد على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات .و من الواضح ان النص مشحون بالفاظ العجز و الخواء و اليأس ، وهذا هو القاموس التعبيري الذي يوصل الرسالة من خلال المفردات مجردة عن جملها ، نجد النص مثقلا بمشاعر اليأس و الاغتراب و الحزن ، و هذا هو التعبير التجريدي المعتمد على المشاعر و الاحاسيس المحمولة بالنص من دون الالتفات الى مفادات الجمل و معانيها.

ان الانبهار الذي يحققه النص يعتمد على المعادلات التعبيرية في البنية الشعرية السطحية للنص و على طريقة تجلي العمق الشعري و شكله و طبيعة العلاقة بين الفكر و المعاني و الالتقاطات الشعرية و بين معادلاتها التعبيرية وهو عامل جمالي مهم في تحقيق الدهشة و الانبهار .فبنية النص ترجع اما الى معادلات تعبيرية نصية تمثل بنيته السطحية اللفظية و التعبيرية ، او

الى عوامل جمالية عميقة يمثلها التجلي المتميز للفكر و الصور و الالتقاطات الشعرية العميقة . و من المظاهر الاسلوبية للتعبيرية في هذا النص هو اعتماد (المعادلات التعبيرية المتفردة) التي اشرنا اليها المغايرة لما هو سائد و التي تتجلى في جميع المظاهر الاسلوبية النصية على مستوى المفردات و التراكيب و الاساليب التعبيرية ، منها (السردية \ التمثيل \ المستقبلية و الحركة داخل النص \ التجريدية و اعتماد الثقل الشعوري \ و العذوبة النصية \ و التعبيرية القاموسية \ البوح الاقصى \ التبادلية) . كما ان من مظاهر التعبيرية الاسلوبية هي التجليات المتميزة (للعوامل الجمالية العميقة المتفردة) التي يمثلها التجلي الخاص و المرهف للفكر والماورائيات العميقة و الالتقاطات الشعرية كالمعرفة التعبيرية المتميزة بين الاشياء المتجلية في الانزياح و المجاز ، و الصور الشعرية النصية ، و الصدمة الشعورية المتجلية بالتعبيرية الاسلوبية ، و النفوذ الشعوري المتجلي بالعذوبة النصية و الشعور القوي بالكلمات المتجلي في التجريدية و المستقبلية و التعبيرية القاموسية و طلب الخلاص المتجلي في البوح الاقصى و رسالة النص و التبادلية و البوليفونية ، و التي يمكن تتبعها في ثنايا النص و تعبيراته و نترك للقارئ ذلك لان المقام يطول ببيانها و سنعمد الى تفصيلها في مناسبات اخرى ان شاء الله . و ان المقياس الاهم لكون العامل الجمالي اكثر عمقا و نفوذا هو مقدار العجز الذي يحققه في نفس المتلقي ، فان القراءة في احد اوجهها انها تحد للنص ، و مقارنة ابداعية بين تجربة القارئ و تجربة المؤلف ، فكلما كانت العوامل الجمالية اكثر قوة و عمقا كلما كان القارئ اكثر عجزا تجاهها و اكثر دهشة و انبهارا بها. و بخلاف ادراك المعادلات التعبيرية التي تحتاج الى تربية فنية وهو ما يتسبب فعلا في نسبية القراءات و تباين الاراء ، فان ادراك العوامل الجمالية شيء بسيط عادة يحقق الدهشة و العجز و ان كان القارئ او المتلقي لا يفهم مبررات تلك الدهشة.

الشعر التجديدي

دونْ كيخوتِه

بقلم: فريد غانم

****

كلّما تأخّرَ رغيفُ الخبزِ على مساءِ ذلك الفارسِ الحزينِ، فإنّهُ يرى العمالقةَ المسكونينَ بالهشاشةِ وهم يجرشونَ الهواءَ بأنيابِهم المطليّةَ بزيتِ الخديعةِ، ويُطعمونَ الفقراءَ أرغفةَ البؤسِ وفاكهةَ الأماني القاتِلة. فيخرجُ من كتُبِهِ المزروعةِ بغُبار الأيَّامِ و صدَأِ القُوّةِ، يعتَلي صهوةَ المدُنِ الهزيلةِ ويجري بترسِهِ المنسوجِ من الخيشِ بحثًاً عن غمامةٍ ناصعةِ البياضِ. كلّ ذلك بدون أنْ ينسى تسجيلَ بِطاقةٍ سرّيّةٍ لأميرتِهِ المستحيلة.

سيكتُبُ الرُّواةِ في المستقبلِ المنثالِ علينا فُكاهةً تُمزّقُ خواصرَنا. وسيرسمُ الرّسّامونَ الماهرونَ للمُراءاةِ لوحةً من ألف لونٍ ولونٍ. وسوفَ تصيرُ الخيانةُ مهنةً مُشرّفةً مختومةً على شهاداتٍ مزركشةٍ فوقَ جدران البَريق. وسوف يكونُ جفافُ ماءِ الوجوهِ زينةً للتّقاسيمِ الميّتة، والوَسَطيّةُ تفوُّقًا والغباءُ سُلَّمًا للصّعودِ إلى قِمَمِ الحَضيض. وسوفَ يكتبُ المؤرّخون والعلماءُ والفلاسفةُ والمؤلّفونَ سيناريوهاتِ المسرحيّةِ بحروفٍ مقلوبةٍ وظلالٍ فاقعةٍ.

أمّا ذلك الفارسُ الحزينُ فيظلُّ يبحثُ عن غيمةٍ عذراءَ ونافذةٍ تُطِلُّ على تهليلةِ جدْوَلٍ بعيدٍ، وينتظرُ حبيبتَهُ العَصِيَّةَ صاعدةً من أبخرةِ الأناشيد. وها هو ما يزالُ يعتلي صهوةَ الهيكلِ العظميّ في الصّباح ليُطلقَ حربتَهُ المصقولةَ من الخشبِ المتسوّسِ والعرَقِ الأبديّ على أعمدةِ الدّخانِ الماضيةِ في تَفسيخِ السَّماء والأرض. ثمَّ يربِطُ حصانَهُ بذيلِ حمارِهِ المربوطِ بفكرةٍ بائدةٍ ويأخذُ

استراحةَ المحاربِ في صفحةٍ ممحوَّةٍ، في عمقِ كتابٍ منسيٍّ، ما يزالُ مُعلّقًا على آخرِ خُصْلةِ ريحٍ نقِيّة.

فريد غانم شاعر و كاتب فلسطيني من مواليد قرية المغار، قرب بحيرة طبريا (الجليل/فلسطين) للعام 1958. درس الأدب الإنجليزي وعلم النفس والقانون وحصل على شهادات من الجامعة العبرية في القدس. يعمل محاميًا منذ 1991، وشغل منصب رئيس بلدية لخمس سنوات. يكتب الأدب، وخصوصًا قصيدة النّثر، وقد نشر في العامين الأخيرين ثلاثة كتب أدبية "لو أنّ..."، "ترنيمة للقديم" و "عند اشتعال الظّلّ.(

فريد غانم كاتب أدبيّ له أسلوبه الخاص في التوظيف الرمزي و الحفر العميق في الموروث الانساني، معتمدا على ثقافة و اطلاع واسع يمكّنه من استنطاق الموروث و تضمينه نصوصه ليس بالمحاكاة او المساجلة و لا باعتماد الرمزية التأريخية الخارجية التي تكون بتوظيف الرمز الخارجي داخل النص، بل بالرمزية النصية الداخلية، حيث يخرج الرمز من تأريخيته الخارجية و يُصنع له تأريخ نصيّ جديد و دلالة نصيةّ و رمز نصي داخلي، هذا الأسلوب هو الرمزية النصيّة او الداخلية.

في سرديته التعبيرية (دون كيخوتيه) التوظيف ظاهر لرواية (دون كيخوتيه) الشهيرة و التي قد تعنون أيضا بـ (دون كيشوت). كما انّ الاعتماد على الأفكار و الملامح الرئيسية في الرواية ظاهر، و لا نريد هنا الاشارة الى التوظيف للرمز الخارجي و انما نريد الكلام عن الرمزية النصية

الداخلية التي ابدع فيها فريد غانم لأنّ (الرمزيّة النصّيّة) هي احدى العناصر الأسلوبية في السرد التعبيري.

السرد التعبيري هو شكل شعري يعتمد السرد، لكنّ السرد فيها يتحرر كليّا من قصصيّته و يستعمل كأداة تعبيرية لتحميل النصّ طاقات تعبيرية و شعورية و عاطفية ،و تجلّي البعد الغنائي في السرد بالسرد الممانع للسرد و السرد المضاد للسرد، حيث السرد ليس بقصد الحكاية و القصّ و انما بقصد الايحاء و الرمز و الغنائية.

للرمزية النصية بعدان أسلوبيان الأول الرمزية التعبيرية أي الابتداع و الخلق الخاص و الفردي للرمز و الثاني التأريخ النصي بجعل تأريخ للمكوّن او العنصر اللغوي في النص مختلفا عن الخارج.

تتجلّى الرمزية التعبيرية في تجلّي الرؤية و النظرة الخاصة الاعتراضية و الفردية في مجموعة من المعاني التي وردت في النص (الفارس ، العمالقة، الرغيف، الترس ، الاميرة ، الكتابة و الكتاب ، الحربة و الحصان) فانّا نلاحظ انّ كلّا من تلك المعاني قد وُظّف في السرد لأجل الايحاء و الرمز الى دلالات نصيّة برؤية معترضة و مغايرة للخارج كما هو واضح مكتسبة بذلك رمزية تعبيرية قوامها الاعتراض و الفردية.

و اما التأريخ النصّي فانّا نجده واضحا في بعض المعاني الرئيسية او المركزية ك (الفارس، العمالقة، الكتبة، و عدة الفارس) و هناك مكونات (او شخصيات شعرية تعبيرية) ذات تأريخ نصّي أقصر مثل (الرغيف و الأميرة). انّ التطور الزمني و الرمزية لتلك المكونات و بما يقابل التطور الحدثي يمكننا من وصف تلك المكونات او العناصر النصيّة التي لها تأريخ نّصي تعبيري و ايحائي و رمزي تطوّري في النصّ بأنها (شخصيات تعبيرية). و الشخصية التعبيرية هذه هي أحد مظاهر السرد التعبيري.

ملاحظات

(1) جميع الحقوق بخصوص النص و المقال محفوظة لمجلة تجديد فلا يجوز نشر أي منهما باي شكل كان الا اقتباس او في كتاب خاص بأدب المؤلف مع الاشارة الى المصدر.

(2) كثير من التعابير و المصطلحات الواردة في الكتاب مبيّنة و مفصلة في كتاب (التعبير الأدبي) لصحاب المقال د أنور غني الموسوي و المنشور في مدونته الخاصة.

تقنيات قصيدة النثر ، قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز السوداني نموذجا.

لقد بات واضحا و بفعل الثورة الكتابية التي احدثتها قصيدة النثر ان الشعر ليس خصائصا شكلية في الكتابة، بل و لا عناصرا اسلوبية على مستوى البنية السطحية ، و انما هو مستوى من الادارك اللغوي يقع خلف الظاهر و الشكلي من النص ، انها الفعل الباطني للنص ، و لذلك ما عاد مهما ابدا لاجل شعرية الكتابة ان النص مكتوب بموسيقى شكلية من وزن و نظم او انه مكتوب بنثر عادي متخلف عن كل موسيقى ، لم يعد في أي من ذلك معيارا لتحقق الشعر ، بل الشعر – و كما تعلمنا قصيدة النثر – يمكن ان يتحقق بالنثر العادي البسيط كما يتحقق بالكلام المموسق الموزون .و لاسباب كثير و معلومة للكثيرين رافقت نشأة قصيدة النثر العربية حصل اعتقاد سائد و بفعل رؤى تنظيرية واعمال تطبيقية و اعتمادا على تصورات مجتزأ وغير كاملة ، أقول بسبب كل ذلك حصل تصور بان قصيدة النثر لا تقبل التوصيف والنمطية و انها موغل بالضبابية و اللاتوصيفية ، ولا تقبل الاشارة لذلك حصل نقص كبير في نظرية

قصيدة النثر العربية و رافقه الكثير من الخلط والادعاء ، و ادخلت الكثير من النصوص في مسمى قصيدة النثر الا انها ليست منها ، ولا زال الحال الوهمي هذا قائما كتابة و تنظيرا على مستوى النظرية والتطبيق ، و ما محاولاتنا البيانية الا للاشارة الى ان كثيرا من التصورات السائدة بخصوص قصيدة النثر عند الكتاب ولنقاد العرب ليست مطابقة للواقع و هي في موضع متأخر مقارنة بقصيدة النثر العالمية . و من هذه المنطلقات كانت مجموعة تجديد لاجل بيان الصورة النموذجية المحققة لقصيدة فعلا هي قصيدة نثر ، مبنية على التتبع والتجربة والاختبار و البعد الفلسفي والبعد العلمي للغة والوعي بها، بعيدة عن الادعاء باعتماد حقائق موضوعة ومادية ملموسة لا تقبل الشك والريب ، و كل هذا واضح في كتابات شعراء تجديد و ما سطرناه في كتابنا (التعبير الأدبي) باجزائه الاربعة المتتبع لهذا الشكل عربيا وعالميا ، و الذي اختص في جزء كبير منه يتجاوز التسعين بالمائة بقصيدة النثر، و لم تكن اية مقالة منه الا للغوص و التعمق في نظرية قصيدة النثر في بيان الفكرة و النموذج و لم تسع نحو الاضاءة و لا نحو الاسماء و انما كان المعيار هو مدى تحقيق النص بشكل (قصيدة نثر) بغض النظر عن كاتبه . ولقد حقق شعراء مجموعة تجيد خطوات متقدمة في انضاج هذا الشكل وتقديم نص هو بحق نموذج لقصيدة النثر ، منهم الشاعر عزيز السوداني و الذي ستكون قصيدته (رحلة جنوب الذاكرة) نموذجات للتصورات والافكار المستخلصة من متابعتنا الطويلة لما اشير اليه في الكتب و الاطورحاتعلى انه من خصائص وصفات قصيدة النثر ، و التي بيناها بالتفصيل في كتابنا التعبير الادبي مع مصاردها . و من تلك الخصائص الاساسية في النص ليكون قصيدة نثر ان يكون النص بشكل نثر في بنيته السطحية الظاهرية وبشكل شعر في تصوره الذهني العميق الباطني وهذا ما اسميناه (النثروشعرية)، و هذا يتجلى بصيغ نصية تكون انعكاسا و علامة على تحقق الحقيقة النثروشعرية . من اوضح تلك الصيغ النصية ما يلي-:

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية.

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية.

سنتتبع تلك الخصائص في قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز لسوداني المنشورة في (مجلة اقواس الشعر 30 نوفمبر , 2016).

رحلة جنوب الذاكرة

عزيز السوداني

لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ متخنة بالإنتظار، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ. كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ. الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. إختفى كل شيء. تلاشى النهرُ. تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ. هاجرتِ الطيورُ.هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد. أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.

سنبحث هنا الخصائص الاسلوبية الرئيسية لتحقيق النثروشعرية أي الشعر المتجلي في النثر المشار اليها سابقا . و كلما كان النص يتجه نحو التكامل بين الشعر و النثر أي الشعر الكامل في النثر الكامل كانت النثروشعرية اعلى و كانت قصيدة النثر اكثر تجليا.

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية .و هذه الخاصية هي المسؤولة عن نثرية العبارات في قصيدة النثر . و دوما لأجل التحقق من تحقيق النص لقصيدة النثر لا بد من النظر الى المزايا النثرية بقدر النظر الى المزايا الشعرية ، و أي ميل نحو أي من الجانبين سيفقد النص حالة (تجلي) قصيدة النثر الى ان يصبح الميل حرجيا يخرج النص من كونه قصيدة نثر ، فاما ان يصبح شعر شكلي او مقطوعة نثرية. و من الواضح ان النص كتب بالجمل و الفقرات و حافظ على هذا النسيج ، كما ان البناء الجملي المتواصل ، أي النفس النثري في الكلام قد تجلى في مقاطع كثيرة في النص و ان تخلله جمل قصيرة الا انها غير متشظية بل مترابط بوضوح . فالبناء الجملي المتواصل يتجلى في العبارات التالية-:

1-)لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظا، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. \ 2-كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ. \ 3- القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌّ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. \ 4- أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ.\5- ما زلتُ أذكرَ أنيّ التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ (.

و من الواضح ان العبارات – و نقصد بالعبارة هنا الكتلة الكلامية المتراصة ،التي لا يمكن تفكيكها على مستوى تمام البيان و الفهم و التي يمكن ان تتكون من اكثر من جملة – اقول من الواضح ان العبارات اعلاه تتميز بالطول النسبي مع الكتابات الشعرية المشطرة و المتشظية

في القصيدة الحرة، كما انها تتميز بالسلاسة و الترابط و الوضوح وهذه كلها تعطي خاصية (النثرية لها) وهذا كله على مستوى السطح طبعا ، اذ سيتبين في النقطة الثانية ان من وسط هذه النثرية ينبثق الشعر.

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية او ذات نفوذ جمالي استثنائي. وهذه الخاصية هي المسؤولة عن شعرية العبارات في قصيدة النثر او بمعنى ادق انها العلامة الواضحة على مستوى البنية السطحية الدالة على تحقق الشعر في المستوى الاعمق . و من الواضح سردية النص ، الا انه لا يلتزم بحكائية وصفية القص ، كما ان من وسط الوضوح و الترابط و المنطقية في مستوى السطح فان العبارات دوما تولد نظاما من الافكار و التصورات الخارجة عن حدود المنطقية بانزياحية ذهنية عميقة فنجد ان المؤلف يكسر النظام السرد بما يمانع السرد و باسلوب (ضد السرد) من حيث المجاز و التركيب و الاسناد المخل بالخصائص القصصية للسرد ، فيتكون سرد متأرجح و على الحافة لا يحقق الحكاية و القصصية و انما يعمل على تحقيق انثيالات و تداعيات في الافكار و تصورات ذهنية متلاحق لاجل تلبية المطلب العقلي في الافادة . بمعنى آخر بينما تتحقق دلالة وافادة منطقية نثرية سطحية لا تحتاج الا ببناء قريب و سهل من عناصر الربط ،فانه في العمق تتحقق دلالات ومنطقية شعرية تحتاج الى وسائط و عبور مجالات معنوية لاجل تحقق البناء الذهني .و من اهم وسائل و علامات تحقق السرد الممانع للسرد هو التموج اللغوي ، حيث يطرح الخيال كواقع و يتبادل الكلام الرمزي مع التوصيلي ، و نجد هذا واضحا في عبارات النص . يقول الشاعر:

)لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ، أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ(

نلاحظ في هذه العبارة حالة سرد ، لكن المؤلف يتدرج في انزياحية اللغة تصاعديا ثم ينزل مرة اخرى نحو توصيلية واضحة ، في بناء تموجي لكلام بدأ توصيليا مباشرا في (لا ينضبُ هذا الحزنُ.) ثم انزياحيا رمزيا في (الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ.) ثم نحو رمزية و انزياحية اعلى (أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء) ثم نحو انزياحية و رمزية اقل في (أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل) ثم يعود للتوصيلية في (لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ)

و لو رمزنا للتوصيلية بالرمز (ت) و للتوصيلية العالية بالرمز (ت ع) و للرمزية بالرمز (ر) و للرمزية العالية بالرمز (رع) فانا سنرى بوضوح التموج اللغوي في باقي عبارات النص.

)

فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار(ر) ، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ.(رع) خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ.(ر) كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.(ت) على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.(ت) الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.(ت) القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ (ر) ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. (ت) إختفى كل شيء. (ت) تلاشى النهرُ. (ر) تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ.(ت) هاجرتِ الطيورُ.(ر) هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد.(ر) أجمعُ ما تبقى من رحيقِ

الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ،(رع) وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. (ر)
ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، (ت) مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.(ر)

و الخلاصة بالنائية للافادة و البيان الكلامي هي كالتالي (ر — رع– ر– ت — ت — ت – ر– ت – ت– ر– ت – ر– ر– رع– ر– ت – ر) . و بهذا فان اللغة المتموجة — المقومة لقصيدة النثر و النثروشعرية– تتموج من على المستوى البياني للغة ، بخلاف اللغة النثرية فانها تتناغم في المجال التوصيلي المباشر و اللغة الشعرية الشكلية فانها تتناغم في المجال الانزياحي الرمزي . و لو اسمينا ذلك السلوك بالتناغم اللغوي فانا سيكون لدينا ثلاث اشكال من التناغم السطحي:–سطحية–:

التناغم النثرية (التي تكون في مجال التوصيل و لا تعبر الى مجال الرمزية)

التناغم الشعرية (التي تكون في مستوى الرمزية و لا تعبر الى مستوى التوصيل)

و التناغم التموجي وهو المقومة لقصيدة النثر فانها تتموج بين مستويي التوصيل و الرمزية.

من الواضح انه من خلال البعد الانطباعي و التأثيري لتلك الاشكال فانا يمكن ان نحقق صيغ و ظوهر علمية تجريبية للكتابة الأدبية و يكون مدخل الى علم الادب .

زاوية ميّتة

حسن المهدي

في هذه المرّة كنتُ قائماً أرقب شجرتي عند خطّ الزوال، وحيدةً، عارية، ومهلهلة في الوجع البارد، كلّما استطال ظلُّها المدبّب النحيف ليرسم زاوية ميّتة على الأديم البربرّي الموحش المسوّر بفزاعات مضحكة. وفي هذه المرة أيضا، ومن نفس الزاوية الميتة، وفيما أسراب الزرازير التي تشاكس قطيعا غيميّا باستعراض بهلواني مذهل، محلّقة في بؤرة ضوئية أحادية البعد تمتد للأعلى كنسغ يشرئب متضرعاً لنفق سماوّي معتم حتى بتّ لا أكاد أبصر يدي وهي تنفذ في اللحاء المقدّد وكأنها لم تطله، فتمر في الهباء الثلجي ولم تعد ترسم لي كما كانت زعنفة أو قارباً أو عصا ساحر في استطالة ظلّها الممدّد الشحيح الذي ينوء تحت مداس قدمَيّ المتخشبتين.

في هذه المرة كان الظلّ شمعاً يسيح من خدّ الشمس ويتسربل في احمرار الغروب. أدركت مليّا أنّ هذه المرّة قد تكون آخر مرّة حقاً، فرميت لسرب الزرازير المغادرة تلويحة وداع لكنّه و يا خيبتي لم يلتقطها. هل لأنني في زاوية ميتة؟

·حسن المهدي شاعر وكاتب عراقي من مواليد 1957 ديالى . صدر له ديوان (المماس) 2016 . ظهر أسمه في العديد من المجلات والصحف العراقية منها مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر المكتوبة بالسرد التعبيري.

أكثر ما يواجهنا في قصيدة الشاعر حسن المهدي "زاوية ميتة" هو الوصفية التعبيرية التي تحقق التماسك و الوضوح في البنية السطحية مع عمق واسع الدلالة. كان لأستخدام موجهات و نعوت و قيود دلالية ذات بعد تعبيري و ايحائي دورا في تحقيق ذلك الانفتاح و التوسيع الدلالي و التعظيم لطاقات اللغة. و هذه الحالة من التعظيم لطاقات اللغة ساعدت في تحقيقها كتابة النصّ بأسلوب السرد التعبيري، و الذي يعطي الكاتب مساحة واسعة في تضمين نصّه موجهات تعبيرية ايحائية و مزية لا يكون بمقدور الاشكال الشعرية الأخرى استيعابها كما هو واضح.

انّ وظيفة الموجهات الدلالية في الكلام العادي تضييق المعنى و تصغير المساحة الدلالية للكلام و عباراته بينما في الموجهات الدلالية التعبيرية الرمزية و الايحائية كما في قصيدة "زاوية ميتة" فوظيفتها توسيع المعنى و تعظيم المساحة الدلالية للكلام و عباراته. ونقصد بالموجهات الدلالية التعبيرية وضع وصف او قيد اعتراضيّ تشخيصيّ و تحديد اتجاه الفهم و المجال المعنوي المتحقّق في الجملة الا انه ليس بقصد تضييق المعنى و تصغير مساحة الدلالة بل بالعكس لأجل توسيع المعنى و تعظيم الدلالة.

انّ الجملة –اي جملة– تسعى في طريق الفهم و الافادة نحو اتجاه معنوي معين اكثر تشخيصا و اصغر دلالة، و الذي يحدّد ذلك الاتجاه هو المفردات الموجّهة من نعوت و اضافات و اعتراضات و اشارات توصيلية و بيانية، و نلاحظ و بوضوح انّ الجمل في قصيدة "زاوية ميتة: معبّأة بالمفردات الموجّهة، الا ان الذي فعلته ليس تضييق المعنى و تصغير مساحته الدلالية بل توسيعه و تعظيم دلالته.

ما نجده في نصّ " زاوية ميتة" موجهات دلالية زادت النصّ تكثيفا و سعة لأن الموجه الدلالي هنا لم يكن بيانيا و توصيليا و انما كان ايحائيا و رمزيا، و هذه هي النقطة المهمّة التي تجعل هكذا موجهات دلالية تختلف عن القيود و النعوت التوصيلية البيانية.

انّ هذه التجربة تكشف و بوضوح انّ التكثيف و الانفتاح الدلالي كما يمكن ان يكون في النصّ المضغوط لفظيا و القصير و المختزل في تركيبه اللفظي فأنّه يمكن ان يكون بسرده السلس و بالموجهات و النعوت التعبيرية. بمعنى آخر ان التكثيف و الاختزال في النصّ ليس ظاهرة شكلية كما يعتقد بل هو ظاهرة ذهنية، فلربما جملة متكونّة من نصف سطر تكون مطولة لاعتمادها موجهات توصيلية بينما نجد نصّا يتجاوز الصفحة أكثر تكثيفا منها لأنه اعتمد موجهات تعبيرية رمزية و ايحائية كما هو الحال في قصيدة "زاوية ميتة."

سنشير هنا الى تلك الموجهات التعبيرية و التي سنضعها بيّن قوسين للتمييز و الاختصار. فنجد انّ الشاعر لم يكتف في بيان رؤيته من زاوية مطلقة و انما بيّن انها (ميتة) ثم هو يرقب شجرته (عند خط الزوال) وهذا توجيه ايحائي، تلك الشجر لم تكن حرّة المعنى بل هي (وحيدة، عارية، ومهلهلة) في (الوجع) و ليس أي وجع بل الوجع (البارد) . انها كلّما استطال ظلُّها (المدبّب) و (النحيف) ليرسم زاوية (ميتة) كان ذلك (على الأديم) (البربرّي) (الموحش) (المسوّر) (بفزاعات) (مضحكة). و هنا في هذا الجملة بلغت الموجهات الدلالية تجليّها الاقصى في توجيه المجال الدلالي الى مجالات خاصة و دقيقة الا انها ليس توصيلية و بيانية بل رمزية و ايحائية. ثم يبين انه في هذه المرة ايضا (ومن نفس الزاوية الميتة) (وفيما اسراب الزرازير) التي (تشاكس قطيعا غيميّا) (باستعراض بهلواني مذهل) (محلقة في بؤرة ضوئية) (احادية البعد) تمتد للأعلى كنسغ) و هو ليس أي نسغ بل نسغ (يشرئب متضرّعا لنفق سماوي) وايض هو (معتم) ثم يقول: وهي تنفذ في اللحاء و ليس أي لحاء بل اللحاء (المقدّد) (وكأنها لم تطله فتمر في الهباء وهو ليس أي هباء بل الهباء (الثلجي) في استطالة ظلّها (الممدّد) و (الشحيح.(

انّ هذا النصّ المكثّف في بنيته العميقة يعلّمنا انّ الموجهات الدلالية التعبيرية بأبعادها الرمزية و الايحائية تزيد من المساحة المعنوية و الطاقات الدلالية للكلام بخلاف الموجهات الدلالية البيانية المعهودة التي تضيّق المعنى و تصغّر مساحته الدلالية.

فصل: النثروشعرية

اللغة المتموجة و النثروشعرية

ان غاية قصيدة النثر و منتهاها هو تحقيق حالة الشعر الكامل بالنثر الكامل . حيث يتجلى الشعر في قلب النثر .و ينبثق الشعر من رحم النثر . حيث يشخص الشعر الكامل من وسط النثر الكامل.

ونقصد بالكامل هنا ما يبلغ اقصى درجاته و منتهاه و غاياته ، فالشعر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات الشعرية و مظاهرها و غاياتها و النثر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات النثرية و مظاهرها و غاياتها . و لا ريب ان النص و الكيان الذي يجمع هذين الامرين – اعني الشعر الكامل و النثر الكامل – هو غاية قصيدة النثر و منتهاها.

ان هكذا لغة لا تكمن اهميتها في الغاية الفنية المذكورة – اعني كونها غاية قصيدة النثر– بل انها تحقق اللغة القوية التي تصل الى قلب و وجدان كل قارئ مع محافظتها على فنيتها و شعريتها . و من المعلوم ان هكذا لغة كانت و ما زالت هاجسا و غاية للأدب و الادباء.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا

و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائدة بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل.

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة.

ان العامل الاهم في تبين درجات تموج اللغة هو الانحراف اللغوي و السردية و الحقل الدلالي ، في النص الاول (سفر) لا نجد انحرافا كبيرا والسردية بسيطة مع بوح جلي و الحقول الدلالية متقاربة فاللغة تعتمد على لمسة شعرية خفيفة بشعرية هامسة . في النص الثاني (ألم) الانحراف النصي عالي مع سردية آسرة تخلق عالما خاصا بالنص (العالم النصي الموازي) معقد في نظام حقوله الدلالية . في النص الثالث (رحلة) نجد الانحراف العميق و التعبيرية المفهومية ، برمزية تعبيرية واضحة و حقول دلالية متباعدة . و يمكن ملاحظة كيف ان التصاعد في شعرية النصوص

يرافقه تصاعد في نثريته محققة حالة التوافق النثروشعري عكس ما هو متوقع في غير ذلك من كتابات التي يطغى عليها التضاد النثروشعري.

النص الاول (سفر)

)لغة متموجة ببوح عال و لمسة شعرية هامسة(

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة . أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير . أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه مطلقا ، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها ، فلقد مليء قلبي حزنا.

سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، أجمع حكايات الظل ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبّة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام.

سأنظر الى وجه الزمن ببرود ، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية ، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها ، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة.

هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية ، و الاضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة.

النص الثاني (ألم)

)لغة متموجة بانحرافية شعرية و سردية قوية (العالم النصي الموازي) (

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة.

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة.

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةُ مؤكدة . نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة.

النص الثالث (رحلة)

)لغة متموجة بتعبيرية مفهومية عميقة ناقلة للاحساس (الرمزية التعبيرية)(

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة.

لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور.

احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة قش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.

سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.

عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران ،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي

تمهيد

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

نظام التضاد النثروشعري

النص : (ورقة)

)على اجنحة الهوى

حملت الهوى

....

حين رفرف بجناحيه

ليغادر الشجرة

سقطت ورقه ... خضراء باردة

اطفأت الجوى.........

....

ربما كانت تلكم .. من ورق الجنة

نسياها ابواي هناك

....

.....

فكيف زاغ.....

الهوى....

من

........الهوى..... ...

يا لقلبها

اقسى .. من .. الصخر(.

اضافة الى التقنيات الشكلية و التوزيع و الفراغات و التشطير و كلها من الاسلوبيات التي لازمت الشعر الصوري و وظفت في تحقيق غايات النص الشعري من حيث التركيز على المزايا السمعية و البصرية للكتابة الشعرية ، فانا نجد في النص تركيزا و اعتمادا على الصورة الشعرية و المجاز . و اضافة الى الصورية الواضحة في تراكيب النص ، فان اسلوب تأجيل البوح ، و الممانعة التوصيلية ، و السكوت و الاخفاء ايضا واضحة . كما ان التراكيب العالية و البدايات المفاجئة و النهايات المفاجئة كل ذلك يرفع من شعرية النص و يضعف نثريته ، بحيث انك لا تجد تجل لأي ظاهرة نثرية في النص و في هذا تجل واضح و ظاهر لنظام (التضاد النثروشعري).

نظام التوافق النثروشعري

النص : (ذكراها)

)انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس ، وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه ..وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها والمعلمة بتواريخها الفارسة نسي ان يحفظ ارقامها السرية..اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .. اتراه يشم ما لا اشم ويرتقي يجمع شتات خيول فطست في حروب قديمة محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه .

..دعها يامجنون .. يامجنون دعها .. دعها وانزل اشرعتك عن صواريها فلم يعد في البحر متسع لسفن بلا اجنحه(.

اولاً لا بد من الاشارة الى أمرين : الاول ان هذا النص المبهر يحقق غايات النص الكامل من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، فانه قد تكامل في فنيته و في عناصر الجمال الادبي و في رسالته و خطابه وهذا ظاهر جدا . الامر الثاني ان حسن مهدي في كتاباته السردية التعبيرية يجيد اللغة المتموجة و لديه نزعة نحو التراكيب السريالية بشكل رمزي و بوحي من دون تجريد . وهذا النص مثال لهذه اللغة و تلك التطعيمات السريالية.

لقد بينا في موضع سابق ان التناوب بين التوصيل و الايحاء يحقق اللغة المتموجة و التي تحقق نظام تزامن التجلي الظاهر للنثر و الشعر في النص وهذه هي العتبة الاولى لتجاوز حالة التضاد

بينهما . وهنا سنبين نماذج محورية طاغية قد لونت و انتجت المزاج العام للنص و تحكمت في مظهره النهائية بلغة متموجة.

)انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس(

)وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار(

)جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه(

)وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة(

)فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض(

)محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه(.

من الواضح التموج التعبيري ، و تناوب التوصيل و الواقعية و الايحاء و الرمزية و الخيالية و التطعيمات و التوظيفات السريالية وكسر المنطقية و التوقع ، محققا لغة متموجة تتميز بالعذوبة و السلاسة.

و بتقنيات السردية التعبيرية حقق النص نفوذا الى نفس القارئ و نقله الى النص ، و بعد كسر حالة التضاد يعمد النص من خلال ترسيخ النفوذ في نفس القارئ و نقله الى النص مع الفنية العالية بالمجاز و الانحراف اللغوي و الرمزية و الايحائية بسلاسة و عذوبة توفرها السردية التعبيرية يكون الطريق ممهدا لحالة التوافق النثرو شعري.

مظاهر نظام التوافق النثروشعري

تتبين و تبرز ملامح نظام التوافق النثروشعري من خلال تتبع التقنيات النثرية و الشعرية في النص ، فنجد انها ليست فقط تتزامن و لا تتضاد ، و انما تتوافق و تتناسب طرديا في تطورها و صعودها ، بحيث ان حالة العلو و التصاعد الشعري لا يلازمه ضعف في النثرية بل على العكس فان النثر ايضا يتصاعد و يتطور معه . ان اهم ما يحققه نظام التوافق النثروشعري هو طرح المادة الادبية عالية المستوى بشكل سلسل وعذب وهذا ما سيساعد على اعادة الناس الى الادب بعد القطعة التي سببتها الحداثة الادبية.

من المظاهر البارزة لحالة التوافق النثروشعري هو تناسب شدة العبارة الشعرية مع شدة العبارة النثرية و من صورها الواضحة شدة الانزياح اللغوي مع شدة السرد والنفوذ و السلاسة . ونجد في هذا النص ان الشاعر حسن المهدي قد طرح مادة ادبية عالية المستوى بتقنيات معاصرة ، طرحها بشكل سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ بيسر.

ففي مقطع (أنا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

من الواضحة التقنيات الشعرية العالية من ترميزات و ايحاءات و انحرافات لغوية و فردية تعبيرية ، الا ان الشاعر طرحها بشكل سرد سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ و يحضر القارئ الى النص.

بالسرد الواضح و الحوارية يمرر شاعر السردية التعبيرية شعره عالي المستوى بشكل عذب و سلس يقول حسن المهدي

)وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة بعضها (

نلاحظة عبارة (ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها) فانها عبارة شعرية عالية جدا ، و لو انها القيت هكذا لوحدها لأحتاجت الى معالجات ذهنية و تخيلية لاجل تحصيل توافق قراءاتي لها ، لكن وسط العبارة السردية المتقدمة فانها جاءت ضمن عملية سردية نثرية عالية ايضا محققة السلاسة و العذوبة بدل الجفاء و التجافي . وحالة التناسب الطردي التطوري بين الشدة الشعرية و الشدة النثرية في هذه العبارة تحقق نظام توافق نثروشعري جلي . يقول الشاعر ايضا

)اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريجيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض(.

نلاحظ التركيب الفذ في هذا المقطع الذي بدأ بتوصيلية مباشرة تبلغ حد الحكاية و الواقعية ، الا انها تتصاعد و تنتهي بعبارة شعرية عالية المستوى من حيث الانحراف و الايحاء و الخيالية . هذا التركيب المحقق لنثرية شديدة مع شعرية شديدة هو صورة واضحة للتوافق النثروشعري.

لا بد من الاشارة الى ان علو و تطور نظام التوافق النثروشعري لا يعني ان نظام التضاد النثروشعري و الذي قام عليه الشعر الصوري لمئات السنين يخلو من الجمالية ، لان هذا كلام فارغ بل ان نظام التضاد النثروشعري له جماليته ، بل له فكره و تنظيراته التي ليس من السهل التخلي عنها عند الكثيرين ، لكن و من خلال الواقع الذي لا ريب فيه ان نظام التوافق النثروشعري يحقق تجربة ادبية و اضافة ادبية بالغة الاهمية و العلو و التطور من حيث الانجاز

الانساني .كما انه من المفيد الاشارة الى ان تلك الدرجة من التجلي و الوضوح لنظام التوافق الشعري يبعد تحققه من دون سردية تعبيرية و لغة متموجة ، و ان تجلي التجربة المعينة و درجتها مهمة جدا في الأدب ، اذ بالامكان ان نجد شيئا من التجربة المعينة في كثير من الاعمال ، الا ان التجلي الاعلى و الاقصى لا يكون الا في اعمال معينة مع القصدية فيها ، هكذا هو الحال في نظام التوافق النثروشعري فانه يمكن تتبعه و العثور على شيء منه في اعمال كثيرة و باشكالها الادبية المختلفة الا ان تجليه الاقصى و الاعلى لا يكون الا في السردية التعبيرية .

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و

اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك . وهنا نماذج من تدجين المجاز و وقعنته في كتابات سردية تعبيرية(1)

في نص (رسام) للشاعر و القاص فريد قاسم غانم

)في جنازتِهِ الأخيرة، التي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارة وقاطعَها سدَنةُ المعابد، خرجتْ من عينيْهِ شتلتا عبّادِ الشّمس، وحرَثَتْ جبينُهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الاصفرار، (....

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان كيف ان المقطع التوصيلي السردي في بداية النص حمل القارئ و هيأه و ساعده على الوجود و التعايش مع النص و تقبل المجازات و الانزياحات التالية بيسر ودون غرابة كبيرة مع النص غرائبي و سريالي . فان القارئ بعبارة (في جنازته الاخيرة ....،) التوصيلي جاء فعل (خرجت من عينيه شتلتا عباد الشمس) المشتملة على الانزياح و المجاز ، الا انها و بفعل السردية التعبيرية لبست ثوبة الواقعية و الحقيقية رغم فنيتها الكبيرة و مجازيتها العالية . هكذا تحقق السردية التعبيرية لغة قوية عالية الفنية و عالية التأثير.

و في نص كرنفال شمس للدكتور انور غني الموسوي

)هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة .. ....(

هنا اللغة متموجة بشكل كبير وسط سردية تعبيرية واضحة بحيث ان كل مقطع توصيلي واقعي يترك المكان لمقطع مجازي خيالي (فهنا القلوب حارة مستعرة .. ثم .. كازهارها النارية ... ثم لطالما حدثتني عن روحها .الذائبة ...ثم في عشق الظهيرة السمراء .. ثم ... وعن الحرية النظرة

...ثم وهي تمشط شعرها الناري ....) وهكذا يستمر النص بلغة متموجة ، تحمل القارئ الى النص و تدجن الخيال و تلبس المجاز ثوب الحقيقة و الواقعية.

و في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام.

و في نص (قطط) للشاعر جواد شلال

)ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس ، أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة .. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ... اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي..

المغنون ... أدركوا أن الصبح ... ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة ... المواء ... تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل(......

فالسردية الواقعية في مقدمة النص (ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير ، و الوصف التعبيري القريب (أنها تزهو بالمواء حد الغنج) تمهد لمجاز تصاعدي (رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة ..) ثم يدخل النص موجة المجاز العالي (.. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...) .. ثم بعد ذلك موجة توصيلية (اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني) ثم موجة خيال تعبيري (وحقول الرمد المستعصي ..) .. وهكذا يستمر النص في تموج تعبيري بين تعبير خيالي مجازي و تعبير واقعي حقيقي.

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

1. مصدر النصوص مجلة تجديد الادبية العدد الاول و الثاني 2015

فصل: البوليفونية

البوليفونية التعبيرية ، (البركة الجريحة) نوذجا

)البركة الجريحة(

د أنور غني الموسوي

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة . في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين.

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

- البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح

بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابيريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

)ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين(.

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة.

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تجلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا.

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية.

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك بنفسه (باختين 1986) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك 2006) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند باختين نفسه (باختين 1981) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي 2015) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد

على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في فكرة (اللانهائية التعرفية) (unfinalizability) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين 1984) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين 1984) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج 2006) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن 1990) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين 2011) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث 2008)

هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في نصوص سردية تعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الاحياء ، و ستنتاول اشكال مختلفة من السردية التعبيري كتبت باسلوبي بولفيوني ، و هذه الاشكال هي-:

1. قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول هنا قصيدتان

الاولى : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

2. قصيدة النثر الحرة ، و التي تكون ملامح القصيدة واضحة بسردية تعبيرية الا انها ليست بكتلة واحدة و انما تكتب بشكل حر . و سنتناول هنا قصيدة

اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

3. النص الحر العابر للاجناس ، حيث تكتب السردية التعبيرية بشكل حر جدا يتموج بين الشعر و القص و الخطابة و نتناول هنا نص:

بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر

الاول : تعدد الرؤى و الاصوات

الثاني : بروز شخوص نصية

الثالث : بروز حدثية نصية

الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

النص الأول : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

13. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

14. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

15. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

16. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

17. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

18. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

19. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

20. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

21. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراءِ الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ),

22. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

23. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

24. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

النص الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

في قصيدة البركة الجريحة للدكتور انور غني الموسوي تتجلى البوليفونية بشكل سردي مع اسلوب تداخل الاصوات الذي يجيده الشاعر:

1. ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة (ملاحظة هنا تصريح تأأيفي بتمثل رؤى الاخر و تبنيها في تداولية واضحة)

2. في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك

3. و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ،

4. و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .

5. لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية.

6. تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة.

7. ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

البوليفونية بتعدد الاصوات و الرؤى ظاهر ، فان تعدد الرؤى ينعكس هنا بحواريات نصية في عبارات مثل (الذين مروا من هناك ، الاغنيات الشجية ،ابنائها الغالين ، عطف العالم و كلماته الحماسية ، ايها القارئ يا انا ، متى ترى) ، كما ان في النص شخوصية نصية انزياحية تتمثل بالبركة و الاعمدة القديمة و النخيل) كلها شخوص لها موقف و رؤية بالنص الا انها شخوص اعتبارية انزياحية و ليست حقيقية معهودة . و في النص تجل ظاهر لفن (تداخل الاصوات) و تمثل رؤى الغير كما اشير اليها اهمها كلمة ابنائها الغاليين) فانها صفة للابناء الآثمين وهي لا يمكن ان تصدر الا من أمهم الحنونة فالحكم النوعي الذي يشمل المؤلف يحكم سلبيا عليهم . و كذلك في (ايها القارئ يا انا متى ترى ...) فان اللوم و العتاب للمتكلم لا يكون صادرا منه الا بانعكاس الخارج و الغير عليه كما لا يخفى .و بهذا النص يبرز شكل آخر لحيادية المؤلف لا تكون باخفاء صوته تماما و انما بتمثله و تحدثه باسم الغير و بصوته ، فالمؤلف هنا يتكلم الا انه لا يتكلم واقعا وله صوت الا انه ليس له صوت حقيقة.

النص الثالث : اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

في قصيدة أجنة الجنان للشاعرة فراقد السعد تتجلى البوليفونية في أدب قضية و بوح بسردية تعبيرية حرة بنص يبلغ اهدافه الشعرية و الانسانية ، وهذا شيء لا يكون متيسرا الا باعتماد التناص العميق و تمثل صوت الغير حيث تتجلى الافكار النوعية في صوت المؤلف.

1. هو عودُ ثقابٍ مقتدر ... أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ...

2. هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق...

3. أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ...

4. تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ... عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ... هل ستأكل النار ..النار؟...

5. يهدلُ نعي اليمام ...يااااا أنتِ ياالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ ...؟!

6. تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ... عينان غارقتان في الزيتِ ... عينان غارقتان في الطُهرِ ... تَجَمَّدَ الّلهب .. جلباب طهر ... جَنينيَّةُ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي...

7. تبتَهِلُ حشودُ الجنان ... الّلَحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة.

ان السردية التعبيرية واضحة وجلية ، و الشخوص النصية و الحدثية النصية ايضا واضحة ، و كذلك في النص حضور واضح لاصوات متعددة ، مع طغيان و ظهور للبوح و تعابيره المشيرة الى فكرة النص و قضيته الانسانية و الصوت النوعي الذي تمثله المؤلف.

النص الرابع : بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

في نص (بوشكين) للتعبير و البوح مستويات عدة ، وهو من تفردات و تميزات نصوص فريد قاسم غانم ، اذ ان التكثيف لا يقتصر فقط على المادة التعبيرية بل طريقة التعبير ،تتجلى السردية التعبيرية في كل عبارة ، و في كل انتقالة سريالية و حالمة ، ان اسلوب لغة الحلم الواعي المنظم هو ما يجيده فريد قاسم و يسحر به القارئ.

تتجلى البوليفونية في النص في تعابير متعددة

1. من ثوبِها المطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.

2. قالت إنَّ اسمَها ''رُوثْ .''

3. لم أصدِّقْ.

4. .هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.

5. وقالت إنَّها تعثَّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.

6. وقالت إنَّ اسمَها ''ناديا''**. لم أُصدّقْ.

7. ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللَّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة.

8. كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.

9. سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مرٍّ. تمتمَتْ: سيثملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة.

10. وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة .

11. ها هو يخرجُ ويموءُ: ‘‘ناتاليا، ناتاليا.***’’

12. لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا

ان هذا النص الثري الحواري لا يحتاج الى الكثر لبيان تعدد الاصوات فيه و تعدد الرؤى ، بل ان المؤلف المتقن حقق شرط الحوارية الباختينية بالتحدث مع الشخوص و ليس عنهم ، و كذلك من خلال تطور و تعدد مظاهر الشخصية المتحدث معها وتعدد اسمائها و رؤاها يحقق فريد قاسم غانم تجليا واضحا و نموذجيا لفكرة) اللانهائية التعرفية. (unfinalizability

ان هذا المستوى من الحرية و الثراء لنصوص السردية التعبيرية و التي لا تتحقق بهذا الشكل باي حال من الاحوال في الشعر التصويري ، يدلل و بقوة على ان هذا الشكل الادبي له من السعة و العطاء و الحرية ما يفتح الباب واسعا امام اسلوبيات فنية ابدعية كثيرة و كبيرة منها مثلا النص ثلاثي الابعاد و النص الفسيفسائي بالتعابير المتقابلة و لغة المرايا و النص السردي التقليلي ، اننا نرى ذلك بوضوح كما نرى شمس النهار.

المصادر

- Bakhtin, M.M. (1984) Problems of Dostoevsky's Poetics. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M.M. (1986) Speech Genres and Other Late Essays. Trans. Vern W. McGee. Austin, Tx: University of Texas Press.
- Paul Smith, Carolyn Wilde Acompanion to Art Theory -2008
- Dmitriĭ Vladimirovich Nikulin - On Dialogue - Philosophy – 2006
- Gary Saul Morson, Caryl Emerson Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics - Literary Criticism- 1990
- Practicing Dialogical Narrative Analysis Arthur W. Frank 2006
- مجلة تجديد الأدبية العدد الاول و الثاني ؛ 2015

الشعر بين التقليلية و البوليفونية

في دراسات متعددة معمقة (1،2،3) بُيّن الفتح الجديد في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية على يد الشاعرة الامريكية اميل لويل (1874–1925) الحائزة على جائزة بولتزر عام 1926 (4) باكتشافها النص البوليفوني في مجموعتها (قلعة كان كرانديس (2018) ، مما اعتبر تجديدا عميقا في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية باعتماد العمق الصوتي و اعتماد نظام الاوركسترا الصوتية و النثر البوليفوني (1،3) وتنازل المنولوج الشعري عن عرشه، مما حدا البعض بتوجيه الاشكالات الى اطروحة ميخائيل باختين بحصر الحوارية و البوليفونية في الرواية ، وفكرته عن احادية الشعر (5،6) حيث يقول اليزا ستنبي و تنتي كلابور ان مصطلحات باختين البوليفونية في الرواية تتعارض مع فكرته عن الشعر بانه عمل مونولوجي و انه يمثل فاشية الشاعر و الواعي الواحد (6) و ينقلان قول باختين (في لغة الشعر ، حينما يبلغ الشاعر اسلوبه ، فانه يصبح فاشستيا و عقائديا و محافظا ، و يسحب نفسه من تاثير ما هو خارج الادب من صراع اجتماعي (7. (

رغم ان اللغة التقليلية راسخة في عملية الكلام البشري الساعي نحو التكثيف و الاختزال و الاقتصاد حتى ان العرب يفتخرون بالمعاني القصيرة في حجمها الكبيرة في مدلولها ، الا انها لم

تستقر بشكل مذهب في الشعر الا بعد انجازات ستيفن الشعرية (ستيفن كرين 1871- 1900) و الهايكو الياباني. (8)

و قد يتصور وجود ملازمة بين التقليلية و الصوت الواحد ، كما قد يتصور ذلك ايضا بخصوص التعبيرية والتي تهتم كثيرا في طرح المادة الفنية معبأ بالاحاسيس الفردية و الرؤية الخاصة للمؤلف تجاه العالم (9) كردة فعل على الانطباعية و الخشية من ضياع النفس و الروح الانسانية وسط مادية العالم الخارجي بتاكيدها على الذات و القيم (10) . الا ان هذه التصورات لا واقع لها لان التقليلية و البوليفونية ما هي الا وسائل تعبيرية و ادوات نصية ، و في مستوى اخر غير مستوى التعبيرية.

و من هنا لا يظهر اي تضاد بين البوليفنوية التي تعني تعدد الاصوات و الرؤى في النص و التقليلية و التي تعني التكثيف و الاختزال ، بل ان التقليلية تضاد الطول في النص و البوليفونية تضاد المنولوج في النص ، نعم يكون من الصعب اداء النص البوليفوني بلغة تقليلية ، الا ان لدينا نص تقليلي لستفين كرين مشتمل على اكثر من صوت و رؤية في قصيدة (في الصحراء):

في الصحراء

رأيت مخلوقا

يجلس القرفصاء

ممسكا قلبه بيديه

وهو يأكل به

قلت له (هل هو طيب يا صديقي ؟)

فاجابني (انه مرّ مرّ)

لكنني أحبّه

لأنّه مرّ

ولأنّه قلبي

و يتجلى ايضا تعدد الاصوات في قصيدة تقليلية حاكيت فيها قصيدة كرين هذه عنوانها اقنعة

)أقنعة(

لقد أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل باكرا

و حينما و صلت منتصف الطريق

وجدت رجلا في كوخ و بين يديه سلال أقنعة بشعة.

قلت له لماذا أنت هنا ؟ و لمن هذه الأقنعة.

قال لقد طردني القبح من مدينتكم

و هذا الأقنعة ابعث بها الى كل جميل

ليرتديها فلا يطرد منها مثلي.

و بهذا يتضح و بجلاء ان التقليلية و البوليفنوية هي مظاهر اسلوبية و تقنيات تعبيرية ، بمعنى اخر انها تقع في مستوى اخر مغاير لمستوى التعبيرية و قصد المؤلف و فكرته العميقة و نقله احساسه و نظرته تجاه العالم ، و مغاير لمستوى رؤيته للاشياء ، لذلك فان كل منهما انما هو

وسيلة تعبيرية و مظهر تعبيري ، فيمكن للشاعر التعبيري نقل احساسه بالاشياء عن طريق نص تقليلي او عن طريق نص بوليفوني متعدد الاصوات .

هناك امر اكثر جوهرية ، اذ بينما تكون التقليلية دائما في موضع تعبيري و ايحائي و رمزي متميز مما يضمن شعريتها ، فان البوليفنوية و بفعل تعدد الشخوص و الرؤي ستكون قصا و حكاية لا اكثر ان لم تشتمل على بعد تعبيري ، و سيفشل السرد البوليفونيي في تحقيق الشعرية ان لم ينطوي على بعد تعبيري يلبسه ثوب الرمزية و الايحاء . من هنا يظهر و بوضوح ان التعبيرية ليست شيئا ممكنا مع البوليفونية فحسب و انما ضرورة لتحقيق السردية التعبيرية في قصيدة النثر .

المصادر

1. John Gould , Fletcher , Miss Lowell's Discovery: Polyphonic Prose , Poetry , Vol. 6, No. 1 (Apr., 1915), pp. 32-36

Published by:

Amy Lowell 1874–1925 biography , poetry foundation

Georgina Taylor H.D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers 1913-1946: Talking Women , oxfordpress

2. Wikipedia . Amy Lawrence Lowell was an American poet of the imagist school from Brookline, Massachusetts,

who posthumously won the Pulitzer Prize for Poetry in 1926.

by Liisa Steinby, Tintti Klapur , Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism , Anthem Press 3.

Michael Eskin and Jerry , Bakhtin on Poetry , poetic todays . 4.

The Problem of Bakhtinian Terminology and Poetry (The language of poetic genres, when they approach their stylistic limit, often becomes authoritarian, dogmatic and conservative, sealing itself off from the influence of extraliterary social dialects. Therefore such ideas as a special 'poetic language', a 'language of the gods', a 'priestly language of poetry' and so forth could flourish on poetic soil.(Bakhtin 1981, 273) 5.

Wikipedia , Literary minimalism 6.

Art movement , expressionism 7.

Art story , Expressionism 8.

فصل: التجريدية

النص التجريدي الفكرة و النموذج

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .اذن التجريدية في اللغة هي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية حالة نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ التأثير الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي و لا تحكي معان و انما أحاسيس.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تأثيرها الحاسم في شكل اللغة التي

تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

نصوص تجريدية للدكتور أنور غني الموسوي

1- الواحة

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم.

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس.

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ.

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

2- صباحات بنية

أيّتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم.

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي.

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقظاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق.

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا.

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا.

مرحى ، مرحى يا للسعادة.

3- الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول.

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم.

مظاهر التعبيرية التجريدية في (أمنيات جوّالة)

)أمنيات جوّالة(

الستائر بلونها المرير ، بقلبها المعجون بالعاج والزان ، تهدهد صوت بركة اللوتس البراق ، كنا حينها نعدّ أسنان المجرة ورموش عينيها الحالمتين ، نرسم حولية ذبول الكون الفسيح.

لقد أنهيتُ كلّ شئ ، خيمةَ ينبوع الخلود ، مزرعةَ الفراشات و رمادها الغامض ، حتى الصحون الفضية ، تركة اجدادي القدامى مع صندوقهم اللازوردي ، و نسماتهم المتخثرة في حدقات تحوم فوق غابات الأرز . كلّ ذلك بعثت به الى رجال الرمل وعسس السور البنّي كي يتدفؤوا به.

لقد أنهيت كل شيء فعلا ، فالحياة صبيّة لطيفة تستحمّ في بركة قزح القمر ، تحبّ أن تنام باكرا في معبد قديم.

عجبا ما كنت أتصور انّ الرغبة خيط من ريح ، و أنني سأحتفل يوما بكل هذا الضياع . لقد تقاعدت الانسانية ، تتجوّل بدرّاجتها الهوائية و قبعتها السوداء ، كالتي يبيعها ذلك المتجوّل الباحث عن الظلّ ، لقد رأيتها و قد ماتت منذ زمن بعيد.

آه كم هي مسكينة المركبات التي تسحبها ثيران الحقول الباردة مثلنا ، لا أدري ربما شربت روح الصقيع ، و ربما ورثنا ذلك الشحوب من أشجار الصنوبر المجيدة ، كرعناها مع اليانسون والسوسن الجبلي ومسحوق البرق . ذلك ليس مهما بالمرة ، يكفي اننا تعاطيناه عبر السنين .

بلى ، لقد صدقت ، سأجمع حاجياتي ، الريح الشمالية ما عدنا بحاجة اليها، وخوابي اليقطين الممتلئة بعصير القصب ، حتى الديك الأحمر الحكيم الذي لطالما أهداني بوابات المصير ، وعالم مسحور تسكنه حشود الضباب وجنيّات أشجار الياقوت اليابسة ، وزهرة زرقاء ندية كأنها دمعة الفجر.

اجل البيت أجمل بالورد البري ، لكننا قبائل جوالة لدينا خيمة من جلود القنافذ ، لا نجيد غير زراعة الخيزران واصطياد خيوط الهلل النائمة ، نستدل عليها من الشخير.

بيتنا أجمل بالزهور ، لكنّ حقول اللوتس بعيدة ؟ بيننا جدول الشيخوخة وذاكرة الثرى . أنا لا أظنها ستأتي قريبا ، ربما علينا فتح حقيبة الأيام ، فقد سمعت جدي يقول أنّ في جيب الزمن الأيمن انهارا فضيّة من حليب وحكايات مؤجلة عن البجعة الاميرة التي لم يسعفها القدر.

إذن سينتهي فصل الرماد ، بعد حياة غارقة في نهر أصفر ، حينها سأرى في حديقتي أرنبا و سلحفاة وردية . حينها سيكون للصباح شكل أخر ، ليتها تأتي أرواحنا المهاجرة . لنلثم الصوت الأبيض لأرتال الثرى ، نلج أسوار الضوء ، ونركب أيائل الدخان في برك المساء اللازوردية ، هناك حيث قصور الشمس النائية.

سعد غلام و أنور غني الموسوي 2\4\2015

(أمنيات جوّالة) النص المشترك بين الشاعرين سعد مهدي غلام و أنور غني الموسوي ، ليس جديدا فقط من حيث انه نص مشترك بين شاعرين ، بل ايضا في لغته الجديدة ايضا ، و التي تميل الى ان تكون في مجال تعبيري آخر غير مطروق بشكل متعمد و واعٍ ، الا وهي اللغة التعبيرية التجريدية.

(أمنيات جوّالة) ليس نصّاً سرياليّا ، لعدم تميّز السخوصية و الكيانية في بناءاته ، حيث أنّ السريالية متقوّمة بالتموضع اللامنطقي للتشخصات و الكيانات ، كما انه لا يحكي عن اللامعقول لان الحكاية عن اللامعقول ميزة السردية الحكائية ، اما السردية الغرائبية في (أمنيات جوّالة) فان السردية فيه تعبيرية لامرآتية تنقل الاحساس و لا تريد أن تحكي وانما تسعى الى تحميل اللغة طاقات اضافية.

و قبل الحديث أكثر عن تجربة الاشتراك في تأليف نص موحد بين شاعرين ، يتحقّق بذلك ليس فقط خرق لكثير من التقنيات و التنظيرات المتعلّقة بالرؤية و الغاية و العاطفة الصادرة من نفس انسانية لتعدد المؤلف هنا ، بل انّ الاهم من ذلك هو تجاوز الصعوبات التأليفية و الوصول الى نقاط مشتركة بين لغتي الشاعرين و نظرتهما عن الادب . طبعا لا بد من الاشارة انّ امتلاك الشاعرين رؤية نقدية و تفسير و فهم للغة الجميلة ، أدّى الى فهم سريع لغايات لغة كل منهما ، و الاقتراب من التشكيل اللغوي المطروح ، و بهذا ظهر نص بانسيابية و وحدة تأليفية عالية

بالاضافة الى أنه يحافظ على لمسات كل من الشاعرين و تقنياته فهي واضحة فعلا لكل من يعرف لغة الشاعرين.

ان جوهر التعبيرية هو استغلال التوظيفات الممكنة لعناصر البوح غير الحكائية في تعظيم طاقة اللغة و توصيل الاحساس ، و استعمال التقنيات الظاهرية و العميقة في توسيع حقل الدلالة ، و بالنسبة لقصيدة النثر فان السردية التعبيرية ركن مهم في تحقيق ذلك . و من خصائص لغة (أمنيات جوالة) هو القدرة العالية على نقل القارئ الى عالم النص و ان كان متميزا بمستويات عالية و عميقة و غرائبية ، و معبأة بدلالات تعبيرية واضحة ، و هذا النظام بكل تلك الميزات يحقق لغة تعبيرية ساحرة كما هو ملاحظ.

اما التجريدية فهي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية الى مجال نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، و تجسيد الفكرة في اللغة فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ الفهم الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي.

فصل: النص الحر

النص العابر للاجناس

))مُداراة(

لغة حرّة ، نص حرّ

د أنور غني الموسوي

القهوة التي جاء بها إنكيدو من عوالم الرمل ، تبيّن مؤخراً أنها شقيقة الربيع . الخبر لم يثر استغراب الكثيرين ، لأننا تعودنا أمورا كهذه في هذا العالم الأعمى الذي ما عاد له نكهة.

لم يعترض أحد حتى الزهور ، و الطيور المغرّدة مراعاةً لمشاعر القهوة و حبّاً بالربيع ، و مداراةً للمنظمات الانسانية و تقاريرها العمياء.

لقد جاء في التقرير أيضا و كما نقل إليّ – فانا حينها كنت طفلا أسطوريا لا أعرف الكثير عن هذا العالم الرخيص – قالوا حينما ترفع ركبتيك عن أسفلت الذلّ أعدهما الى مكانهما مراعاة لمشاعر الاسفلت . و حينما تصفعك الريح المتجبرة ، المس يدها برفق مداراة لمشاعرها و احتراما

لمقام السلطان الجاثم على صدورنا. و قيل أيضا ان في التقرير قصّة محزنة عن الحريّة في الزمن الماضي ، حكمت الجماهير على أصحابها بالنفي و القتل . مرحى كم هو بارد و مأجور تأريخ الانسانية.

ألا ترى الأعراض تنتهك و المدن تدمّر ؟ و الكل صامتون مداراة لمشاعر الملك و ما خلفه من أصابع طويلة . كم نحن دمى رخيصة ؟ نخرب بيوتنا بأيدينا.

في الحقيقة لقد ملئت جيوبنا بالخيبات ، إنهم لم يتركوا لنا شيئا لنخسره ، لذلك نحن مناضلون و ثوار.

هامش

بعد ظهور الشعر الحر ، صار الشعر يقسّم بشكل نموذجي الى شعر موزون وفق البحور الشعرية (عمودي) و شعر حر لا يخضع لها سواء كان محتفظا بالوزن فقط كما في شعر التفعيلة او انه لم يحتفظ بالوزن كما في القصيدة الحرة التي تكتب بالنثر و تسمى قصيدة نثر و هي ليست كذلك واقعا ، انما هو شعر صوري بتقنيات الشعر الا انه حر.

و بعد ظهور قصيدة النثر التي تعتمد تقنيات النثر ، صار الشعر يقسّم بشكل عام الى 1- شعر موزون ومقفى حسب البحور (العمودي) و 2- الشعر الحر (قصيدة التفعيلة و القصيدة الصورية الحر) و 3- قصيدة النثر ، و ابرز صورها الان قصيدة النثر الامريكية التي تكتب وفق تقنيات السرد التعبيرية و تقنيات النثر بالفقرات و الكتلة الواحدة.

ان قصيدة النثر رغم انها بلغت مديات واسعة من التطور الكتابي و مثلت مرتبة عالية من الابداع الادبي ، فانها سرعان ما صارت لها صور و اشكال نمطية مميزة وهذا امر جيد و مهم ، الا ان التطور الحاصل في اللغة في العقود الاخيرة و النظريات اللغوية و التطور الحاصل لدى القارئ

استدعى حرية اكبر تتجاوز النمطية و التقنينية ، و صارت هناك دعوات جادة و واقعية نحو لغة ابداعية حرة ، تقترب من اللغة النثرية اليومية ، من دون تزويق او اضافات و انما يتحدث المبدع بها باللغة النثرية العادية و يمكن ان نسميها نص النثر العادي او النص الحر.

لم يعد الفرق بين الشعر الصوري و الشعر النثري في كون الاول موزونا و الثاني نثرا ، و انما الفرق الجوهري هو في طبيعة الكتابة ، فالشعر الصوري يعتمد الصورة الشعرية كمرتكز سواء كتب موزونا ام نثرا ، و قصيدة النثر تعتمد تقنيات النثر و اهمها السرد التعبيري .

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادببية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر

الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم

كتابات فريد قاسم غانم احيانا تحدث ارباكا لدى القارئ في تجنيسها ، و هذه حقيقة جلية لكل من يقرأ لفريد قاسم . و في واقع الامر ان هذا ناتج من حقيقة ان فريد قاسم غانم يكتب نصا عابرا للاجناس بامتياز و بكل عفوية و طلاقة ، حتى ان المحلل لو استعمل ادق المميزات و الفوارق الاجناسية فانه لا يستطيع رفع حيرته التجنيسية لبعض نصوص فريد قاسم . وهذا تجل واضح و نموذج مثالي للنص العابر للاجناس.

النص العابر للاجناس بهذا الواقع يشتمل على ظاهرة (تعدد الاسلوب) في الوحدة التعبيرية الواحدة ، وهذا التعدد ليس من النظر الى الكاتب بلا ريب بل من النظر الى الكتابة و القارئ . و في الحقيقة هذه النظرة تتجاوز الاسلوبية التي غالبا ما تربط الاسلوب بالكاتب.

هنا نص (مملكة) لفريد قاسم سنحاول تلمس ذلك الاسلوب المتعدد الاسلوب و النص العابر للاجناس ، ومن الواضح ان هذا النص نموذج لاكثر كتابات فريد قاسم كما يعلم المتابعون له .

(مملكة) ، نص في السردية التعبيرية ، السرد الممانع للسرد ، السرد المتوهج . كما انه نص تعبيري بامتياز أي ان الرؤية تنطلق من عمق الكاتب الى الخارج ، فالنص يرسم عالما بنظرة الكاتب الخاصة .

ان هذا النص يحقق ظاهرة التعدد الاسلوبي و النص العابر للاجناس على مستويات مختلفة و اهمها على مستوى النص و على مستوى الوحدات التعبرية المتميزة واهمها الجملة.

و من الجيد الاشارة الى امر وهو ان النص المفتوح عادة ما يعرف بانه نص متعدد الدلالات ، و في الحقيقة هذا الفهم هو اداة و الية نقدية اكثر مما يكون تشخيصا و تعريفا لظاهرة ادبية . و لا يخفى ان ملاحظة تعدد الدلالة في الوحدة الكتابية قديم قدم البشرية . و من هنا امكن القول ان فكرة النص المفتوح و ان كانت معالجة متطورة للنص الا انها لم تأت بشيء جوهري و لم تشخصا شيئا جديدا.

في قبال ما تقدم من تصور هناك فهم للنص المفتوح هي كونه عابرا للاجناس الادبية .و هذا اسلوب من الكتاب الذي تتعدد فيه الاجناس و تتعدد الاساليب في النص الواحد يمكن ان نصفه (بالاسلوب المفتوح) و النص الذي يكتب كذلك من الانسب ان يسمى (النص العابر للاجناس) كما في كلمات البعض.

للاسلوب المفتوح مستويان ، الاول على مستوى النص و الثاني على مستوى الوحدات التعبيرية الصغيرة واهمها الجملة . في الاول يكون اللااجناسية طوليا اي انه يتجلى بمجموع النص بينما في الثاني عرضيا اي يتجلى في الجملة او العبارة الواحدة كما سنبينه.

في نص مملكة نلاحظ التعدد الاجناسي و الاسلوب المفتوح على مستوى النص و الجملة ، اي بالتعدد الاجناسي الطولي و العرضي.

فمن الاول اي على مستوى النص لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان هذا النص قد كتب بمزيج اجناسي بين القصة و الشعر و الرسالة . كتب بسرد تعبيري متميز ، سرد يفجر طاقات اللغة و يصل بها الى مستويات تعبيرية قل نظيرها . ففي جزء منه

)هي، في الأوَّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ. \لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام.\ في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب(.

منطقية التخيل وهي من ميزات القص ظاهرة في مطلع النص ، ثم فجأت يتحرر النص من المنطقية في كل شيء في الخيال و في اللغة (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ،) هنا كسر للمنطقية واضح و لا مجانية تتحرر من الزمان النصي مما يحقق مستوى عال من الشعرية .و في عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرسالة و التبيين مرحلة متميزة تختلف عن غيرها . وهكذا باقي اجزاء النص ، حتى يتكون لدى القارئ تصور و وعي اجمالي بان ما امامه من كتابة عابرة للاجناس و ان اسلوبها مفتوح على كل تعبير.

و اما على مستوى الجملة فالتعدد الاجناسي ايضا حاضر . في هذا المقطع الذي له وحدة موضوعية (في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ البَعُوضَةَ؛ فأُعلّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَها بالمِبْراةِ ، أجلو بكفّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.) من الواضح ان في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيات القص و الشعر و الخاطرة . فلا يمكن ان يرى هذا المقطع على انه قص بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه شعر بشكل

واضح و لا يمكن ان يقال انه خاطرة ، انه مزيج اجناسي مبهر و عذب او انه جنس متميز متجاوز للاجناس المعهودة.

و بهذا المزيج الاجناسي نفسه نجد مقطع (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. \أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ،)

ربما التوظيف التعبيري للكنايات و المجاز يمكّن البعض من رؤية المقطع انه قص ، و ربما يمكّن الكسر الواضح للمنطقية و التحليق العالي للخيال و التصويري انه شعر والسردية لا تمنع اذ ان النص سردية تعبيرية ، و من خلال الحديث عن النفس و احلامها يمكن ان يرى انه خاطرة الا ان التعبيرية و الرمزية واضحة و غايات النص التوهجية واضحة.

ان الاسلوب المفتوح من وظيفته صنع الحيرة التجنيسية فهو من جهة يفتح الباب للقارئ للسير بخط السرد المنطقي لكن يصدمه باللامنطقية ، و من جهة يفتح له خط التصوير و التحليق الشعري لكن يصدمه بالسردية و الحكاية ومن جهة يفتح له خط الخاطرة و الحديث عن النفس الا انه يصدمه بالرمزية و التوظيف و التوهج . بهذه البيان الاخير يكون واضحا الجواب عن تصور قد يطرح ، بان القارئ و كذا الكاتب غير مهتم بجنس النص و لا باسلوب الكتابة ، و هذا صحيح فان غاية الكاتب التعبير و غاية القارئ التلقي ، لكن هذه الغايات انما يسلك فيها العقل خطا تجنيسيا معينا لاجل استفادتها ، بمعنى ان الكاتب اذا كتب شعرا فانه يبدع في شيء يظهر له انه شعر و كذا في غير الشعر من اجناس و القارئ حينما يتمتع و يندهش و بشعر فانه يفعل ذلك في كتابة تظهر له انها شعر ، اي ان الابهار و الادهاش و الامتاع كلها تكون حسب منطقية اجناسية . اما في النص العابر للاجناس ، و الاسلوب المفتوح فان القارئ يتحصل على الدهشة و الانبهار و المتعة من خلال مستويين من التجربة الادبية ، من اللامنطقية الادبية المختلفة عن الكلام الحياتي العادي و من اللامنطقية الاجناسية المختلفة عن الكتابة

الادبية المجنسة . و طبعا هناك مستوى ثالث من الابهار هو اللامنطقية الفنية المختلفة عن الابداعات الفنية بانها عابرة للفنون وهو ما اسميناها بالعمل التجلياتي العابر للفنون و التي لدينا تجارب فيها.

فريد قاسم غانم صاحب القلم المدهش ، لم يقبل الا ان يدهشنا و يبهرنا على مستويين الاول على مستوى الكتابة الادبية المختلفة عن الكتابة العادية و على مستوى الادب اللاجناسي المختلف عن الادب الاجناسي ، ، فيعلمنا هذا الشاعر الامهر ، ان الابهار الكتابي لا ينحصر بادبية النص بل هناك طريق اخر للابهار هو لأجناسية النص بالاسلوب المفتوح و النص العابر للاجناس.

النص الحرّ ؛ نص (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم نموذجاً

لقد كان مطلح النصّ المفتوح للتعبير عن نصّ متعدد الدلالة او نصّ دلالاته لانهائية ، و انسحب هذا الفهم على عدم تميّز الجنس الكتابي بكون النصّ قصّة ام شعرا ام خاطرة ام دراما ، فاستعمل في النص العابر للاجناس واحيانا يستعمل المصطلح في معنى ويراد به الاخر ، لذلك فانا اخترنا ان يكون مصطلح النص المفتوح للنص المجنّس متعدد الدلالات او الذي تكون دلالاته لانهائية ، و اما النصّ العابر للاجناس فانا عبّرنا عنه بـ (النصّ الحر) او النصّ العابر للاجناس.

و في الحقيقة و منذ عهد الرمزية الغربية دخلت القصيدة مرحلة الدلالات اللانهائية ، و توّجت في زمن الحداثة بالنصّ المنغلق والرمزية المتعالية ، لذلك لا يعدّ النصّ المفتوح تجديدا ، و انما هو تركيز نقدي و تحليل عل ظاهرة موجودة سابقة. اما النصّ الحرّ العابر للاجناس فهو الوارث الشرعي لقصيدة النثر ، بل هو في حقيقته قصيدة نثر من الجيل الثاني او ما يسمى (بعد مابعد الحداثة) و الذي نشير اليه بدقة اكبر بعصر العولمة ، وهو الذي يمثل التجديد الحقيقي في الادب و الذي في نظرنا انه سيكون مستقل جميع الكتابات الادبية و التي ستتوحّد في النصّ الحرّ العابر للأجناس.

في نصّ (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم ، المنشور في مجلة الشعر السردي ، يتحقق نموذج (النص الحرّ العابر للاجناس) ، مع تحقيق جليّ ايضا للنص المفتوح ، اضافة الى اسلوب مابعد حداثوي يتمثل باللغة القوية و اعتماد الابهار على الصدمة التعبيرية بدل الانزياح و هذا ما سنتحدث عنه في مناسبة أخرى ، و اما تعدد الدلالات و النص المفتوح فانا نراه من أدب الحداثة الذي تجاوزه النص المعاصر ، فالجهة التي سنتناولها هنا هي مظاهر و ملامح النصّ الحرّ العابر للاجناس.

)الزائر الغريب(

عادل قاسم

كنتُ اضع العِطرَ بعدَ ارتداء بَدْلَتِي، بينما تزدحمُ برأسي الامنياتُ، لمْ ازلْ فتياً يافعاً ، نَظرْتُ في المرآةِ جَذاباً و وسيماً كعادتي، سأفعل بلا شكٍ اشياء كثيرةٍ سأشتري ذلكَ البيتِ الجميل ، سأتزوج حياة أنها فتاةٌ رائعةٌ جَميلة، حينَ هَمَمْتُ بارتداءِ سِترتي هالني ما أريتُ، كان يقفُ بقامتهِ الفارعةِ وشعرهِ الكثّ ولحيته، ينظرُ اليَّ باسىً وتشفي ،يَحملُ بيدهِ اليُمنى عَصاً من جَمْر، أَتساءل كيفَ تَسنى لهذا اللصُ من الدخولِ، الابوابُ موصدة، اشار اليّ بعصاه المشتعلة، شعرتُ بثقلٍ في جَنبي الايسر وتخشبَ جَسَدي برُمَته، لم ازلْ واقفاً، اذْ لمْ يَعُدْ بمقدوري الحديث ،ابتسمَ واخذَ بيدي اليُمنى، ثم انْطلقَ بي ، لم يكن ذلك حَيّنا الذي اسكنُ فيه ، أنا في غابةٍ سوداءَ كَثيفةَ الاغصان ، اشعرُ بانني خفيفَ الوزنِ نمرّ في الوديانِ السحيقة المخيفةِ ،انا والزائر الغريب ،كنت مُطيعا جِداً، استنشقُ العِطْر العالقَ بروحي بين الفينةِ والاخرى.

النصّ كُتب بالسرد ، و بشكل أفقي ، و لقد أثبت النصّ المعاصر و خصوصا النص الذي يكتبه شعراء مجموعة تجديد انّ السردية لا تخرج النص من شعريته و افقيته لا تخرجه منها ايضا ، لذلك لا يتحول النص الى نثر بمجرد انه يكتب بسرد او بشكل افقي ، بخلاف الفهم السائد . كما ان النص كُتب بانزياحية بسيطة و بلغة توصيلية تخيلية ، و هذا ايضا لا يخرج النصّ من شعريته ، فان الشعر في الشعر ضد الشعر و في شعر اللغة القوية المعتمدة على الابهار و الدهشة بالتخيل و النفوذ العميق الصادم بدل الانزياح و المجاز قد كسر هذا القانون ، فما عاد المجاز و الانزياح مقوما للشعرية.

من الواضح انّ النص لم يكتب لحكاية قصة و انما الاساس هو لبيان المشاعر المصاحبة ، اي توظيف السرد لأجل بيان و توصيل الاحاسيس و المشاعر ، و كُتب ايضا لاجل الايحاء و الرمز الى عوالم ماوراء نصية ، فليست الرسالة و الادبية في الابهار بالتخيل و انما في عوامل جمالية ماورائية كان السرد وسيلة لايصالها ، و الميزة الثالثة والمهمة هي كسر الحدثية و المنطقية في النص ف فقرات لامنطقية منه نقلت النص من السرد الوصفي الحدثي الى السرد التعبيري . بهذه الخصائص صار النصّ برزخا بين الادب النثري و الادب الشعري ، و صار للنصّ وجوها تجنيسية تقع بين الشعر و القصة و الخطرة ، و السبب الحقيقي لذلك هو خفوت المقومات و الملامح التجنيسية ، و علو الصفات و المظاهر المشتركة ، فلقد ركّز الشاعر على التعبير الحرّ غير المعتني بالتنجيس ، كما انه ركز على المشتركات التعبيرية و الاسلوبية للكتابات الادبية ، دون الاعتناء باي من المظهر المميزة التجنيسية ، بل كانت خافتة بوضوح ، لذلك كان النص حرّا من حيث التجنيس و حرا من حيث التعبير ، انه نص حرّ و نموذج حقيقي للنص الحرّ العابر للاجناس.

فصل: الكتابة التقليلية

قصيدة الكلمة الواحدة

قصيدة من كلمة واحدة

))تجريد((

د أنور غني الموسوي

هامش

مع كون هكذا قصيدة (أي قصيدة الكلمة الواحدة) من النص المفتوح بلا شك فانه يمكن رد قصيدة الكلمة الواحدة الى اللغة التجريدية والتي تعتمد على نقل الاحساس والشعور والتجربة الانسانية بالألفاظ بدل الاعتماد على الدلالات والمعاني والافادة الكلامية . وعلى كل حال يمكن السؤال ما الفرق بين نص متكون من ست كلمات يولد زخما دلاليا وفكريا وشعوريا معينا وقصيدة متكونة من كلمة واحدة تتجاوز في زخمها الرمزي والفكري والشعوري ما كان لذلك النص المكون من ست كلمات .(أنور الموسوي 2015) .

في الويكيبيديا انّ آرام سوريان (Aram Saroyan) الشاعر و الروائي الامريكي المولود سنة 1943 قد ارتبط اسمه باعماله التقليلية الكاملة ، و عمله الشهير قصيدة الكلمة الواحدة (lighght)في 1965 ، و ايضا قصيدة الحرف الواحدة بحرف (m) المكتوب باربعة ارجل . و التي دخلت في مقياس غيتيش كأقصر قصيدة في العالم. (Wikipedia)

تقول اين دالي في خريف 1965 ، كتب شاعر عمره 22 عاما اسمه ارام سوريان سبعة حروف لتكون اكثر قصيدة مثيرة للجدل عبر التأريخ .ان كلمة (lighght) بالخطأ املائيا انما هي عنصر مشاهدة و ليس قراءة ، فلا توجد عملية قراءة هنا. (Ian Daly 200)

اقول ان فكرة التقليلية الكاملة حتى تصل الحرف الواحدة محققة لغايات التقليلية و منتهاها بلا شك ، الا ان تجميع حروف او حرف من دون الاحالة على معنى او احساس منقول و عدم الاعتماد على الوظيفة اللغوية للفظة فانها تخرج عن كونها عملا ادبيا ، و تصبح شيئا بصريا لوحة او نحو ذلك . بمعنى آخر ان ارام سوريام لم يكتب قصيدة و انما عملا بصريا سواء في عمله ((lighght او الحرف (m (بالاربعة ارجل . و مثل ذلك ما كان من تلوين و تغيير اشكال الحروف او وضع الكلمة وسط لوحة او رسم كلها لوحات و ليست قصائد لانها ليست أدبا فالادب يحيل على معنى و احساس منقول و هذا بخلاف تلك الاعمال فانها تبدع و توجد الاحساس و لا تنقله و تعتمد على امور بصرية و ليس وظيفة اللغة.

ان العمل اللغوي مهما بلغ من التجريد فانه بنقل الى القارئ الاحساس المرتبط باللغة و التراكمات و التجربة الانسانية المرتبطة بالكلمات . بل لا بد من ان تنقل الكلمة الاحساس و التجربة الانسانية ، بمعنى آخر لا يمكن ان تكون الكلمة قصيدة الا ان تكون ذات معنى ومعتمدة على الوظيفة اللغوية و ليس شيء آخر من العوامل البصرية . و خير مثال على قصيدة الكلمة الواحدة هي قصيدة ديفد آر سلافت) ((David R Slavittبلا أمّ. (

One word poem

David R Slavitt

Motherless

في تعليق لمنشور لاكاديمية الشعر الاميريكةAcademy of American Poets))

على قصيدة ديفيد سلافت هذه تبين الزخم الشعوري و الدلالي لكلمة (بلا أمّ) ((ان فقدان الام امر صعب ومأساوي، وربما ان هذه الكلمة هي اكثر الكلمات حزنا وتعاسة لدى الشاعر واراد ان ينقل الاحاسيس بها الى القارئ . (poets org). من هنا يكون ظاهرا اعتبار اعتماد وظيفة اللفظة اللغوي في تحقيق ادبية الكلمة و تحقيق نظام القصيدة لكي يصح ان توصف انها قصيدة من كلمة واحدة.

الاشراق و التجلي في النصوص التقليلية

)أفتش عنك.... \ ....خلف عوالم الشمس(

شيخ التقليلية رجب الشيخ.

النص التقليلي الذي يعتمد الاقتصاد اللغوي و اداء الفكرة بأقصر خط لغوي ، اي اعتماد الخط المستقيم في التعبير ، هذا النص القصير تعبيريا لا بد لأجل تحقيقه الادهاش ان يشتمل على حالة التجربة غير العادية ، و نقصد بذلك النفوذ العميق الى مكامن النفس و الشعور الانساني و اقتناص اللحظة المؤثرة التي لا تترك مجالا للقارئ الا الدهشة و الانبهار . ان الشاعر التقليلي (minimalist) يعبر و يكشف عن تجربة انسانية يدركها الكل لكن لا احد يتناولها او يعبر عنها كما يقول المتنبي (القائل القول لم يترك و لم يقل) . هذا هو الاشراق الشعري انه الكشف عن الخفي و التجربة العميقة في النفوس ، انه الاطلاع على المعارف و

التجارب الجمالية الادبية العميقة و التي ليس لكل احد تناولها و بلوغها . انها بلوغ الينابيع السرية للجمال و الاطلاع على الشعور الانساني العميق . التقليلية)) minimalismاشراق عميق و ليس تعبيرا أدبيا شاعريا فقط.

النص التقليلي ليس شعرا عاديا و لا بوحا شفيفا فقط و لا تجربة فنية معهودة ، انه تحطيم للحجب و التوجه بسرعة فائقة نحو بلوغ مسافات عميقة في النفس . لا بد لأجل التقليلية من تجاوز حالة الوساطة اللغوية و المرآتية ، و تقديم الفكرة الجوهر مجردة ، و كأن القارئ لا يرى حروفا و لا كلمات و انما يرى الفكرة و هي تتجلى ، ان التقليلية تجل عظيم للجمال . ليست التقليلية اقتصادا لغويا فقط بجمل خالية من النعوت و الشرح و التفصيل مكتفية بالاشارة و التلميح ، بل ايضا لغة عميقة ، انها اقتصاد لغوي و تعبيري يتجه و بسرعة فائقة نحو العمق الانساني .

اذن التقليلية هي التجلي الاشراقي الاكبر للفكرة الجميلة العميقة النافذة في النفس و الشعور.

يقول شيخ التقليلية رجب الشيخ

))حينما ولدتني أمي \ شربت ماء النهر \ فتعلمت سر الحياة \ ورحلة الخلود \ وعرفت أني مخلوق \ من طين... الطين سر وجودي((

في نص سردي تعبيري ، معبأ بالشاعرية العالية من استعارات و رموز قريبة تحمل القارئ بسرعة الى فكرة النص و جوهره دون زيادات او رتوش ، محققا التجلي الكامل للفكرة ، مع نفوذ عميق في النفس و عالم الشعور ، باشراق تعبيري اسلوبي و بيان مصرح به في متن النص . ان النص يحقق غاياته التقليلية بالتجلي الاشراقي لجوهر الفكرة مع سردية تعبيرية . فيقدم لنا رجب الشيخ نموذجا للسردية التعبيرية التقليلية وهي تجربة شعرية نادرة . كما هو حال تحقيق التقليلية السردية البوليفينية في نص (أقنعة) للدكتور انور غني الموسوي

))أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل \ و حينما و صلت منتصف الطريق \وجدت رجلا في كوخ و بين يديه أقنعة بشعة . \قلت له لمَ أنت هنا ؟ قال : لقد طردني القبح من مدينتكم \و هذا الأقنعة ابعث بها الى كلّ جميل \ ليرتديها فلا يطرد منها مثلي((.

و بلغة مقتصدة جدا او ما نسميه التقليلية الشديدة تحقق اللغة غاياتها التقليلية في نص للشاعر القدير عادل قاسم

)الموتى.. \ حالمونْ(...

هنا صورة شعرية و استعارة فذة تحقق شاعرية عالية و بمعادل كمي جمالي ، يبهر و يدهش ، و يحقق غايات النص المفتوح ، وهو ما اشرنا اليه في مواضع سابقة ان التقليلية الشديدة تتمحور حور النص المفتوح و ان كان بكلمة واحدة كما في قصيدة الكلمة الواحدة ، مع تحقيق الاشراق و التجلي.

كذلك نجد التجربة في نص لعامر الساعدي

))الظلمة داكنة \ الليلُ تتوحل أرجلهُ \ الليل وحدهُ يتحمل الصمت \ الخريف يبكي \ والاشجار لا تكف عن لومهِ((

الفكرة بجوهرها تتجلى هنا ، ليس فقط تتجلى بوجه وصورة واحدة بل تتجلى بعدة صور ، و هذا التجلي متعدد الصور في النص الواحد هو من اساليب لغة المرايا ، و التناص الداخلي و مع الاشراقية العميقة بالنفوذ الى التجربة الانسانية الخفية و الكشف عنها للقارئ ، يحقق النص تقليلية فسيفسائية ، وهو نموذج نادر بالكتابة.

و نجد المجال الشعوري العميق متجليا في نص تقليلي لرشا السيد احمد

))لست محمومة هذا المساء \ فقط .. المشكلة أن ذاكرتي يقظة جدا هذه الليلة((.

هنا لغة ترتكز على الابهار العميق و الكشف و الاشراق الفائق السرعة ، ان الكلمات تتجه و بقوة نحو مكامن الشعور العميقة بلغة قوية تحقق غايات التكامل النثروشعري . فالكمال النثري بالسردية القوية و النثرية الجلية مقرونة و مصحوبة بشعرية تنفذ الى الاعماق و تبحر بالقارئ الى المنابع الجوهرية و تحقق التوافق النثروشعري بنص تقليلي.

ونجد الشعرية العالية ايضا في نص تقليلي فذ بقيمة تعبيرية كبيرة لرياض ماشي الفتلاوي

))هدير همسك ... \ أثقب مسامعي((...

ليس يسيرا تحقيق التقليلية بشعرية متقدمة ايضا ، فنجد هذ النص التقليلي تجليا و اشراقا اشتمل على صورة شعرية فذة ، فقدم لنا رياض الفتلاوي نصا تقليليا بثنائية تجلي جوهرة الفكرة ، و الصورة الشعرية العالية ، و لقد تكلمنا في موضع سابق ان لكل تعبير ادبي قيمة جمالية كمية وصفناه بالمعادل الكمي ، يعتمد على مدى ما يحققه النص من عطاء و ثراء تعبيري ، ما يحقق علمية و موضوعية للثراء النصي و لا يبقى مسالة وجدانية و ذوقية ، وهذا النص يحقق قيمة كمية جمالية عالية اضافة الى معادله الشعري الكيفي العالي ايضا .

و نجد التقليلية المصحوبة بالصورة الشعرية في نص هالا الشعار

)الأمطار \ شهيق الأرض \ زفيرها الأشجار(

و من الواضح تأثير النفس الهايكوي و التغني بالطبيعة في شاعرية هالا الشعار لتقدم لنا قطعة شعرية باستعارة فذة تحقق غايات النص التقليلي بتجلي الفكرة و اشراقها.

و في تقليلية سردية لحسن المهدي يقول فيه

))منذ ثلاث عقود \ و \ نيف ... \ كلما صعدت الجبل \ لألقاك .. هناك لاهثا \ ..اجدك قد وصلت اسفل الوادي \ .... \ الغريب اننا لم نكن نرى بعضنا \ في اجتيازنا \ منتصف المسافة \ مهما تكرر الامر((................

ان هذه اللغة القوية المحققة للتوافق النثروشعري تنفذ في النفس و تتجلى فكرتها بوضوح مقتنصة اللحظة الانسانية و الشعرية الخفية فتكشف عنها ببوح رفيع محققة التجلي و الاشراق التقليلية بسردية تعبيرية.

و في نص يعتمد البوح الصادم تقول جانيت لطوف

))قيدوا قصيدتي ضد مجهول \ تعرت بنات أفكاري وأصبحت يتيمة((

النص يتجه نحو الفكرة بخط تعبيري مستقيم ، بتوظيف استعاري قريب ، ينفذ الى اعماق النفس و الشعور بسرعة كبيرة ، فيحقق النص غاياته التقليلية بتجل و اشراق للفكرة.

و في نص مشرق يقول محمد عبيد الواسطي

))ما زلت أتبعه.. \ ما \ لا \ يأتي((

ان الشاعر هنا استخدم توظيفات تعبيرية فذة قريبة للكشف و ايصال الفكرة ، و اعتمد النص على التجربة العميقة و الانسانية العالية ، فالنص يبلغ مستوى عال جدا من الاشراق ، و بلغة مقتصدة يتحقق نص تقليلي عالي المستوى فعلا.

و يقول محمد يزن في نص تقليلي

))أتلذذ بالنوم واتعذب بالحلم((

انك لا تكاد ترى الكلمات ، و انما ترى الفكرة ، تراها بجوهرها المجرد ، لقد نجح النص في تحقيق التجلي ، كما ان النص يطرق اعماق النفس بتجربة انسانية تمس الاعماق و يصدقها الوجدان ، مع تحقيق حالة كشف و اقتناص ، و بهذا ينجح النص في تحقيق الاشراق . ان في هذا النص تجل و اشراق للفكرة المجردة بتقليلية فنية كاملة.

و في نص تقليلي لقيس خضر

))نسيت قلبي \ على طاولة \ بائعة الزهور((

التقليلية واضحة لغة مجردة من دون زوائد و لا تفاصيل خط تعبيري مستقيم جدا ، الفكرة تتجلى بجوهرها من دون مقدمات و لا وسائط . النص ينفذ الى عمق القارئ من دون تنقلات رمزية او دلالية ، فيتحقق التجلي المجرد للفكرة ، و تنفذ الى اعماق النفس و الى المواطن الخفية في الشعور ، و اقتناص تجربة انسانية شاعرية بالكشف و الاقتناص فيتحقق الاشراق . ان النص يبلغ غايات التقليلية بالتجلي و الاشراق لجوهرة الفكرة العميقة المجردة.

و بالأسلوب الرمزي و الاستعارية نجد تحسين فالح في نص تقليلي يبلغ غايات التقليلية

))عندَ انتفاضة الخيال \ تُرفعُ صُورُكِ العالقة.. \وَيُهتَفُ بتغريد العصافير.. \ليُعلَنَ زقزقة العشق((..

النص زاخر بصورة شعرية عالية و استعارات فذة ، كما انها قطعة في الميتاشعر ، قريبة تنفذ و بسرعة من دون توقف الى العمق ، فتتجلى الفكرة و يتحقق الاشراق باقتناص هذه اللحظة الانسانية و الشعورية الخفية و العميقة.

فصل: الكتابة التبادلية

المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي.

من الميزات الواضحة في نصوص أنور غني الموسوي هو النظر الى التجربة التأثيرية الشعورية الكائنة خلف التعابير و لحقيقة عملية الاختيار في تكوين النص التي أثبتتها الاسلوبية و بجدارة مسقطة جميع افكار القهر و الاجبار المدعاة في هذا الشأن ، فان امكانية ابراز العامل التعبيري العميق (من شعور و جمال و فكر) باكثر من وحدة نصية (وحدة كتابية) يحقق عملية اختيار تعبيرية يقصد بها تلك المعرفة او التجربة التأثيرية الشعورية و الجمالية العميقة و تكون المفردات و دلالاتها المعنوية ثانوية جدا . و بهذا الفهم فالنص في واقعه يتكون من وحدات جمالية و شعورية و فكرية و ليس مقتصرا على امور بصرية و شكلية ، الا ان تلك الوحدات الكتابية هي ما ينعكس عليها كل ذلك و ما يرى بواسطتها كل ذلك .

ان التداولية المعهودة او العامة بين الناس في الحياة العادية تكون من خلال الدال نحو المدلول المعنوي ، بينما في التداولية الادبية التأثيرية تكون المحورية للمعادل التعبيري الماوراء شكلي أي الماوراء نصي ، و اما الوحدة النصية فان قصدها من قبل الكاتب و المتلقي يكون ثانويا ، لذلك لا يكون مخلا بالتداولية و التوصيل استبدال الوحدة التعبيرية الاوضح و الاقرب بما هو ابعد و اغرب ، فلكل تجربة انسانية شعورية او جمالية عامل تعبيري قريب منطقي مألوف وهناك ايضا

معادلات و وحدات تعبيرية اخرى يمكنها ايصال ذلك الشعور او ذلك التأثير من دون تقييد بالدلالة و مجال المعنى وهي المعادلات التعبيرية البعيدة.

المعادل التعبيري القريب و المعادل البعيد يشتركان بقدرتهما على حمل ذات الشعور الى المتلقي ، الا ان المعادل القريب يكون بتداولية معنوية أي منطقية تعبيرية معنوية و دلالية بينما المعادل البعيد لا يحافظ على ذلك بل يخل بها عمدا و اختيارا الا انه يبقي على التداولية الشعورية و التأثيرية . عملية اختيار المعادل البعيد اللامنطقي و الانزياحي هو اسلوب تبديل اختياري و اسميناه (اللغة التبادلية) و ما بيناه شكل توافقي للغة التبادلية و هناك شكل اخر هو التبادلية العكسية ، أي انه يستبدل المعادل التعبيري القريب بما يعاكسه.

في قصيدة (بستان كشميري)بستان كشميري

يكن ملاحظة تعمد كسر المنطقية و وان الالفاظ المذكورة لا يراد بها بعدها الدلالي و انما يراد بعدها التأثيري الشعوري ، فالرمزية هنا ليست دلالية و انما هنا رمزية شعورية و جمالية . فالرمزية الدلالية تنتقل من الرمز الى مدلول معنوي مهما كان شكله خاصا ام عاما شخصيا ام كليا ، اما هنا فلا نجد تلك الرمزية بوضوح بل البارز فعلا هو رمزية تأثيرية تعبيرية جمالية.

فعبارة (ايها السعداء) هذه العبارة مجانية يمكن ان تشمل مجاميع دلالية غير محدودة ، الا ان الشاعر قد اعقبها ببيان معرفي ميتاشعري (ان الشعر اصابع ضوء) و بهذه القرينة نعلم ان الخطاب موجه الى فئة عارفة او مختصة وذكر الشعر يشير الى ان المراد هنا اما الشعراء او العارفون او الاشراقيون ، الا ان العبارة التي بعدها تشكك في هذه الافادة ، اذ ان هذا ليس الشعر و انما شيء اخر او على اقل احتمال هو شيء اخر . هذا الاسلوب المركب من ثلاث تقنيات : تأجيل البوح ، و كسر منطق اللغة ، و بساطة الصورة هو ما يحقق حالة جمع الاضداد وهي ما اسميناها بنظام (النثروشعر).

ان المسألة في (بستان كشميري) ليست مسألة مجاز فقط و لا رمزية فقط و انما هناك بعد اخر ملحوظ في الكتابة هو البعد التعبيري التأثيري ، فالسعداء و الشعر و اصابعه و المساء و الفلاح و الشمس و ضفيرتاها و الفجر و البستان و جدها و جنائن كشمير و الاسلاف و المخاطب و المتكلم بل كل مفردة من النص لا يراد منها معناها و لا دلالتها القريبة و لا رمزيتها المنطقية الدلالية المعنوية . ان هذا النص تحطيم كامل لمجال الدلالة و استعمال عمدي للمفردات في بعد غير دلالي ، و انما هو اقتراب من لغة التجريد و النظر الى البعد التأثيري الشعوري للمفردات و التراكيب .

انها لغة في حقيقتها تعمل على بعد المفردات و قربه من الشعور و حب المفردة و بغضها و ما تعنيه من تراكم تجربة و ذاكرة ، انها لغة تعتمد الوعي التراكمي للانسان تجاه المفردات لذلك فهذا النص لا يمكن ان يكون الا بوجود القارئ ، لانه كتب بطريقة لا تؤدي معناه الا بوجود انسان يشعر بالكلمات و يحس بها ، ليس هذا نص دلالي و انما نص شعوري ، وهذا الفهم يقترب كثيرا من اللغة التجريدية ، الا ان هذا النص تعبيري و ليس تجريدي لوضوح الهدف و الغاية و الرسالة رغم الضبابية الدلالية في بعض عباراته .اذن نحتاج اضافة الى القراءة المفتوحة الى قراءة شعورية ، أي ان هذا النص يعتمد على بناء شعوري و المفردات هنا و ان كانت تبدو انها كلمات لكن في الواقع هذي وحدات شعورية تأثيرية ، كما لو أنك تنظر الى احجار ملونة فانك حينما تنظر اليها لا يكون محور النظر انها من أي نوع من الحجر و انما محور النظر الوانها و بريقها و لمعانها و ما تتركه في دخلك من شعور ، بعبارة ثانية ان ما يتركب منه النص وان كان يبدو وحدا كتابية الا انه في واقعه وحدات شعورية ، و الاسناد هنا شعوري . هذه القراءة المفتوحة و الشعورية هي المدخل لقراءة النص التجريدي و انها تفيد هنا في هذا النص التعبيري الذي فيه لون تجريد في بعض فقراته.

و الان سنقرأ النص شعوريا أي بالبعد الشعوري للمفردات و التراكيب و بالبلاغة الشعورية و ليس اللفظية ، أي سوف نتجاوز الوجود اللفظي و ننتقل الى الوجود الشعوري.

الكتلة الاولى (أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد .) من الواضح ان الكلام ليس للسعداء كما انه ليس عن الشعر و انما الخطاب موجه الى وجودات واعية تحتاج الى تنبيه بقرينة البيان ، كما ان ذلك الموصوف ليس الشعر قطعا و انما هو وجود انساني اكبر ربما هو الوجود نفسه او حياة الانسان او ما هو اكبر او اصغر من ذلك ، كما ان الفلاح ليس الفلاح و انما شيء استثنائي و رفيع ، وكلها تدلل ان الحديث عن شيء ثمين وان هناك تقصير تجاهه . وهذا الصوت فيه نوع لوم مما يدل على ان (السعداء) بجانب عدم الفهم المدعى لا يراد بهم السعداء بل ربما يراد بهم التعساء ، لانهم لم يفهموا الامر كما يجب وهذه تبادلية عكسية . فهنا في هذا التركيب اجتمعت التبادلية التوافقية بالجزاء المتقدم و التبادلية العكسية في عبارة (ايها السعداء) فان واقعها التهكم و الذم و المراد نقيضها.

في العبارة الثانية (لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .) الانتقال من وجود معين الى وجود أخر مشعر بنقص في الوجود الاخر ، و انه لم يصل الى الوضع الذي كان يفترض فيه و كلمة (هناك) تكشف عن هذا الفارق الوجودي ، فالجنائن الكشميرية الرمزية التي فيها تلك الامور الرائعة هي المثال الذي كان يجب ان يكون عليه بستان جد الشمس الرمزي ، و من الواضح من خلال رموز الالفة (الفلاح ، الشمس ، جد) يتضح ان الشاعر يتكلم عن شيء اليف و حبيب ، و نهاية النص تكشف انه يتحدث عن وطنه .

الوضع الخيالي و الرمزي للبستان الشمسي و الوضع الخيالي و الرمزي للجنائن الكمشيرية اوصلت الرسالة الى القارئ ليس بالمعاني و الدلالات و باللغة الوصفية و انما من خلال الكتل الشعورية و التأثيرية ، بان الوطن الحافل بالمأساة كان يجب ان يكون جميلا و رائعا كالمثال الذي بينه النص . في هذا البيان نحن لسنا بصدد شرح النص او بيان دلالاته لأننا نعتقد ان هذه

ليست وظيفة النقد و لا القراءة ، و انما اقتضت ادوات النقد هنا التطرق الى عوالم الدلالة و تشخيص المدلولات ولو تأويليا لأجل بيان طريقة التعبير هنا.

العبارة التالية (لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) من الواضح ان تلك الوصية هي الاقتراح الذي يضعه النص لاجل الخروج من المأزق ، لكن هنا لغة تبادلية حصلت وهي ان الشاعر انتقل من الاخبار عن الشيء الخارجي الى الاخبار عن الذات ، وهذا اسلوب (التلبّس) ، اذ ان من المناسب ان تكون الوصية للخارج التعس و المأساوي الذي يراه الشاعر ، وهذا اسلوب دقيق يحتاج الى فهم لغة الشاعر ، لذلك دوما نقول انه (لا نص من دون كاتب) فاستبدال الضمائر و تغيير اتجاه الوصف هو اسلوب من اللغة التبادلية ، وهو تعبير عن نظرة الاتحاد الكوني و ان اي ضرر في اي جزء من العالم يعني ضرر في اي جزء اخر ، لذلك فالسوء الذي يصيب اي انسان هو مصيب فعلا لكل انسان . فالوصية هي في ترك المنهجية و الفكرة البراجماتية القائمة على الاستغلال ، فان هذا الوضع المأساوي (الذليل) للعالم عديم الشخصية و العدالة و الضمير لا يناسب الحقيقة الوجودية المفترضة للانسان و الوطن.

ثم تأتي العبارة الوجدانية الشارحة (كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) و التي تختصر النص و تكشف عنه مما لا يدع شكا في ان تلك الاوصاف كانت للوطن و اهله و للعالم المأساوي واهله التعساء و طرح فكرة الخلاص و ما يفترض ان يكون عليه العراق و العالم ، و لم تكن تلك الرسالة برمزية دلالية و لا بتداولية معنوية و انما كانت برمزية شعورية و بتداولية تأثيرية و بالاستعانة باللغة التبادلية و النظر الى المشتركات التأثيرية بين المفردات و المعاني.

فصل: العامل التعبيري

متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليليون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي.

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي.

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية.

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية – و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه — و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو

العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى.

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص.

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة (ما بعد الاسلوبية) للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي

) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية.

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه:

)هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني(

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييي...ر) و بقدر النَفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في

عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك.

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر:

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش.

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ ُ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ

أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا.

التعبيرية و تجليات النص في مجموعة (فكرة اليد الواحدة) للشاعر عبود الجابري.

ما إن تقرأ أيّ مقطع شعري للشاعر عبود الجابري الا و أخذك النص الى عالمه من الوهلة الاولى ، و أشعرك انه يخبرك كل شيء و يوصلك الى بعيد ، و في الوقت ذاته تشعر انك قطعت مسافات من الدلالة و الابحار الفكري لاجل اضاءة انوار المعنى و الفكرة في النفس.

ان هذا الشعور الوجداني و الجمالي متأت من حقيقة عميقة ، هي ان لغة عبود الجابري تعبيرية بعمق ، فكلماته و بناءاته تحكي و تعبر من جهات عدة و من مستويات نصية مختلفة ، خالقة عالما من الثراء و السعة و القرب ، حيث يتجلى النص و اللغة و المؤلف بقوة ، هذا التجلي ناتج عن عمق و تكامل تجربة الشاعر.

في مجموعته الشعرية (فكرة اليد الواحدة) اصدار داء فضاءات (2014 عمان) ، نجد تلك الملامح التعبيرية و التجليات الجمالية لجهات الابداع اعني اللغة و النص و المؤلف ظاهرة ، مما يجعل القارئ يبحر في فضاء من التعابير الجميلة الاخاذة و العميقة ببناءات و دلالات و نداءات و رسالات فذة.

ان تجربة الشاعر عبود الجابري المتكاملة تحقق تكاملا في التجليات الابداعية في النص ، و تحقق السردية التعبيرية المقوم الجوهري لقصيدة النثر.

1. تجليات اللغة و الانثيالات القريبة (و حقول المعنى)

عكس ما يروج له الاسلوبيون من (الاختيار) فان ظاهرة تجلي اللغة و طغاينها و بروز ملامح الانثيال لا تغادر نصا و لا كتابة حيث يتبين الترابط الحقلي و يبرز ضعف الاختيار و ارادة المؤلف ، و حينما تكون تجربة المؤلف كبيرة و مخزونه اللغوي كبيرا تكون الانثيالات عالية المستوى لا تنتقل من موضع لغوي الا الى اخر ارقى منه . هذا المستوى من اللغة و تجلياتها يبرز جليا عند عبود الجابري ففي قصيدة (استدراك خاسر)

للولد وجهة نظر اخرى

فيما يفعل ابوه

كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة

و عندما يخبره ان الحصان

الذي يركبه في الصورة

كان مصابا في ساقه

و البندقية المعلق على الكتف

كانت لعبة في مسابقات الحروب

و انه تزوج

ليحسن العاشقون به الظن

و ليكون للزوجة

وجهة نظر الولد ذاتها

فيما يفعل زوجها

مع تعديل بسيط

على الاماكن

و الازمنة.

يبرز التجلي اللغوي و قاهرية الانثيال في مواطن الانتقال بين الصور و الفكر ، حيث ان هذه هي المناطق التي يضعف فيها اختيار المؤلف و يترك لخياله الابحار لالتقاط المتمم النصي . في هذا النص نجد انتقالات كان للانيثال اثر فيها (للولد وجهة نظر اخرى \ فيما يفعل ابوه \كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة) ثم ينتقل الكاتب (و عندما يخبره ان الحضان \الذي يركبه في الصورة \كان مصابا في ساقه) ثم (و البندقية المعلق على الكتف \ كانت لعبة في مسابقات الحروب) ، في هذه المركبات الثلاثة نجد ترابطا واضحا بين حقول معاني الوحدات الاساسية فيها فمن الاب و الابن ثم الى الحصان الذي هو رفيق العائلة ثم الى البندقية التي هي رفيق الحصان . و بعد هذا البناء تحضر الزوجة بشكل طبيعي في النص.

2. تجليات النص و تلوين الكلمات و (التوظيفات و احضار القارئ)

التوظيفات و تلوين الكلمات ، هو العمل الاهم و الابرز و الدلالة الاعظم على شاعرية الشاعر و ادبية الاديب ، حيث يسعى النص بفعل عوامل تركيبية معنوية و لفظية و فكرية ان يظهر بابهى و اجمل صورة ، و اقصى درجات الابهار و الادهاش و التاثير .

ونجد هذا العمل الادبي البارز و المؤثر حاضرا في كتابات عبود الجبوري مشيرا الى تجربة ادبية و شعرية ناضجة و متكاملة و معطاء.

في قصيدة (بلل) نجد توظيفات و تعبيرات و تجليات نصية اخاذة و مؤثرة و مبهرة

)لست من المطر في شيء

ذلك المطر الذي ينقر في روحي

التي تشبه لوحا من الصفيح(

هذه الصورة الرائعة المليئة بالشعرية و التوظيفات الفذة تتلوها صورة اكثر تعبيرية و قوة

)حاولت ان اتقرب اليه بالبلل

و كثيرا ما عدت

لاجدني مبتلا بك فقط(

ثم يسطر لوحة من البوح العالي مع توظيفات عميقة غير متيسرة عادة لغيره

)اكرهه حين تمضي به الريح

بعيدا عن الحقول

و يغرز رماحه في اسفلت المدن النائمة(

بعدها في لوحة تعبيرية تبحر في اعماق روح الكاتب و تخرج مفردات بمعاني خاصة هو فقط يكتشفها و يعلنها

)و اشفق عليه

من مظلات العاشقين

الذين يتدربون على القبل اليابسة(

ثم بتوظيفات فذة يتجه المؤلف ببوصلة النص و القراءة الى رسالية و قصية ادبية

)و اشتمه عندما

يسير بأثر الدم الى وديان المحو

و يغرق التاريخ

بالسطور البيضاء(

3. تجليات المؤلف و الرسالية الادبية (الجمالية و الادبية)

اما الرسالية الجمالية فان عبود الجابري يكتب قصيدة النثر النموذجية وفق اكثر متطلباتها حداثة و يعتمد السردية التعبيرية و عمق الفكرة و الصورة و التداولية ، مقتربا بذلك من قصيدة النثر الامريكية ، و بتوليد لمعاني علائقية تغاير المعنى الاساسي : ففي قصيدة (حوار عائلي)

لا أخطاء نختفي بها هذا المساء

انت صامتة

وانا

لا رغبة لدي في الكلام

نتطلع الى النافذة

كمن يبحث عن ضوء

في اذيال الستائر

و نحاول ان نجد سببا

لسلام نائم

او حرب مؤجلة

هي ليست هدنة

لكنا نفكر باخطاء

اكثر شراسة

اخطاء تليق بامراة صامتة

تعشق رجلا

لا رغبة لديه في الكلام.

من الواضح و بادئ قراءة ان هذا النص له مستويات دلالية متعددة ، منها الظاهري بالحالة القائمة بين اثنين في عائلة ، و منها الرمزي المعبر عن تجارب انسانية و اجتماعية اكثر سعة تتجاوز الظاهر الى كل ما يعم العلاقة الحميمة و الارتباط الوثيق فيشمل المجتمع و القبيلة و افراد الامة بل و العالم ، بفعل مفردات الحرب و السلام.

هذا من جهة و من جهة اخر اهم ان تلك المفرادت التي لها معان اساسية لغوية ، لم تبق على تلك المعاني و ما ترمز اليه ، اذ ان النص البسها معان علائقية جديدة ، خالفت المعنى الاساسي وهذا ما نسميه المعنى النص الخاص في قبال المعنى الاساسي العام ، فالمراة الصامتة و الرجل الذي ليس لديه رغبة في الكلام لم يبقيا على ما لهما من معنى و رمزية عند اهل اللغة بل اكتسبا معان اضافية بفعل النص.

و اما الرسالية الانسانية فان الصوت الانساني ظاهر و بارز في لغته ففي مقدمة مجموعته هذه يفتتحها بقصيدة (نافلة)

كلانا نسبحُ في نهرٍ واحد

وحين نقتتلُ

فإنَّ العابرين لن يُميِّزوا

لونَ دمكَ من دمي،

سيقولون فحسب:

إنَّ ماءَ النهر أحمر.

فان البوح عال هنا و صوت نداء ، و ادب قضية بدلالة وحدة المصير و الوجود ، و ان العابرين لا يهمه دم من يسقط من ابناء هذا النهر الكبير.

4. السردية التعبيرية

السردية التعبيرية التي هي المقوم و العلامة الاهم على قصيدة النثر الحديثة ، نجدها طاغية و متجلية بقوة في كتابات عبود الجابري ، وهذا مهم جدا و يجعل كتاباته ذات اهمية ، لتمييز شعر قصيدة النثر عن الشعر التصويري في القصيدة الحرة ، و نجد هذه السردية التعبيرية و التي تكون بشكل سرد يقاوم السرد ، لا تجد تجليا واضحا لتقنيات القص في هذا السرد ، حيث يعلو صوت الايحاء و الرمز و النفاذ الى العمق الاني بدل انتظار الحدث الطولي المميز للسرد الحكائي .

نجد ذلك جليا جدا في قصيدة (لقاء عابر)

لقد دخلنا معا

منجر الخزف الكبير هذا

كنت تتسلى

بتهشيم ما تصل اليه يداك

و كنت سعيدا

بصوت الشظايا

التي يحدثها جنونك

هذا النص المركز جدا ، الذي يحقق عتبات فهم و دلالة آنية عالية و واسعة ، مع انه صيغ بشكل سردي الا انه مع كل تقدم في النص و بناءه تتعالى الرمزية و الايحائية ، و تضعف قوة الحكاية و القص ، و تنبثق الشعرية ، انها الصورة النموذجية لقصيدة النثر .

اللغة التعبيرية في ديوان (موسم البنفسج) لعفاف السمعلي

تمهيد

الجملة اللفظية بما لها من إفادات ، تتّخذ أشكالا مختلفة من التعبير ، إذا ما نظر اليها من جهة الإفادة الإبتدائية و المعنى الثانوي الذي يفهم من معناها الابتدائي . كلّ من هذين المعنيين ، أقصد الابتدائي و الثانوي ، يمكن أن يكون خاصّا و عاما . و من هنا يكون لدينا أربع صور لنظام العلاقة بين إفادة الجملة و ما تشير اليه من عوالم معنوية.

الاولى : أن تكون الافادة و ما وراءها من دلالات ومفاهيم كلها خاصّة ، فتنتهي الدلالة عند الافادة الابتدائية وهذه ميزة اللغة التقريرية.

الثانية : أن تكون الافادة المباشرة عامّة و ما تدل عليه من دلالات ايضا عامة وهذه هي اللغة القانوينية التي تمتاز بها الاحكام ، و يمكن بعنصر الخيال ان تصبح فنية.

الثالثة : وهي الاهم و تكون فنيّة بالدرجة الأساس تكون الافادة خاصة ، لكن دلالاتها عامة ، وعادة ما توصف بانها إتجاه من الخاص الى العام ، وهي لغة راقية ، تحقّق لذّة جمالية و ايحائية بنغم و موسيقى عميقة.

الرابعة : هي لغة تكون بإفادة عامة الا ان القارئ يسقطها على نفسه وهي لغة عبقرية و عادة ما تكون لغة الحكمة و الموعظة.

إنّ كل لغة مهذّبة تحقّق لذلة ، لذلك لا بدّ من تمييز اللغة الفنية الجمالية وهي الثالثة و ما ينطوي على الخيال ، عن غيرها من اللغات المهذّبة . اللغة الجمالية التي تتجه من الزمان و المكان الى اللازمان و اللامكان ، ومن الخاص الى العام ، هي اللغة التعبيرية ، ولها شكلان مميّزان ، الاول ان تكون الافادة الخاصة بيّنة قريبة مع ايحاءات عامة وهذا هي اللغة التعبيرية القويّة ، الشكل الثاني ان تكون الافادة الخاصة بعيدة متعالية مع ايحائية عامة وهذه هي اللغة التعبيرية الرمزية . في ديوان (موسم البنسفج) تتجلى اللغة التعبيرية ، بشكليها المتقدّمين ، في لوحات فنية مهمة ، و متميزة ، ومن هنا يكون لدينا موضعان للبحث.

الموضع الاول : اللغة التعبيرية الرمزيّة

في قصيدة (إقحون) تقول الشاعرة:

)وتاريخ ولادتي سؤال

ورمل على مشارف القلب

مثقلة شراييني

تعزف وتر ألف عام

وفي كل مرّة أشعل جفن حرفي

عسى أن يقطفني حريق رمش

يزرع الضوء أقحوان)

المقطوعة مليئة بقاموس من التعابير الخاصّة (ولادتي ، شراييني ، جفن حرفي ، يقطفني) ، الا انها متسيّدة للمجانية ، و ضاربة في الهمّ الكبير ، و الارادة الانسانية الكليةة ، بضربات تعبيرية تنقل النصّ الى عالم واسع ، انه تأريخ السؤال ، الذات المثقلة بعزف الف عام ، ذات تمتد الى الف عام ، ذات كليّة ، و في كل مرة دورة و كوكب و اطلالة تنظر الى الشعلة و تطلب الجواب و الخلاص ، ترنو الى النور الى الضوء.

و في لوحة ضاربة في العمق ، تتسع لعوالم من المعنى بعيدة ، تقول الشاعرة:

)كلّما اختنق وتر

بجداولي

ولدت أوتار(

إنّها الارادة و الصلابة و الاتساع ، يتجه من الخاص الى الكلي الى الوجود الكلي ، و الابداع الكلي ، الى ذات الانسان التي لا تعرف التوقف ، مهما حلّت فيها النكبة او السكون في جانب ، تفتّقت فيها جوانب عدة نحو العطاء نحو التغيير.

و في قصيدة (زبد الامنيات) تقول الشاعرة:

)من فواصل الغياب

تقف أنفاسي

تغربل زلاّت السّنين

على أرض الخراب(

في عالم المعاني الخاصة و الذاتيات ، يتجلى الوجود الكلي و الشكوى الكلية انه عالم الغياب ، و زلّات السنين ، و الارض الخراب ، حيث :

)تمشي الوعود النّائيات

وهزيع الظّنون

يرّج شهوات القلب

زوابع القسوة تعفّر الرّوح

هاربة... هاربة من عثرات متكرّرات(

انه الخراب من العثرات المتكررة ، و الوعود و الظنون ، انه عالم الخراب و الخواء و الظنون حيث :

)أرتعش في مهبّ الرّيح

وردة تقرّحت أوجاعها

ولسان الحلم بات يقطع خطاي(

في عالم الاوجاع التي تقطع الذات و القلب و الارادة و الحلم ،كل شيء صار في عالم كئيب يقطع انفاس الخطى.

الموضع الثاني اللغة التعبيرية القوية

في فصل (القرار) تقول الشاعرة :

)حين قررتُ أن أستعيد "عفاف"

نهبتُ ذاكرتي البالية

وأمطرتها زهر لوز

يستحم بروح امراة اغتالت لغة العجز(.

البوح عال و صوت التوصيل رفيع و واضح ، وسط هذا الصوت و العالم الخاص ، هناك اشعاعات عليا كلية تنطلق نحو العام ، نحو الكلي ، نحو المرأة الكليّة ، بل نحو الانسان الكلي ، و الهم الكلي و الرغبة الكلية ، في نشدان التغيير و تخطي ذاكرة العجز و التأخر و عدم الاقتناع.

و في لوحة شفيف في فصل جفون الكلمات بتعبير رقيق تقول الشاعرة:

)وأحزن إن أغمضت

جفون الكلمات عنّي

فالهوى لا يقبّل التورط

في غياهب العتمة

سأهبُ عمري لرعشة الضوء

في مقلتيك(

وسط هذا البوح و القصد و العتاب المخلوط بالنداء ، و سط هذا العالم الخاص ، تبرز كليات المعاني في الحب و الشوق و الارادة و العواطف الصريحة نحو المرادات و الرغبات ، نحو عالم واسع من المعاني الكلية.

و في فصل (سنونوة(في لوحة شفيفة من البوح تقول الشاعرة

)ويسرقني ازدحامي...

لأغرق في خاصرة الوجع...

سنونوةً أهرقها بكر الفجائع...

أتوسلُ صلابتي الموشومةَ بالذكرى

لتنثالَ نتوءاتُ الهزائم على المنحدر(

وسط قاموس الخصوصية (يسرقني ، ازدحامي ، صلابتي ،) و سط عالم البث و الشكوى ، و سط التوغل في الهم الخاص ، تبرز عوالم المعاني الكلية ، انها حكاية الانسان ، حكاية الذات المريدة ، و سط طرق المعبأ بالآهات ، انه عالم الصلابة الدفينة ، و تجلي الأردة وسط الفجائع و الهزائم(

و في فصل (وجع) تبوح الشاعر بشكواها

)يرتديني الوجع

والوترُ مكسور...

يا زمن الفجيعة ارحل...

فالروح مزقتها الآلآم(...

انه عالم الوجع الخاص ، و الانكسار ، و زمن الفجيعة ، و الالام التي تمزق الروح ، الا انه من هذه الخصوصية تنبثق المعاني الكلية المتجاوزة للزمان و المكان ،لتمثل الوجع الكلي ، الذات المتألمة الكلية ، لتتمثل عالم الفجيعة الممزق للروح.

و في لوحة رقيقة في فصل (حبيبي) تقول الشاعرة

)كلّما حاول الحزن اقتحام حصوني

رسمت ثغر حبيبي

وردة على شفتي(

وسط العالم الخاص من الحزن و من صورة الحبيب و وجوده المزيل لغمامة الحزن ، و سط عالم العاطفة الرفيع و الانس و الابتهاج بالحبيب ، وسط هذا العالم الخاص تبرز المعاني الكلية حينما يصبح الحب و الحبيب رمز العادة و البهجة بوجه زمن الحزن و الالم الاقتحام و المأساة الكلية .

و في مقطع بثّ و شكوى و ألم رفيع تقول الشاعرة في قصيدة ((وطني الحزين(

)كم يلزمك من زمن

كي تزرعني في أرضك الجدباء سنابلا؟؟

يعلو صوتي نورسة

في كفّ صفصافة واقفة

تأبى الإنحاء...

واضحة في الضباب مواقفي

ومرايا الوقت ذئب مندس

في رداء الشمس(

انها النداءات و التساؤلات و الارادات ، المتجهة بسرعة البرق من الخاص الى الكلي ، الى طلب الربيع في الارض الجدباء لأجل بزوغ السنابل و المواقف الواضحة في زمن الضباب و الذئاب المرتدية لرداء الشمس . في بوح رفيع و صوت عال و نداء.

لقد كانت كتابات عفاف السمعي بحق مناسبة فنيّة فذّة لتكون نموذجا واضحا و رفيعا للغة التعبيرية الموغلة في التوظيف و تعدد ابعاد المعنى و التفلّت من الزمان و المكان الخاص نحو المجانية نحو العالم العام ، باتجاه عميق من الجزئي الى الكلي ، بقلب شاعرة مليء بالنظر الى العالم و الانسانية ، حتى ان كلماتها تأبى القرار و البقاء وسط المعاناة الخاصة فتلونها بالوان المعاناة و الرغبات الكلية و الانسانية ، فتكون لسنا الانسان و الوطن و العالم ، بتعابير عالية الدلالة متعددة العوالم ضاربة في تجاوز الزمن نحو عالم مطلق رفيع .

التجليات الماوراء نصية عند رشا اهلال السيد احمد

.

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد.

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات

الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها.

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ.

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها.

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الزرمان و المكان ، انها لغة السحر.

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية.

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

)ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة (

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة.

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال

التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية.

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال.

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف.

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال

معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة.

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(...... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هنااااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد.

.

.

اللغة المتوهجة ، لغة يعقوب احمد يعقوب نموذجا

لطالما كان النص الابداعي مصدر ولادة الفكرة النقدية و تكاملها ، بحيث يكون من غير المبرر الاعتقاد ان الفكرة النقدية يمكن ان تصح و تتجذر بإيعاز من مجالات خارج النص ، بان يكون النص مجرد محل لتطبيق تلك النظريات الغريبة على الادب .و كذلك من غير الواقعي تصور امكانية تطور الفكرة النقدية من دون اللجوء الى النص ، لأجل بيان الملامح التفصيلية و الدقيقة للنظرية النقدية .و خير مثال على هذا هو اللغة المتوهجة، اذ لا ريب في ظهور اخفاق في المعالجة الذي تمنى به اطروحات العلوم اللغوية و علوم النفس و الابحاث الثقافية امام فكرة اللغة المتوهجة . و تكشف انه ليس هناك طريق موثوق به سوى النص الابداعي.

لقد اخذت فكرة اللغة المتوهجة مكانة متميزة و راسخة في الكتابات النقدية المعاصرة ، و نجح النقد النظري في استلال ملامح لها ، و كذلك في جهة التطبيق كان للنقد نجاحا في تلمس ظهورات تلك اللغة في الادب. فمثلا يقول اياد خضير في وصف لغة حسن البصام (وتكون جمله الشعرية في بعض قصائده إشارات متوهجة دلالياً مضغوطة الحجم كبيرة الكتلة الدلالية (، الا انه لا يظهر ان تلك الملامح وصلت حد التعريف التمييزي و تجلي المفهوم رغم ترسخ الفكرة و الظاهرة.

في معجم اللغة العربية المعاصرة (توهَّجت النَّارُ أو الشَّمسُ وهَجت ؛ توقَّدت ، توهَّجت رائحةُ الطِّيب : انتشرت ، توهَّج نورُ الحقيقة . ، توهَّج الجوهرُ : تلألأ .)، و لا يظهر في الاصطلاح النقدي معنى مغاير ، و لا بد من الاعتراف ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها بشكل وظيفي و موضوعي ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . و لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و العمق كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لأجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه.

لقد قدم لنا الشعر الحديث اشكالا مبهرة من الصورة الشعرية غير مسبوقة في عمقها و تعبيريتها ، كانت نتاجا لترسخ التكثيف والعمق و الادهاش في الكتابات المعاصرة. ان هذه الصفات الثلاثة أعني التكثيف و العمق و الأدهاش صارت ملامح واضحة لكل شعر يكتب، بحيث ان الكتابة التي تتخلى عن أي من ذلك تكون في دائرة الشك و المناقشة من جهة الفنية. يقول احسان عباس (ان الاتهامات توجه الى الشعر الحديث بانه يتحول الى نثر ، على انه يتحول الى نثر عندما تضعف او تنضب الرؤيا المتوهجة في تجربة الشاعر . اما الرؤية المتوهجة فهي تسقط عن الالفاظ النثرية نثريتها). و يقول (ممدوح السقاف ومن خصائص حركة الحداثة أيضاً أنها ألغت الفوارق بين ما كان يعد قاموساً شعرياً وموضوعات شعرية، فما تفرّق بين لفظة شعرية بذاتها ولفظة غير شعرية وموضوع شعري، وموضوع غير شعري فاللغة والحياة منجمان ثريان للطاقات ذوات المستويات المختلفة في شتى أدوات تعبيرها المتفاوتة في قيمتها الفنية. ومن هنا كان على الشعراء الحديثين متى استخدموا ألفاظاً لها طابع نثري متداول أن يشحنوها بالتجارب المتوهجة التي تسقط عنها نثريتها وتجعلها تتألق بالشعر.) و هذا أمر واضح لا يحتاج الى مزيد بيان . هذا الواقع الكتابي يشير الى نضج الكتابة الشعرية العربية ، وكل قول خلاف ذلك يفتقر الى واقعية ، الا ان هناك أمرا يعاني من عدم النضج ، هو حصول تباين بين واقع التركيب اللفظي و التركيب المعنوي في كثير من الكتابات بحيث يفتقر المعنى الى التوهج الذي

يكون عليه التركيب اللفظي . كما انه قد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها لغة الهذيان و الإنثيالات و اللغة الغامضة و المغلقة ، مع ان الأمر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التعاونية و التعبيرية ، و يمكن تحقيق الإدهاش و التكثيف مع تحقيق مقدار عال ايضا الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورة من مقومات الابداع فيها .و في لغة الشاعر الفلسطيني الكبير يعقوب أحمد يعقوب نموذجا متقدما من لغة الرسالية و البوح و الإدهاش .

ان عمق الفكرة وتوهجها و قوة اللغة المبهرة بتحقيقها قدرة توصيلية وبوح شفيف مع فنية و تشكل تركيبي عال ، تمثل نموذجا يحتل مكانة متقدمة في اللغة المتوهجة يتجاوز ما أشرنا اليه من التباين بين شكل التركيب و فكرته و بين توصيلية اللغة و فنيتها العالية ، اذ لا بد لأجل لغة ابداعية عالية المستوى من الارتقاء بالجهتين و عدم تغليب احدهما على الاخرى وهذا سر من اسرار اللغة العظيمة . و اللغة التي يكتب بها الشارع الفلسطيني الفذ يعقوب أحمد يعقوب تمثل شكلا متقدما في اللغة المتوهجة ، و سنعمد هنا الى نماذج من ادبه التي تضيء زوايا عالمي الدلالة و الفكر.

لو تلمسنا الجوهر العميق للغة الشعر لكان بالإمكان تبين مظهرين عميقين هما من أسباب توهج اللغة الشعرية ، الأول في مجال الدلالة و الثاني في مجال الفكر ، و لو فهمنا عملية التفكير في طلب المعاني و الأفكار انها تعتمد على الإضاءات و الإنارات لمواطن عميقة في الفكر ، و هو ما تؤكده نصائح خبراء الكتابة بوجوب الإكثار من القراءة لأجل تطوير القدرة الكتابية ، و الذي يمكن رده بيسر الى تلك الإضاءة ، أمكن القول أن التوهج في معناه العميق إضاءة وتوهج في عالمي الدلالة و الفكر ، و من هنا يكون الطريق معبدا لسبر غور اللغة المتوهج ببحث الاضاءات التي تحدثها .

في قصيدة (شرفة الفرح) اضافة الى عذوبتها و بناءها التقني العالي و مجازاتها البديعة ، من الظاهر الهمس الشفيف الذي ينير مواطن من الفكر و عالم المعاني في هذه الكلمات التي ليست ككل الكلمات ، انها مثال الويسلة و الطريقة وصوت الخلاص فهي سلم الفكر ، نحو غاية هي أمل و حلم فهي (الفرح البعيد) ، و وسط هذا الأمل هناك الخوف العميق الموحش للضعف المر و التعب القاتل (انه الخشب المتعب) فيتجلى من نافذة الرؤية اليأس الآسر (الجرح المدد) المشدوه المتحير (بين البحر و البر) ، فيبرز المجروح النازف بدمائه (دماء القصيدة)

و في قصيدة (عند آخر السطر) المكثفة و المتميزة بالبوح العالي ، و المنيرة لمعاني العطاء و الحب و الحنان ، المخاطب ملهم متعدد في تصوره ، الا انه من يكون المتكلم صورة خلاصة و سروره (يضع في كفه (زهرةً من نور) انه سيد الطريق و المعلم و النموذج ، او المحب المفرح ، او الأخ الحنون ، ثم يبرز الايمان بالكلمة و بالشعر و بالعمل للنفس المعطاءة الطالبة للخير للغير تخبر الاخر انها (تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة) و (وتجعلك للحظةٍ ،تشعرُ سعيدا) ثم بكل التبريرات الممكنة ، ببيان علل الفرحة و عطاءها لأننا في (زمنٍ صار فرحه كالنجوم بعيدا.............) انه همس شفيق و سلس و بسيط بخطاب و رسائل و وعود ، ان هكذا لغة تتميز بطاقة ايحائية عالية تبهر و تدهش.

و في قصيدة (حين انتهى المشهد ، وأضاءت الأنوار العتمة ، عندها فقط ....أدركتُ \ان الأبطالَ أناس مثلنا \لو حاولنا \ .... أن نكون مثلهم ....) خطاب عميق صادم للنفس ، يكشف خبايا العجز و الكسل و يوقظ في الفكر تساؤلات و مطالب للسعي و العمل ، تكثيف و توصيل مبهر و باسلوب صادم ، يبحر بالنفس الى عالم عميق و تمثل للمجتمع يحيي الرغبة في النهوض .

ان الميزة العامة للغة يعقوب احمد يعقوب هو الجمع الصعب بين التركيب الهادئ و السلس و بين الابهار و الادهاش وهذا نموذج اللغة القوية العميقة ، و من الواضح اتكاء الشاعر على قوة الفكرة و اضاءتها لمواطن عميق في النفس تحقق لها الإبهار و الإمتاع ، و بذلك يتوافق عمق الفكرة و توهجها مع توهج التركيب و فنيته ، فيكون لدينا لغة متكاملة التوهج.

النصوص الاصلية

شرفة الفرح

****

أرتبُ الكلمات سُلماً

أصعد عليه

لشرفةِ الفرح البعيدةِ

وأخافُ أن ينكسرَ الخشب المتعب

ويداهمني الجرح

....ممدداً.....

بين البحر

.........والبر

ودماء القصيدة..........

عند آخر السطر

ستجدني أنتظر.......

لأضعَ بكفك زهرةً من نور

تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة

وتجعلك

للحظةٍ

تشعرُ سعيدا

بزمنٍ صار فرحه

كالنجوم بعيدا..............

....

حين انتهى المشهد

****

حين انتهى المشهد

وأضاءت الأنوار العتمة

عندها فقط

...............أدركتُ

ان الأبطالَ أناس مثلنا

لو حاولنا

...........أن نكون مثلهم....

****

ملامح اللغة القوية عند عيسى ابو الراغب

)لست أحب الثلج أبدا \ وأحب فيه لون البياض \ فذاكرتي لا تحمل إلا وجعاً \ حين منفى في أيّار \ حين ولدتني أمي في خيمة مشرعة للريح وللبرد \ وكان صراخي يملأ الحي(

عيسى أبو الراغب

الأساس النظري للّغة القويّة

قد يُتصوّر أنّ أساس عملية النقد هو التذوّق ، و هذا التصوّر في منتهى الخطأ ، بل أساس عملية النقد هو الفهم ، أي فهم لغة المؤلف ، و لكي تستطيع نقد نص لا بدّ أولا ان تفهم لغته .

ليس من واجب النقد ان يعلن عن جمالية النصّ ، بل واجبه أن يجب عن سؤال محدّد : لمَ هو جميل ؟ و من دون فهم لغة النصّ لن يكون جواب هذا السؤال متيسّراً.

لقد بينا في مقالات النقد النظري انّ للاستجابة الجمالية مقدار كمي و كيفي . فمن حيث الكم فان حجمها يتناسب مع البعد و المساحة التي تنفذ اليها الدهشة بعنصر المشاهدة ، فالادهاش المباشر يحقّق استجابة جمالية طولية أي ببعد واحد ، و الادهاش الايحائي يحقّق استجابة جمالية مستوية اي بشكل مستوي ثنائي البعد ، واما اذا كان الاستجابة جامعة بينهما فان الشكل الحاصل سيكون مجسما اي ثلاثي الابعاد ، وهو يتحقق بلغة تجمع بين المباشرة و الايحاء.

واما من جهة الكيف فان نقاط الاستجابة مختلفة بالنوع وهذا ظاهر . وكما انّ كل حاسّة لها انواع من الحواس و درجات ، فكذلك الاستجابة الجمالية ، فبينما تحفّز الجمالية المباشرة نقاطا معينة . و الجمالية الايحائية نقاطا اخرى مختلفة ، فان اللغة التي تجمع بين الايحاء و المباشرة تحفّز جميع تلك النقاط ، وهنا يبرز السرّ الاعظم للغة القويّة ، و هو ليس من مجال الدلالة ، لكي يقال بتعذّر الجمع فامّا مباشرة او ايحاء ، او ان تكون المباشرة طريقا الى الايحاء . بل الايحاء في اللغة القويّة اضاءة نقاط المعاني و الشعور ، انه الاشعاع ، هو ليس من دلالة لفظ على اكثر من معنى او دلالة معنى على معنى ، مع انّ هذه اشكال من اللغات الجمالية.

ما يحصل في اللغة القويّة ان اللفظ يشعّ و المعنى يشعّ ، فاضاءة اللفظ لمعانٍ ليس بطريقة الدلالة ، و اضاءة معنى لمعنى ليس بالدلالة انما بالاشعاع.

حينما تصبح الالفاظ و المعاني التي في النصّ كالشمس واضحة مفهومة معلومة و بنورها تنير الاشياء ، فتكون القراءة كضوء الشمس الذي يحرّر الارض قطعة قطعة من الظلام ، هكذا كلمات اللغة القويّة الفاظاً و معاني تنير عوالم المعنى ، عالماً عالماً كما تنير الشمس الاراضي المجتاورة . بل قد تتجاوزها بان تكسر قيود المكان و الزمان فتنير البعيد قبل القريب .

تأريخ اللغة القويّة

في البدء كان السؤال . كيف لشعر معيّن ان يحقّق الدهشّة الجمالية الكاملة ، كيف للغة المتنبي العظيم و السيّاب و محمود درويش ان تفعل ذلك ؟

لطالما علمت أنّ لغة المتنبّي العظيم هي أفضل لغة في زمن الكلاسيكيّة ، و لطالما علمت أنّ لغة السيّاب هي أجود لغة في زمن الحداثة ، و لطالما علمت أنّ لغة محمود درويش هي أفضل لغة في زمننا.

وكنت أشعر أنّ خيطا قويا يوصل بينها ، من ثم التفت الى تلك اللغة العميقة الموحية و الحاكية في الوقت نفسه ، التي تجمع النقيضين المباشرة و اللامباشرة. فليس الأمر جمال صورة فقط .انّه أعظم من ذلك .انّه سرّ عظيم.

اللغة اما مباشرة حكائية او غير مباشرة ايحائية الا أنّ ما يكتب هؤلاء الكبار ليس كذلك ليست من اللغة المباشرة و لا اللغة غير المباشرة ، انّها ليست أيّاً من ذلك لكنّها كل ذلك ، انّها لغة تنفي أيّاً من ذلك لكنها تثبت كل ذلك. اذن هي لغة النفي و الاثبات ، انها لغة مباشرة و غير مباشرة في الوقت نفسه ، انّها لغة تجمع النقيضين. تجمع الايحاء و التوصيل ، تجمع الاشارة و البيان ، فهي في الوقت الذي تقول توحي ، و في الوقت الذي توحي تقول. انّ هذا الشكل من الجمع بين النقيضين هو الكفيل في تحقيق الصدمة الجمالية العالية و الابهار و الادهاش الكبيرين.

هذه هي اللغة القويّة نحسّ بها قريبة و سهلة و بسيطة، الا اننا نحسّ ايضا انّها غير متناهية و انّها واسعة و انّها ليست بسيطة . و مع انّه لا تأجيل هنا ، فكل شيء واضح ، المعاني واضحة ، و معاني المعاني واضحة و ما وراء ذلك و ما وراء الوراء واضح ، عالم واسع من الوضوح ،

عالم غير متناه من الوضوح ، كل شيء واضح ، لكن في الوقت نفسه كل شيء يتجاوز الوضوح و البساطة و حدود الفهم ، بسعة تجعل السهولة صعوبة و البساطة تعقيدا ، فيتحقّق العجز أمامها ، و الاقرار العميق بعلوّها.

يقول المتنبي العظيم :

)وهكَذا كُنتُ في أهْلي وفي وَطَني إنّ النّفِيسَ غَريبٌ حَيثُمَا كَانَا(

انّها ليست صورة فقط و لا حكمة و تفاخر و تباه ، انّها عالم ثائر و هائج من الارادات و النداءات انّها اضاءات مساحات افكر الشاسعة . و يقول في بيت آخر:

أوَدُّ مِنَ الأيّامِ مَا لا تَوَدُّهُ وَأشكُو إلَيهَا بَيْنَنَا وَهْيَ جُنْدُهُ

وايضا ليست هنا صورة شعرية فقط و لا شكوى و لا حزن و حسرة فقط ، انّها اختصارات و اختزالات لحكايات و مديات و آ مال . و يقول في لغة صادمة لا تتكرر

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي و أسمعت كلماتي من به صمم

و يقول السيّاب الكبير مالئاً عالمنا بعالم من النداءات و الالام و الحزان :

)و تنضح الجرار أجراسا من المطر \ بلورها يذوب في \ أنين \ بويب يا بويب \ فيدلهم في دمي \ حنين \ إليك يا بويب \ يا نهري الحزين \ كالمطر(

انّها ليست مجرد شكوى و صور شعرية و حزن عميق ، انّها عالم واسع من النداء ، و الارادات ، و الحكايات.

تتجسد هذه اللغة القوية المعطاءة التي لا حدود لها في شعر محمود درويش الكبير حيث يقول :

)تعلّمتُ كل كلام يليقُ بمحكمة الدم كي أكسر القاعدهْ \ تعلّمتُ كل الكلام، وفككته كي أركب مفردةً واحدهْ \ هي: الوطنُ...)

انها ليس مجرد اعتراض و شكوى و حزن و الم ، و لا مجرد صور شعرية آسرة ، بل هي عوالم رفيعة و فضاءات واسعة من النداء و الارادة و الخلاص . و بهذه المباشرية الايحائية تتكامل لوحة عظيمة له يقول فيها :

)تُنسى، كأنك لم تكن \ تُنسى كمصرع طائر \ ككنيسة مهجورة تُنسى، \ كحب عابر\ وكوردة في الليل... تُنسى(

هنا ليست فقط بوح شفيف و حوار رفيع و تجربة متجلية و صور رائعة ، بل مديات واسعة من المعاني و الهموم و الاحزان متكاثرة.

اللغة القويّة عند عيسى أبو الراغب

تتجسد اللغة القوة بمظاهر خلابة و شاعرية عالية المستوى في شعر عيسى أبو الراغب ، جامعة بين المباشرة و الايحاء ، بين البساطة و اللابساطة ، بين السهولة و الصعوة ، بين القرب و البعد ، انها اللغة الساحرة ، اللغة التي لا تترك شيئا من طاقات اللغة.

يقول في تصوير عال:

)على مرأى من الله

أكلوا لساني

لم أغنّي منذ زمن بعيد

لست أنا حين مات الضوء في بيت جارنا

كنت أتوضأ من مزراب البيت الطيني

و أفتح في الظلام شفة لقبلة(

ليس الابهار هنا وحده حاضر ، و ليست التوظيفات و الصور البديعة وحدها حاضرة ، و ليس البوح الرفيع و الشكوى و لوحة الحزن وحدها حاضرة ، بل يشرق هنا عالم من المعاني لا ينتهي ، ليس له بداية وليس له نهاية ، انه يتمدد في المكان من السماء حتى الارض ، و في الرؤية من الضياء الى الضلام و في الروح من الغناء الى الصمت و من يأس و موت الى أمل و قبلة) . هكذا اللغة تعبّأ باكبر طاقة ممكنة ، تتوهّج باقصى درجة ممكنة.

و في مقطع خلّاب أخر يقول:

)لست أحب الثلج أبدا

وأحب فيه لون البياض

فذاكرتي لا تحمل إلا وجعا

حين منفى في أيار

حين ولدتني أمي في خيمة مشرعة للريح وللبرد

وكان صراخي يملأ الحي(

انها ليست فقط صورة تعبيرية عميقة ، و ليست فقط توظيف ماهر للاشياء الباردة ، انها حكاية برد ، برد قاتل موحش ، انه عالم من الصراخ و النداء و سط عالم من الثلج (

و في حوار عميق يقول:

يا ابي هذا انا

حين اوقفتني الشمس وهي تشرق خارج مدارها

وسقط سهوا في حضن بلاد بعيدة

هذا انا حين نصب الزمان لي كمينا

ونامت عيون الغزالة في الحديقة المجاورة

واكل الناس لسان الالهة القديمة

هذا انا

انعكاس الحياة بعد الموت الاخير

)انه عالم من تداخل الذوات ، و الحواس ، و الاشياء ، انها النداءات التي تأسر المكان ، توقض كل شبر فيه ، فلا يبقى له حدود ، انها الحياة بعد الموت(

و في مقطع بلغة عظيمة مكثفة تسبق كلماتها الضوء يقول:

)يا سيدتي لا تبحثي عن جسدي ولا عن الأسطورة الساكنة في مداي / فمداي المدينة البعيدة الحزينة /والكثير يحمل مناديل بللها الدمع

فقط أنا ابحث عن الأسئلة القلقة ورسائل تبحث عن نفسها في دم الشوارع /كل الحواس تندس في الجدار الصامت وترسم جسد أنثى تتمايل في الثلث الأخير من الليل / سأصحو قبل الفجر علني اسرق ما بقي منها قبل أن يفيق الجميع/وأخر سر اتركه شهقة قصيدة دمي (.

ليس هنا بوح فقط ، و لا حكايات اسطورية عن المدينة ، و لا قصيدة موت فقط، انه عالم واسع من المعاني المضاءة و الحكايات و النداءات و الارادات.

و في نص مفتوح عالي المستوى يرسم ما لا يرسمه الخيال فيقول:

)لم يكن معي في ليلي إلا حلمي وحقيبة سفر / ورنين لموتى قد رحلوا قبل وقت يكتبون أسماءهم على سطح الماء / وقصيدة تدخل مخاضها الأخير / غريبة كانت تلك الوجوه التي تطل من الجهة البعيدة / ويتقلب جسدي في الفراش وابعد عن حلمي الذئاب / وندخل الامحدود من القتال / وتصبح كل شوارع المدينة مصبوغة بلون احمر / هذا أنا الميت داخل حلمي / السائر على طريق الماء(

انه السير على طريق الماء ، انه الموت داخل الحلم ، انها اللغة القوية ، اللغة التي تغنّي التي تملأ الأرض بالنداء.

و في مقطع مذهل في تصويره يقول:

)جمجمةِ الطفل

ذاكرةَ الوجع

في ملح الأرض

وفي الطين

افتح بابك للهزيع الأخير

للغة تتشكل من دهشة الظنون(

انها ليست فقط فكرة الحياة ، و لا فكرة اللغة ، و لا فكرة الشعر حتى ، انها عالم اوسع من الزمان و المكان ، اوسع بكثير ، و اعلى من الشعر و اعمق من اللغة ، انه ينبوع السحر المدهش ، السرّ الكبير(

و في لغة اشراقية عالية يقول:

)تذكر

سيكلمك الله من فوق سموات سبع

عبر الألواح الممحية

وتعلمك الملائكة اللغة البكر

قبل الذبح

وقبل أن تصل ذاكرة الخيال لعمى الكلمات(

هذا ليس شعرا فحسب انه حياة و وجود ، و كيان و انفاس ، في عالم فسيح ، لا تتمكن الكلمات و اللغة العمياء من تلبية نداءاته.

و في لوحة حلم خجلة يقول:

كنت احلم / كما يحلم الذين رحلوا وحين امسكوا خيط الشوق وحاكوا ثوبا يحميهم من صقيع البلاد

كنت اخجل من أن احلم أكثر من الذين ماتوا حين كان الحلم بيد السلطان

كنت اخجل حين امسك مزامير الآلهة القديمة فتبصق بوجهي

كنت اخجل حين اجلس على طاولة المقهى ارتشف قهوتي في مقهى في وسط المدينة / ولفافة تبغي تحترق أمامي كما البلاد / وأغمض عيوني الحزينة.

انه عالم من البكاء الرفيع ، انه صوت و نداء ، و حمم صقيع و ثلج لاهب . انها اللغة القوية .انها لغة عيسى أبو الراغب.

فصل: الكتابة ثلاثية الابعاد

لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء . أنا لست واثقاً من الأنهار و الينابيع ، قال ذلك وهو غارق في حيرته وسط ذلك الجمع الأسطوري . قالوا بصوت فاخر : نعم هذه أيدينا تباركك ، لتكن هنا أسوار نحاسيّة ، و لتكن أوروك ثانية.

هكذا يحكي اللّون الحالك قصّتي الباهرة . كان الوقت يعدّ أصابعه بشراهة كبيرة . إنّني أراه ، هناك عند الزاوية يختلي بأحلامه العظيمة ، يحدّثني عن لون آخر للغروب. عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى.

يا لهذه لرياح البرّاقة ، تعصف بأوصالي في ليلة عيد ، تمنحني أغنيتها بكلّ عنف. أنا تلك الشجرة اللوزية القديمة . دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود . أخرج رأسي من تحت الأرض فأرى المجرة ، هناك حيث يلعب الفتية بأوهامهم اليابسة . هل ترى يا صديقي ؟ ليتك تخبرني أين يمكنني أن أعثر على حياة أخرى.

هذه زنبقة و أمنية و جسر أرجواني . ليس أمراً غريباً أن أكون شجرة . و ليس أمراً غريباً أن أتلمّس وجه الأرض بكل هدوء . يعشعش في رأسي سرب طويل من الطيور الملونة . إصغي جيداً ، يا لصوتها الشجيّ . أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ.

حسناً ، ليجلس المستمعون ، و لتكن قيامة الحقيقة . الحقل البنّي لا يعرف الكذب ، و ذلك الرعد ما عاد يسرق قلوب الفتيات الحالمات . إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية

كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب.

درجات تجلّي العناصر الفنية (نقد كمّي)

البحث في درجات تجلّي العناصر الفنية هو من النقد الكمّي ، وهو مدخل الى علم النقد ، و يعتمد على الاستقراء و الاحصاء ، و تتبع تجلي العنصر المبوح في النص في كل وحدة تعبيرية و اهمها (الاسنادات و الجمل) ومعتمد على المعارف العرفية و الواقعية الجليّة . و درجة التجليّ قد تكون ضعيفة ان كان التجلي في أقل من (30%) من وحدات النص ، و متوسط (30-7-%) و قوي (اكثر من 70%) .و يكون الاسلوب طاغيا ان تجاوز (85%) من وحدات النص.

الجهة الاولى : الاحصاء.

النص متكّون من (5) فقرات بـ (18) سطراً ، و من (21) جملة . و ما يقارب من (60) إسناداً ، و (250) كلمة ، (30) كلمة منها مركزية و (50) كلمة موجّهة.

الجهة الثانية : التجنيس

درجة تجلّي شعر سردي (سردية تعبيرية) : (85%) ، درجة تجلّي نثروشعرية (الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي قصيدة نثر حرة : (90%) ، درجة تجلي قصيدة نثر كتلة واحدة (صفر%) ، درجة تجلّي شعر ايقاعي : (صفر %) ، درجة تجلي شعرية صورية

(50%) (الشعرية الصورية مع النثروشعرية يحقق اللغة المتموجة وهي من خصائص قصيدة النثر العربية . درجة تجلّي القص : (10%) ، درجة تجلّي الدراما: (20%) ، درجة تجلّي الخطابة : (10%) ، درجة تجلّي الخاطرة : (10%) . درجة تجلّي النص المفتوح : (50%) ، درجة تجلّي النص الحر العابر للاجناس : (30. (%

الجهة الثانية : مستوى ما قبل النص (العوالم الماوراء نصية)

درجة تجلّي العوالم الفكرية للمؤلف : (85%) ، درجة تجلّي العوالم النفسية : (80%) ، درجة تجلّي العوالم الاجتماعية و الانسانية : (90%) . درجة تجلّي الرسالية. (90%)

الجهة الثالثة : مستوى التقنيات النصية

درجة تجلّي النثروشعرية (الشعر الكامل في النثر الكامل ، البناء الجملي المتواصل ؛ الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي السرد التعبيري (الشعر السردي) : (85%) ، درجة تجلّي البوليفونية (تعدد الاصوات) : (85%) . درجة تجلّي الفسيفسائية (لغة المرايا ، العبارات المترادفة): (90%) .درجة تجلّي التجريدية : (80%) .درجة تجلّي اللغة المتموجة (وقعنة الخيال) : (95 %) . درجة تجلّي المستقبلية (الحركة داخل النص) : (70%) . درجة تجلّي التعبيرية : (40%) .درجة تجلّي السريالية : (20%) . درجة تجلّي التراكمية (عبارات ثلاثية الابعاد) : (20%) (لا يمكن للعبارة ثلاثية الابعاد ان تتجاوز (30) لان كل عبارة تراكمية تحتاج الى عبارتين او اكثر قبلها . درجة تجلّي التجسيدية (اللغة الراسمة) : (70%) . درجة تجلّي التبادلية (تداخل الاصوات) : (20(%

مثال لغة تبادلية

مثال (1) (يختلي بأحلامه العظيمة) من الواضح أنّ وصف عظيمة لا يناسب صاحب تلك الاحلام فهي على خلاف المراد (اي احلام بائسة) . مثال (2) (دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود) من الواضح انّ الدم في الساقية مهدور رخيص و الانسب له ان يبكي لا يبتسم ، وان يجيد لغة الفناء لا الخلود . مثال (3) (أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .) بعد البيان المطلع و بيان صوتها الشجي ، و أمر الاخر بالاصغاء يكون غير مناسب عدم امكان المتكلم التصور ، بل المراد الغير المخاطب بمعنى (انت لا يمكنك) . و اللغة التبادلية لا بدّ فيها من قرينة سياقية تكشف عن عدم ارادة ظاهر الجملة و إرادة ما يخالفها او غيرها والا كانت إخلالا بالخطاب و الرسال .

مثال العبارة ثلاثية الابعاد

تتحقق العبارة ثلاثية الابعاد التي تستحضر تراكم معرفي نصي و افادات و رسائل مؤجلة و سابقة غير مكتملة فتجتمع كلها في تلك العبارة ثلاثية الابعاد . مثال (1) (لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء) فهنا اربعة مقاطع لا تكتمل افادة و بيانا الا عند عبارة (تعلّمهم حكايات الضوء) حيث عند هذه العبارة يستحضر القارئ جميع ما قرأه من مقاطع سابقة لفهم حدود و حقيقة ذلك النظام ككيان نصّي له تأريخ .مثال (2) (عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .) ان المقاطع ناقصة دلاليا ، و لا تكتمل افادتها الا عند عبارة (بلا معنى) فيحضر عندها باقي الماقطع و تتوضح دلالاتها . مثال (3) (إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .) وهذا مثال نموذجي للعبارة ثلاثية الابعاد و اللغة التراكمية حيث ان عبارة (يا لهذا البهاء الغريب) لا يفهم الا باستحضار افادات و ما بينته المقاطع السابقة . ان العبارات ثلاثية الابعاد من الاستخدامات الفذة في تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.

الجهة الثالثة : مستوى ما بعد النص ؛ القراءة و الاستجابة الجمالية.

درجة تجلّي الابهار (العجز الانجازي تجاه النص) : (70%) ، درجة تجلّي طيف الاستجابة (سعة مساحة الاستجابة و تنوع مناطقها الشعورية : (70 (%،

درجة تجلّي الاستجابة الظاهرية : (60%) ، درجة تجلّي الاستجابة العميقة : (70%) . درجة تجلّي التداولية (اللغة القريبة) : (40%) من غير الجيد ان يتجاوز التوصيل و التداولية (50%) لان النص سيكون مباشرا ، و لا ان يقل عن (30%) لان النص سيكون النص مغلقا.

العبارات ثلاثية الابعاد و تأجيل البوح في قصيدة (على صهوة العبور) للشاعرة رشا السيد أحمد .

انّ الشعور بالثقل الجمالي و التأثيري للنصّ صار من الحقائق التي يدركها كثير من الكُتاب المعاصرين ، و لقد أكدت هذه الحقيقة الكتابات الشعرية السردية في مجموعة تجديد ، حيث التأريخ النصي و (الشخصيات النصية) في الكتابة الشعرية و الرمزية الداخلية . فما عاد المؤلف معتمدا على الثقل المعنوي و الجمالي للمفردات و الاسنادات و المجازات اللغوي ، بل بدأ يشعر و بقوة ان للنص تأثيرية لا تتحقق الا فيه ، وهذا الشعور القوي بالقصيدة يختلف عن الشعور باللغة و الشعور بالكلمات ، و هذا هو المعنى الجوهري للقصيدة و التي يميزها عن الكتابة الشعرية التي لا تحقق مفهوم القصيدة.

انّ تطور الشخصيات النصية و الكيانات الشعرية في القصيدة له اشكال مختلفة ربما سنستوفيها في مناسبات أخرى ، منها ما هو تصاعدي كما في (الحركية المستقبلية) و منها ما هو دوراني كما في (الفسيفسائية و العبارات المتناظرة) و منها ما يكون حضورا تأجيليا ، بحيث يكون للشخصية و للكيان الكتابي حضور الا انه ناقص وهذا ما أسميناه (تأجيل البوح).

من خلال السردية التعبيرية و من خلال التأريخ لنصي و من خلال تأجيل البوح ، يتحقق لدينا ثقل رمزي نصّي غير معهود و متعدد الروافد في العبارات التي تكمل البوح المؤجل ، هذه التعددية الرمزية و الثقل التأريخي لتلك العبارات المعينة يعطيها ابعادا معنوية و اشارية غير ما يكون لها في السبك و التجاور و الاسناد اللغوي ، بمعنى انه اضافة الى المعنى المكتسب لها من التجاور و الاسناد و اضافة الى معناها المرجعي القاموسي يكون لها معنى آخر ناتج عن تأريخها في النص و كونها مكمّلة للبوح ، و بهذا يكون لها ابعاد معنوية ثلاثة(3D sentences)

قصيدة (على صهوة العبور) للشاعر رشا السيد المنشورة في مجلة الشعر السردي تمثّل نموذجا لظاهرة (تأجيل البوح) و (العبارات ثلاثية الابعاد) ، حيث عمدت الشاعرة الى تأجيل البوح ، و وسط السرد التعبيري ، و الرمزية النصية و التأريخ النصي تحقّق الثقل النصي المعنوي المحمول بالوعي و بالقراءة ليتفجر كله في العبارة المكملة للبوح كما سنبين.

)على صهوة العبور(

رشا السيد أحمد

بلغني أنّه منذ اللحظة التي خرج بها مهموماً يحمل في قلبه قلق النار وروح الماء وضوضاء دهشة لا تنتهي، قبل أن تنسكب في روحه غربة الأرض البكر و يقرأ سطور الفجر الأول الغريب في

كف الله . منذ قرأ الحزن في عيني الشفق والدمعة على خد الحكاية الأولى قبل أن يلوذ بكهف يعصمه من وحشة بلا نهايات وقبل أن يلوذ الشاعر بثوب المجاز حين لمست قلبه نار الوجع ، وقبل خروجه من كينونة الواقع ليسكن القصيدة ، قبل أن يرسم مذكراته على جدار بيته الأزلي بعود فحم وسر دم, قبل أن يبحث كلكامش عن سر الخلود، قبل أن تنهض قيثارة الأرض في قلبه شهوة تستمطر شفة لهفة، ويسكن قلبه عزف قيثارات بابل الشجية على أنكيدو ويستريح في حانة المسافر وهو يعدو خلف كفّ تلوّح بنرجسة بيضاء، منذ رؤيته شجيرات الماء على وجه النهر الخالد تهمسه بسر الخلو ، وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا.

من الواضح ان النص ثري جدا بصوره و مجازاته و التقاطاته الشعرية و عمقه الفكري و الفلسفي ، و بامكان التحليلي الادبي ان يجد كثيرا من الابحاث الغنية في جهات متعددة فيه ، الا اننا هنا نركز على موضوعتنا الجزئية تلك وهي ظاهرة تأجيل البوح و العبارات ثلاثية الابعاد.

لقد حمّلت الشاعرة الضمير المستتر (الفاعل) في تلك الالتقاطات و تلك الحكايات حملته ثقلا رمزيا و معنويا ، حتى انه حينما ظهر و انكشف للقارئ انه (آدم يبحث عن مستقر سلام) صار لهذه العبارة ثقل معنوي متعددة الابعاد ، احدها من المرجعيات القاموسية لمفرداته (آدم ، مستقر ، سلام) و من البعد الاسنادي التركيبي و اضافة قيد (يسار نهر الألبا) ، اضافة الى هذين البعدين هناك بعد ثالث هو ما حمّله النص اياه من ثقل رمزي و معنوي بتلك المقطوعات الوصفية ، فكان ذلك مُكسبا له معنى ثالث ، وهذا ما نقصده بالبعد المعنوي الثالث .

و من الظاهر و رغم الالتقاطة الشعرية في عبارة (وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا .) الا ان الاضافة الشعرية و الجمالية و التأثيرية كانت حقيقية و قوية بفعل ما

اكتسبته هذه العبارة من ثقل نصي و بعد ثالث نتج عن الرمزية الداخلية و التأريخ النصي لها لأجل ما سبقها من عبارات.

فصل: الواقعية التعبيرية

الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرِ ما بعدَ الحداثة ، قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا .

في خِضمِّ كلِّ هذا الزَّخم المعرفِيِّ والضَّغط المادّيِّ والسَّطوة العلميَّة والتَّداخل الثَّقافِيّ في عصر العولمة، ما عاد كافيًا ولا مُستساغًا الاعتماد على المجاز والاستعارة كمركزٍ للصُّورة الشِّعريَّة، واتَّخذ النَّصُّ الشِّعريُّ منحىً جديدًا ومميّزًا بتوظيف الصُّورة الواقعيَّة البعيدة عن المجاز المحلّق والاستعارة الشَّاعرية الحالمة.

إنَّ القصيدةَ العالميَّة المعاصرة، بقدر محافظتها على الإبهار والإدهاش، فإنَّها تُحقّق ذلك من خلال توظيف تعبيريٍّ وأسلوبي للُغة واقعيّة، تحملُ في جوفها الصَّدمة والإيحاء. إنَّه أُسلوبُ الجَمع بين واقعية الصُّورة وعُمق الإيحاء ولا تناهيه. هذا النِّظام التَّعبيريُّ التَّوهّجيُّ الجامع بين تناهي الصُّورة وبين لا تناهي الإيحاء، يختلف تمامًا عن الشَّكل المعهود، بل يعاكسُهُ حيث إنّ المجاز والاستعارةَ والتشظّي التَّركيبيَّ يحقِّق لاتناهيًا صُوريًّا مع تناهٍ في الإيحاء، وهذا معروفٌ للجميع. ومن هنا تمثّل هذا الظاهرة التَّوهُّجيَّةُ أو ما نُسمِّيه أدب (الواقعيّة الجديدة) شكلًا مُتميِّزًا ومختلفًا عن السَّائد من الكتابات الشِّعريَّة المعتمِدةِ على الاستعارة المحلِّقة والمجاز العالي.

ما عادت القصيدةُ المعاصرة تستسيغُ اللُّغةَ المحلِّقةَ ولا المجاز العالي، بسبب وطأةِ الزَّمن والأحداث التي تضربُ عميقًا في نفس الإنسان وسط كمٍّ هائلٍ من التَّحكُّم والتَّسلُّط العلمي والسِّياسي والاقتصادي، مما يُحتِّم ظهور أدبٍ واقعيٍّ في موضوعاته وتعبيراته. إنَّه زمنُ الواقعية الجديدة، وهو ما يميّز قصيدةَ نثرِ ما بعد الحداثة.

للواقعيّةِ الجديدة صُوَرٌ وأشكال، منها التَّعبير العميق البسيط كما في كتابات أنور غني ومنها السَّرديّةُ التَّعبيريّةُ كما عند كريم عبد الله، ومن صُوَرها هو السِّرياليَّة الواقعيَّة كما عند فريد غانم. والجامع لكل تلك الأساليب هو اللُّغة المتموِّجةُ التي تجمع بين التَّشويق والعذوبة والإبهار وسعة الدلالة.

في قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم ("حرب" ؛ فريد غانم ؛ مجلة تجديد)، تبرز ملامحُ قصيدة نثرِ ما بعد الحداثة بالشَّاعرية الواقعية، واللّغة المتموِّجة وسرياليَّة موظَّفة لأجل خلق النِّظام الشِّعري من الوحدات التَّعبيريّة الواقعية، بما يُحقِّقُ شاعريَّةً واقعيّةً في أحد أساليبها. تتحقَّقُ اللُّغة المتموِّجةُ في السِّرياليّة الواقعيَّة من خلال الجَمع بين ذوات واقعيَّة ويوميَّةٍ في نظامٍ سرياليٍّ حالمٍ مُوظَّفٍ لأجل الإيحاء والتَّعبير، حيث إنّ القارئ يتنقلُ من وحدة واقعيَّةٍ توصيليَّةٍ إلى وحدة خياليَّةٍ تعبيريَّةٍ، فتكون القراءة موحيةً، يتنقل الذهن فيها بين الواقعيَّةِ والخياليَّة. إنّ المجاز الذي تشتمل

عليه السِّريالية الواقعية واللُّغة المتموِّجة بشكل عام يختلف عن المجاز الصُّوَريِّ المحلِّق للاختلاف في الوظيفة. فبينما المجاز المعهود يُصار إليه لأجل بيان خصائص الذَّات والمعنى المشبَّه، فإنّ وظيفة المجاز التَّعبيريّ في اللُّغة المتموِّجة هو لأجل تعظيم طاقات اللُّغة والإيحاء إلى الفكرة العميقة دون النظر إلى والتوقُّف كثيرًا عند ما صار إليه نظام التَّشبيه، وهو استخدامٌ متطوِّرٌ للمجاز يعطيهِ صبغةً واقعيَّةً رغم خياليَّتِه، بينما لا تتوفَّرُ هذه الواقعيَّةُ في المجاز المعهود.

في مقطعٍ مُتموِّجٍ توصيليٍّ يتبادل الخيالُ مع الواقعيَّة في نظامٍ سرياليّ:

"يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ".

يمكن ملاحظة ثلاثةَ مقاطعَ في هذه العبارة: (يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأَسوَدِ) وهي صورة واقعية، ثمّ (يطيرُ بياضُها من رأسي) وهي صورة خياليَّة، ثمّ (كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ) وهي مجاز قريب يقترب من الواقعيَّة. فلدينا نظامٌ سرياليٌّ مُركَّبٌ من ثلاثيَّةٍ تعبيريَّة: (واقعية – خيالية – واقعية)

هذا النِّظام من التَّعبير هو شكلٌ من أشكال الوحدات الأساسيَّة للُّغة المتموِّجة.

في نظام آخر تموُّجيٌّ، لكنَّه رمزيٌّ:

"صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع."

نجد عبارةً خياليَّةً (صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في) ثمّ عبارةً مجازيَّةً قريبة من الواقعيَّة (الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ) ثمَّ عبارةً مجازيَّةً قريبةً من الواقعية (وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع)، فيتكون لدينا نظامٌ ثُلاثيٌّ أيضًا لكن بالشكل التالي: (واقعيّة – خياليّة – خياليّة).

وهذا شكلٌ آخر للُّغة المتموِّجة. وهناك أشكالٌ أخرة لها نواتها في التّبادل بين الواقعيّ والخياليّ والرَّمزيّ التّوصيلي.

من خلال هذين المقطعّيْن، نلاحظ أنّ التَّموّجَ التّعبيريَّ تحقَّقَ على مستويَيْن: مستوى العبارات بتناوُبِ التَّوصيليَّة والرَّمزيّة، ومستوى الجُمل الجزئيَّة داخل كُلِّ عبارة بتناوُبِ الخيال والواقعيّة.

هذا التَّموُّجُ التَّعبيريُّ، إضافةً إلى عذوبته وإبهاره، وبيانه وكشفه عن المقصود بطريق قريب من دون إغلاق أو إبهام، فإنّه يحقِّقُ أحد أهمِّ أنطمة الشِّعر في قصيدة النَّثرِ، ألا وهو التَّوهُّج وبكفاءة عالية. ومن هُنا يمكن أن نلاحظَ أنّ التَّموُّجَ التَّعبيريَّ الذي حققّتْهُ الشَّاعريَّةُ الواقعيّة هو أحد تقنيَّات قصيدة ما بعد الحداثة، لإحداث التَّوهُّج في المفردات وتعظيم طاقات اللُّغة. وهكذا نجد هذا الأسلوبَ حاضرًا في باقي فقرات القصيدة التي نترك للقارئ متعةَ تتبُّعِ تلك الأنظمة السِّرياليّة واللُّغة المتموِّجة والشَّاعرية الواقعية في قصيدة "حرب" لفريد غانم، باعتبارها نموذجًا لقصيدة ما بعد الحداثة.

حَرْبٌ//

بقلم فريد غانم

****

يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ؛

صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المِصدوع. صدأٌ يتعمشَقُ على أشجارِ حَديقةٍ راحَت تُرخي شَعْرَها وتدلقُ أصباغَها وتبيعُ ماءَها وهواءَها على قارعةِ الطّريق. شتلَةُ نعناعٍ تسيلُ لُعابًا أخضرَ في البالوعةِ. جِمَالٌ تحمِلُ ماءً ومِلْحًا وحماسةً قبليَّةً وتنفُقُ في آخر الصّحراء، من شدَّةِ العطَشِ والجَعير. حُزَمُ أوراقِ النّقدِ المقدّسةِ تصعدُ بلا رائحةٍ نحوَ الحَلَقةِ الديجيتاليّة، في لولَبةٍ عمرُها في عُمْرِ خنجرِ قابيل. ملائكةٌ يوزّعونَ الرَّسائلَ في سوقِ البُورصا. وحِمَارٌ لا مُبَالٍ ينهشُ كُتُبَ التّاريخِ التي يحملُها، منذُ جفَّ الطّوفانُ، فوقَ رَسْمِ الصَّليب.

ثمَّ، فيما يواصلُ النّهْرُ الجُحُودَ ونسيانَ الظِّلالِ الّتي مرَّتْ بِهِ، ويضَعُ الصَّدَأُ لمستَهُ الأخيرةَ على خارطةِ العَودَةِ إلى العَدَمِ، يخرجُ طفلٌ من جِلدِهِ المحروقِ ويلملمُ بسمتَهُ التي وقعَت سهْوًا تحت الأحذيةِ المستعجلةِ في آخرِ حربٍ. فتحطُّ الحمامةُ المبرقشةُ وتبِيضُ في ماسورةِ مدفَعٍ معطُوب.

ثمَّ تفيقُ الحربُ، مرَّةً أخرى.

الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله

إنّ وطأة الأحداث و ما تمرّ به شعوب الأرض عموما و العربية و الاسلامية خصوصا ، لا يترك مجالا للكتابة الرومانسية و الذاتية ، بل يدفع و بشكل واع و غيرواع نحو تصوير المأساة و ندب الواقع المرّ لهذا العالم الأعمى . و بخلاف الواقعية القديمة التي ازدهرت في القرن التاسع عشر المعتمدة على محاكاة الطبيعة و التصوير المطابق للخارج ، فإنّ تناول الواقع و المأساة الخارجية في الكتابات المعاصرة إنّما يعتمد التصوير التعبيري و طرح الموضوعات بصبغة ذاتية و داخلية (1) ، وهذا جمع فذّ و متقدّم بين الواقعية بتناول الخارج و الموضوعي و التعبيرية بطرح الموضوعي بصيغ و اشكال داخلية و ذاتية . و من هنا صح أن نسمّي الكتابة الجديدة التي تناول الواقع بأنها واقعية جديدة لإختلافها تقنيا عن الواقعية القديمة و صحّ أيضا أن نصفها بالواقعية التعبيرية لهذا المزج بين ما هو ذاتي و ما هو موضوعي.

لقد أشرنا في مناسبات كثير و في مواضع عدّة من كتابنا (التعبير الأدبية)(2) أنّ الكتابة ذات الملامح الإنتمائية و المرتبطة بالواقع و الخارج تمثل شكلا من أشكال الأدب الرسالي . و أنّ هذه النصوص الرسالية و بمحافظتها على المستوى الفني العالي الذي وصلته الكتابة المعاصرة و ما صاحبها من تغيّر في الوعي تجاه اللغة عموما و الكتابة خصوصا و الأدب بشكل أخصّ ، تحقّق أدبا رفيعا عذبا يضرب بعيدا في جهات عدّة أهمها تجاوز اخفاقات الحداثة و عزلة الأدب عن الناس ، بالأقتراب منهم و الكتابة بلغة قريبة بعيدة عن التحليق و التحصينات

الرمزية العالية ، و من جهة أخرى أنّها تقدّم أدبا عذبا مبهرا و بنكهة عالمية يمثّل المرحلة و يواكب عصر العولمة و تداخل الثقافات و من جهة ثالثة مهمّة أنّها في الشعر خاصة تقدّم نموذجا عالميا لقصيدة النثر ، يعتمد النثروشعرية (3) و البناء الجمالي المتواصل بكتابة شعر سردي على شكل المقطوعة النثرية بعيدا عن التحسينات الشكلية المعتادة للشعر ، و إنّما الاعتماد الكلي على توهّج اللغة و عمق نفوذها و موسيقها الداخلية و عذوبتها الظاهرة.

كريم عبد الله ، الحائز على جائزة القصيدة الجديدة السنوية لعام 2016 (4) ، يكتب نصوصا تتسم بالرسالية و تحافظ على الفنيّة و الشروط المطلوبة لكتابة قصيدة النثر ، ببناء جملي متواصل و سردية تعبيرية (5) ظاهرة و نثروشعرية جليّة . فالهمّ الوطني و الانساني حاضر دوما في كتابات كريم عبد الله ، كما أنّ الهمّ الأدبي و الجمالي حاضر أيضا بكتابة النص المواكب للقصيدة العالمية المعاصرة ، و تحضر أيضا تلك العناصر المميزة للسرد التعبيري.

لقد تناولنا كثيرا من هذه المظاهر و المضامين الرسالية و الفنية و الجمالية في كتايات كريم عبد الله في كتابنا (التعبير الأدبي) و في غيره لأهمية هذا الشاعر ، هنا سنعمد الى بحث أسلوبي في تجلّ تلك المظاهر الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله ، و بالضبط نظام و حالة المزج بين ما هو واقعي و ما هو تعبيري في الوحدات الكلامية من النصوص ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (6) أن الواقعية الجديدة في الشعر ، لها أشكال منها النص البسيط كما عند أنور غني و منها القصيدة السريالية كما عند فريد غانم و منها السرد التعبيري كما عند كريم عبد الله ، و أشرنا هناك أنّ الجامع لذلك هو اللغة المتموجة التي تتنقل بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي.

و من المهمّ الأشارة هنا أنّ تلك التصنيفات و التسميات التي نعتمدها إنما هي وليدة الحاجة و الضرورة لأجل مواكبة النص المعاصر و القصيدة المعاصرة ، حيث أنّا في كتبتنا و بحثنا – و كما يعلم الكثيرون – نتجه من النص الى النظرية و ليس العكس كما يفعل البعض بالنزول من

النظرية الى النص بأحكام مسبقّة و ممارسة وصاية فنية و جمالية ، لأنّ وظيفة النقد و البحث الأدبي هي متابعة النص و ملاحقته و النظر اليه كظاهرة انسانية بتجرد و بحريّة من دون اسقاطات و لا تكلفات ، وهذا ما نسميه النقد الصادق الذي لا يرى في النص الا ما فيه و لا يحاول أبدا تطبيق نظرية جاهزة على النص كما في المدارس البنوية و ما بعدها من تفكيكية و أسلوبية و التي لا يمكنها الصمود أمام سعة تجربة و ثراء القصيدة المعاصرة ، بل لا بدّ من اعتماد نقد منفتح و حرّ و مرن و أمين و مؤمن بالنص ، يضعه في المقدمة ليس فقط باعتباره مادة بحث فقط بل باعتباره منجماً للعطاء و الاضافة مع اعتماد السهولة و الوضح في الافكار و التعابير . وهذا ما يمكن أن نصفه (بمابعد الأسلوبية) في النقد و البحث الأدبي .هنا سنتناول مقاطع من مجموعة قصائد للشاعر كريم عبد الله نشير فيها الى ملامح الواقعية التعبيرية (الواقعية الجديدة) في الشعر كنماذج أسلوبية و أشكال كتابية . و هذه القصائد كلّها منشورة في مجلة تجديد الأدبية المكرّسة بالكامل لقصيدة النثر السردية الأفقية. (7)

من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن.

في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

)شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروحِ يسرقُ الأمانَ لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../ كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طويييييييل(..

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرج للشمس السوداء وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و واقعية) وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيغفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ.

و تحضر الواقعية التعبيرية بصور الحزن و الأسى و الخواء و الخراب في قصيدة (قيامةُ الأدغالِ المرتجفة

) تفقّدَ أضلاعَ أيامهِ ../ كانَ ضلعٌ أعوج يتمطّى ../ تركَ القفص مهجوراً ../ بلا جدوى .... غاباته الغارقة بأسى الشفق ../ أمطرتْ بعشراتِ الحكايات ../ فشبَّ في النهاراتِ حريق ../ .... / لكنَّ مساحات الندم ../ إفترشتْ لوعةَ القنوط ... المواعيدُ على غيمةِ الرحيل .../ التذاكر مسرقةٌ في كفِّ العطش .. حقولُ القمحِ فوقَ الصدرِ

تحلمُ بنيّسان ـ المناجلُ جرّحتْ أخاديدَ جوع الينابيع ... على هاويةِ الحزنِ الساكت ../ شربوا الملذّات بكأسِ التشفّي(...

و هنا أيضا و بسرد تعبيري و نثروشعرية ظاهرة و لغة متموجة تتنقل بين الواقعي و الخيالي و التوصيلي و الرمزي ، يوثق لنا كريم عبد الله الواقع المر و الخارج الموضوعي السقيم ، فالقاموس اللفظي لهذا االمقطع – وحده فقط – ينقل القارئ الى الحقول المعنوية المرتبطة بالخواء و الخراب و الحزن و الأسى ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (7) أنّ القاموس النصي يمكن أن يوظف كمعادل تعبيري (9) دون الحاجة الى التراكيب الجملية المعنوية ، بمعنى عدم انحصار التعبير بالجمل المفيدة بل ان مزاج النص و فضاؤه العالم و العالم الذي سيعيش فيه القارئ يعتمد كثيرا على قاموس الألفاظ التي يختارها المؤلف ، و أنّ من خلال العلاقة بين القاموس النصي و معاني الجمل و رسالة النص يمكن استخراج عدد من اشكال الانظمة التعبيرية المركبة و المعقد و التي تؤثر في وعي القارئ وهذا ما سنتناوله في مقالات قادمة ان شاء الله.

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار عيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار.

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

)الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها مركونة الى أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ(.

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ ، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات(

انّ كريم عبد الله هنا كشف عن قدرة تعبيرية مهولة ، حيث انه لم يترك اية امكانية للغة الا و وظفها لأجل بيان رسالته ، فالالفاظ مختارة بشكل يمكن من القول ان الشاعر كان يعيش اللحظة الشعرية الغارقة التي تفيض بالتعابير ، فما من مفردة الا وهي معبأة بالألم و معبرة عن الخواء و العمى باكبر قدر من طاقاتها بحيث انه لا يمكن أداء تلك المعاني بغير تلك الالفاظ . كما انّه قدّم هنا مقطوعة تعبيرية لم تدع شيئا ذكرته الى و وجهته توجيها ذاتيها و تطرفت في وصفه و بالغت في نعته و حاله وهذه من معالم التعبيرية الحقّة ، و لو أنّا اردنا تقديم نموذج للتعبيرية في الشعر فانّ هذا سيكون أحدها ليس على مستوى الشعر العربي بل العربي أيضا.

كما أنّ هنا أساوبا آخر استخدمه المؤلف وهو تعدد الاصوات . حيث نجد تعدد الرؤى واضحا ، و لكريم عبد الله قصائد بوليفونية متعدد الاصوات كثيرة (10) . و نجد الرؤى و الاصوات المتعددة المحققة للبوليفونية

الصوت الاول : الحظوظ الشعثاء : (((الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ،) فالتحريك و النقل افعال فاعلة تعبر عن تبئر خارجي و محايد للمؤلف و يتجلى صت الفاعل.

الصوت الثاني : المنشار : (خَبَرَتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ،) فحاذق و مقتنص للمغانم و مبتسم كلها تعبر عن جهة و رؤية الفاعل و الشخصية النصية و ليس المؤلف بالطبع.

الصوت الثالث : النحس : (ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ) فالنحس يذرق مبتهجا و يحلم ان يكون متأقنا مرفوع الرمح ، وهذه كلها من بؤرة الشخص الثالث الذي لا يتدخل و يحايد بينما عبارة (تعلوه فضيحة الدسائس) هي من انطباع و رؤية المؤلف . و هكذا في باقي النص . و من الواضح أن البوليفونية و تعدد الاصوات و الذي هو من سمات الرواية اساسا ، غالبا ما يكن

في الشعر ملتصقا بالرسالة و الانتماء و بيان الواقع و اداة تعبيرية للتعبير عن الخارج و الموضوعي و يختلف جدا عن التعبيري الغنائي و الرمانسي الغارق في الذاتية.

1- https://en.wikipedia.org/wiki/Literary_realism

2- أنور الموسوي التعبير الأدبي الجزء الاول و الثاني https://ar.scribd.com/user/292534301/Dr-Anwer-Ghani

3-	النثرشعرية تعني تكامل النص شعرا و نثرا ، بأن تكتب القصيدة بشكل النثر و بتقنيات النثر من بناء جملي متواصل و جمل و فقرات و فوارز و نقاط و من هذا النثر ينبثق الشعر بالتوهج و الإيحاء و التصوير و الخيالي و السرد التعبيري و النثروشعرية من مقومات قصيدة النثر العالمية . لمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search/label/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1%D9%88%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9

4-	جائزة القصيدة الجديدة هي جائزة سنوية تمنحها مؤسسة تجديد الأدبية عن قصيدة النثر السردية الأفقية ، و كانت جائزة السنة الاولى عام 2015 للشاعر الفلسطيني فريد غانم و جائزة هذه السنة للشاعر كريم عبد الله ، و أهمّ مميزات الجائز اضافة الى أمور اعتبارية كثيرة أنّها تشتمل على كتاب نقدي عن تجربة الشاعر . لمزيد من القراءة https://tajdedliteraryinstitute.wordpress.com/2016/04/22/جوائز-مؤسسة-تجديد/

5-	السردية التعبيرية هي كتابة النص بلغة و اسلوب سردي لكن ليس بقصد الحكاية و القص و محاكاة الموضوعي و إنّما بقصد الرمزية و الايحاء و التوهّج و التأثير ، بسرد ممانع للسرد يخلو من الحبكة و يكسر الحدثية و يمنع مركزية الشخوص السردية . و السردية التعبيرية أهم أدوات قصيدة النثر التي يكتبها شعراء مجموعة تجديد الأدبية .للمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF%D9%8A%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%A9

6- أنور غني الموسوي ؛ الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرٍ ما بعدَ الحداثة (قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا)
http://aladebalarabai.blogspot.com/2016/06/blog-post_8.html

7- مجلة تجديد ؛ كتّاب المجلة : كريم عبد الله
https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/كريم-عبد-الله/

8- القاموس النصي في قصيدة (اميرة من ضوء) للشاعر شلال عنوز بوصفه معادلا تعبيريا-http://anwerganiblog.blogspot.com/2016/05/blog-post_9.html

9- المعادلات التعبيرية هي الانظمة النصيّة من مواد و اساليب التي يستخدمهتا المرلف للكشف و التعبير عن العوامل التعبيرية اي الانظمة الجمالية العمليقة لمزيد من القراءة
http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D9%84%D8%A7%D8%AA

10- البوليفونية هي تعدد الرؤى و الاصوات في النص بحيث يكون المؤلف محايدا و يتكلم من يؤرة الشخص الثالث كما في الرواية احيانا لمزيد من القراءة
http://aladebalarabai.blogspot.com/search/label/البوليفونية

تقابل الحضور و الغياب كاداة تعبيرية عند وداد الواسطي

ان الانجاز المهم للمؤلف المبدع لا ينحصر فقط في ابتكار طريقة تعبيرية جديدة و انما ايضا في التكامل في الطرق التعبيرية. و توظيف صور الحضور و الغياب في التعبير عن الزخم الفكري و الشعوري معروف الا انّ المؤلف المبدع الناجح هو من يستطيع ان يتكامل في توظيف تلك الصور لأجل توصيل الرسالة الى المتلقي . انّ ثنائية الحضور و الغياب الدلالية تبحث عادة كحالة من التخفّي و تأجيل الخطاب و الايحاء البعيد مما يستدعي اثارة التساؤلات بفعل ما هو حاضر عند القراءة و الاجابة الافتراضية بفعل وعي القارئ ، الا انّ هذه النظرة النقدية و التي تتكئ على قواعد فكرية و اديولوجية لاايمانية معروفة غير نافعة في بيان جمالية الظاهرة الادبية و الابداعية و التي تتجه بالنظرية الادبية نحو الفردانية و التاويلية و التشكيكية اللاعلمية ، و هي ليست مقصودة هنا مطلقا، بل ما نقصده هو اسلوبيات نصية مادية واضحة بتجلّي خطاب المؤلف و رسالته من خلال القاموس المفرداتي الصادق و الصور الشعرية التعبيرية و التي من خلال بناء واضح و جلي تحقق دلالات و ايحاءات رمزية حقيقية لاتشكيكية مصدره الصدق و الايمان بالنص و رسالته و ليس مجرد ادعاء و افتراض وهذا ما يمهد الى نظرية ادب

علمية رصينة لا تتدخل فيها الفردية و الفرضيات الشكية . فحضور الشيء هو وجوده الحاضر و قوته و تجلّيه و فاعليته و ايجابيته ، و غيابه هو انعدامه و خفاؤه و عدم فاعليته و سلبيته . و التعبير عن ذلك قد يكون على مستوى المفردات و قد يكون على مستوى الصور الشعرية ، كما انّ كلا من الحضور و الغياب قد يكون للذات او للآخر او للزمان او للمكان او لاي شيء له اثر في الوعي الانساني المحلي او العام الكوني.

في مجموعة (ما تبقى لي من كفنى)

(ما تبقى لي من كفني) مجموعة شعرية للشاعرة العراقية وداد الواسطي ، صادرة عن المركز الثقافي للطباعة و النشر (العراق- بابل) سنة 2016 ، تشتمل على قصائد حرّة متوسطة الطول بواقع ثمانين عنوانا في 134 صفحة . اشتملت على توظيفات معبّرة و فذّة لصيغ تركيبية نصية ذات دلالات تعبيرية عن الحضور و الغياب و على المستويين المفرداتي و الصورة الشعرية.

على مستوى العنوان وهو العتبة المهمة و أحد الموجهات الدلالية للقارئ بخصوص الرسالة و النص، فانّ عنوان المجموعة (ما تبقى لي من كفني) وهو عنوان احدى القصائد ، حافل بثنائية تضادية من حيث الحضور و الغياب ، او بمعنى أدق هو الحضور الغائب ، و بمطالعة النصوص و التأمل فيها فانا نجد انّ عنوان المجموعة كان عتبة دقيقة و ناجحة في ايصال و اختزال الرسالة ، انها رسالة الخراب ، و المجموعة بمجملها و بأهمّ النصوص فيها تتحدّث عن الخراب ، حيث حضور الغياب و غياب الحضور للذات و الآخر.

عناوين النصوص تتوزّع بين هذين الموضوعتين الحضور و الغياب كما انّ بعض العناوين اشتملت على الثنائية التضادية بينهما كما بينا في عنوان المجموعة (ما تبقى لي من كفني) و (خدعتني و انت ابي) و (الحب و الحزن) و(اسئلة مؤجلة) و (لعبة الهروب) و (ناصية الظلام) و (أنت تغادر) و (و أنا المغدور) . و اما عناوين الغياب قمنها (رغم الغياب) و (

السقوط الحر) و (دفتر قديم) و (سنين الانتظار) و (تداعيات غريق) و (الحلم قضية) و (قد) و (لا شيء) و (لا شيء يبدو) .و اما عناوين الحضور فمنها (نحن) و (مثل فراشة) و (يا صاحب الدار) و (و رسمت كتبت) و (ساهرٌ عالمك) و (نهر الحياة) و (كل هذه الوجوه) و (ثمة شيء) و (حجر في بركة) و (أنا و أنت) و (يوميات مدينة) و (مثل ظلك) .

و في الوقت الذي تتوسع دائرة الحضور و الغياب في فهمنا فتشمل السلبي الكلي للغياب و الايجابي الكلي للحضور فتنطبق هذه الثيمات و بشكل كامل على نصوص المجموعة و تحقق الوحدة المرجوة من كتاب و مؤلف واحد فلا يعدّ مجرد تجميع لنصوص متعددة الخطابات و الرسائل كما يحصل احيانا ، بل انّ نصوص هذه المجموعة على تماسك اسلوبي و رسالي و موضوعي واضح و تحقق بذلك التكامل التأليفي . أقول اضافة الى تلك العناصر التناسقية و التناسبية و التناغمية بين النصوص فانّ الشاعرة ادخلت و وظفت مفردة جعلتها محورا في نصوص كثيرة ان لم تكن القاعدة العامة لجميع النصوص لو تأملنا الخيوط البنيوية العميقة لها الا و هي مفردة (المدينة) . فانّ المدينة تحضر و بقوة في النصوص و مع انّ لغة الخراب و الفقدان و عدم تحقيق الاحلام المرجوة و الخيبة التي تتصف بها مدينة هذه المجموعة الا انّها ايضا كانت عاملا موحدا و شمس عالية لتكون هذه النصوص تجتمع تحت نورها . و من خلال التركيب الخطابي الجامع بين البوح و الشكوى بين الحلم المفقود و الغياب المخالف للامل و فقدان الحضور و بين المدينة و الاشياء ، فانّ المزاج العام للنصوص ينتج قاموسا تعبيريا عن المدينة الخراب.

في القصيدة الاولى (خدعتني و أنت أبي) التقابل بين الحضور و الامل و الحلم و بين الغياب و الخراب و الفقدان حاضر و جلي في العنوان و النص . تقول الشاعرة

)ما زلت هنا \ تحدثني عن مدينتي \ عن الوطن \عن تلك الألفة \ عن عالم ودريّ \ و اناس طيبين \ عن شوارع \ لا يشوبها التراب ..... الى ان تقول (وهنا حالة التقابل)... حدثتني حتى صدقتك \ باكية انا اليوم \ فلقد خدعتني \ شوهت ذاكرتي \ فالوطن لم يعد ملاذا \ و الناس مختلفون \لم يعد ايماني مطلقا \ انتظر القاد من الايمان \ اجل القرفصاء \ انتظر القادم \ احاول ان انهض من يأسي \ أرمم عالم الطفولة \اعيد ترتيب الماضي \ لعلي اجدك صادقا ....الى آخر النص(

هذه القصيدة الحرة المعبرة تختزل و تختصر الكثير مما تريد الشاعرة قوله و ايصاله الى الاخر بهذه المجموعة و ما اشتكلت عليه من ذكريات و امنيات و حكايات جميلة و واقع مر و مؤلم هو الصبغة العامة للنصوص التي يتقابل فيها الحضور و الغياب ، و انك لتجد في كل صورة و في كل مقطع حلم و ذاكرة جميلة مفقودة و غائبة و وواقع و عالم مر و مؤلم حاضر.

في القصيدة التي عنونت بها المجموعة (ما تبقى من كفني) يحضر التقابل بين الحضور و الغياب حيث تقول الشاعرة:

)ما تبقى من كفني \يوم سرت وحيدا \ يتبعني ظلي \ نبكيني ايامي \ تلحق بي آخر خطواتي \تشدني الى بلاد مهجورة \ يسكنها الموت\ يخطفها في ومضة \ ماتبقى من كفني \و أنا القي آخرشباكي \لاكي أصطاد حلما\ اقتنص أملا\ أحاكي نجمة\ ما تبقى من كفني \ و أنا أحذوا حذو أبي \ أردد عباراته \ يتقمصني ذات حلم \و تلك الامنية \ما تبقى من كفني \و انا احلم بعباءة امي \ و شالها الاسود و حمرة تنورها \ وهي تلفظ رائحة البخور \ نطرد عنا اشباح الفقر\ ما تبقى من كفني \ و أنا أ ودع مدينتي\ أعشق اسفلتها \ اقبل جدرانها \ أحلّق مع طيورها \ أشدّ على يد من أمنياتها \ و أنا أحلم بـ(......

النص مزيج من حلم و ذاكرة و أمل و حسرة و واقع مر و يحضر هنا التقابل بين الحضور و الغياب و تحضر المدينة كما هو الحل في جلّ نصوص المجموعة التي تنفذ عميقا الى حلم الانسانية و أملها و ما يقابله من خيبات الواقع المرّ و المدينة والعالم الخراب .

فنّ التطعيم في القصيدة المعاصرة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في المفردات النصية.

هنا ثلاثة نماذج للتطعيم القاموسي متمثلة بثلاث قصائد نثر : قصيدة (اوطان حافية)بقلم فريد غانم يطغى على النصّ التطعيم بالمفردات السريالية و الثقافية ، و (نبيذُ الحروبِ الغائمة) بقلم كريم عبد الله يطغى عليها التطعيم باللمفردات اليومية و الحياتية ، و قصيدة (زمن الصفر) بقلم صادم غازي يطغى عليها التطعيم بالمفردات الاغترابية و التعبيرية الذاتية.

أوطانٌ حافِية

فريد غانم

فوقَ الأرصفةِ المرصوفةِ بالنّعال والغبارِ المحروق، في الزّحام المزدحمِ بالوَحدة والضّياع والسُّخام، ما يزالُ الملكُ يتبخترُ عاريًا.

وها هو يأتي بعُرْيِهِ المنسوجِ من الحرير والدّيباجِ والقُطنِ السّماويّ وريشِ النّعام، يأتي من جبالِ الثّلجِ والقسوةِ النّاصعة، من المروجِ المزروعةِ بالخيولِ اللانهائية، من البحارِ التي ما زالت تلعق شفةَ الأرض، من المراكبِ التي تتمسّك بفساتينِ الرّيح يأتي. من الأتربة المشبعةِ بالمعادنِ ورُفاتِ العيون البرّاقة، من عظامِ الموتى والأسنان المنخورة، من لهبِ البراكين المرجأة، من حبرِ الآلهةِ

المهدورِ على دخان المصانع، من دفاتر الأنبياءِ التي مزّقها الأولياءُ بخناجرِهم. من اصطكاك الصوّان بالصوّان يأتي. من عرقِ العبيدِ والمحاريثِ اليدويّة، من الأرديّة الكُحليّة، من عاج الفيلةِ وقرنِ الكركدنِّ وحساءِ السّلاحف قليلة الكلامِ يأتي. ويأتي من دموعِ الحيتان الصّغيرة، من حدائق الكافيار الرّضيع، والجزمات المصنوعة من غُرّةِ نمرٍ سيبيريّ، ومن أجداثِ غابات الأمازون.

وما زالَ يأتي من الخزائن المصنوعة من لحمِ الفقراء، من الألعابِ النّاريّة التي تتفجّرُ من دموعِ الثّكالى، من الحكاياتِ التي تتناسلُ على الأنصالِ وثغور القادفات، يأتي بعُرْيِهِ الكاملِ المكسوّ بالعُريِ الكاملِ، ويمشي فوق الأرصفةِ المرصوفةِ بالعمى والعتم.

يأتي بأقنعةٍ مجدولةٍ بالوهم الملوّن بألوان الجهل السَّبعين، يدوسُ على دُميةٍ فقدَت طفلَها وجديلةٍ فقدَت نسيمَها، ويمشي وسط الزّحامِ الخاوي، فتصفّق له محاصيلُ الرّاحاتِ الفارغة فوقَ ما تبقّى من ساحات الأوطانِ الحافية.

نلاحظ الحضور القوي و المركزي لمفردات مباينة للقاموس النصي (القطن الساموي ، جبال الثلج ، الخيول اللانهائية ، ، حبر الالهة ، دفاتر الانبياء ، قرن الكركدن ، الكافيار الرضيع ، نمر سيبيري ، غابات الامازون ، الاوطان الحافية) فنجد هنا مفردات فوقية و سريالية و ثقافية وُظفت في النص و اعطت زخما دلاليا وجه البعد الدلالي لمفردات النص ككل.

نبيذُ الحروبِ الغائمة

أسكريني حدَّ التماهي في نبيذِكِ الطافح رعشةً تتجمّهرُ حولَ زوارقِ الوحشةِ ..../ وتسرّبي منْ حكاياتِ الحروبِ الغائمةِ التي عكّرتْ قدومَ أفراحنا ..../ عمّدي مدنَ الشمسِ ببقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ..../ وطهّري الشوارعَ الهاربةِ منَ (الهاونـاتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول !..........

للآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ....../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ..../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً...............................

ما لوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلّاطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بالسيوفِ ..../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ للأمس ..../ و مصيرنا معلّقٌ كـ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذولاً شاهداً كيفَ تتساقطُ الخيبات! ....

وحدكِ منسيّةٌ وأيد كثيرة تتزاحمُ على أبوابكِ تحشُّ عرائشَ العنبِ مِنْ على غيماتكِ ..../ و القلنسوات الصدئة عادتْ تنزرعُ مِنْ جديدٍ تنطبعُ في لغةِ الخراب ..../ وأنتِ تمطرينَ تنهداتٍ تلهثُ مرعوبةً في هذا المدى المزكومَ بصهيلِ الحرائق! ....

حاصرتْ حدقاتكِ الهاوية وغرقتْ بالدموعِ حتى القناطر البعيدة ..../ كلٌّ يدلو دلوهُ يرسمُ أقاليماً مطعونةً في خاصرةِ عرشكِ ..../ والقرابين تنتظمُ متراصةً تنتظرُ دورها في الطبِّ العدلي مكتومة الرغبات!...............................

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (العاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة.

الزمن صفر

صدام غازي

عند أول الشفق . حين جلست الشمس خلف تلك التلة , تمشط شعرها . لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم.

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهرالخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر.

فنجد حضورا لمفردات خاصة و ذاتية مغايرة و مجانبة للقاموس النصي مثل (التقينا في الزمن صفر ، اعمى يلبس نظارة سوداء ، القمر النحاسي ، صرة خيبة الامل ، قوت ذكرياتنا ، اهل التناسخ ، زمن خيانتي ، الزمن الصفري ، ظهر الخفافيش ، التوقيت صفر) . تلك المفردات التي تمتاز بالاغترابية و بالذاتية التعبيرية كانت محورية و وجهت دلالات النص بعيدا عن حقول قاموسه النصي.

تجلي روح المؤلف نصوص رشا اهلال السيد احمد نموذجا

.

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد.

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات

الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها.

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ.

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها.

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الزرمان و المكان ، انها لغة السحر.

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية.

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

)ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة (

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة.

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال

التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية.

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال.

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف.

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال

معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة.

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(...... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هنااااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد.

ملحمة جلجامش

ملحمة جلجامش

سين ليقي اونيني البابلي

ترجمها الى الإنجليزية أندرو آر جورج 1999

ترجمها عن الإنجليزية د. أنور غني الموسوي 2015

النسخة البابلية النموذجية لملحمة جلجامش (هو الذي رأى العمق)

ملحمة جلجامش

سين ليقي اونيني البابلي

ترجمها الى الإنجليزية أندرو آر جورج 1999

ترجمها عن الإنجليزية د. أنور غني الموسوي 2015

النسخة البابلية النموذجية لملحمة جلجامش (هو الذي رأى العمق)

دار أقواس للنشر

العراق

1441

مقدمة

1- نسخة اندرو آر جورج

في عام (1999) ترجم البروفسور الانكليزي في اللغة السومرية أندرو آر جورج (Andrew R George)ملحمة جلجامش بنسخته البابلية النموذجية ، و صارت هذه الترجمة لمميزاتها النسخة الاولى المكتوبة باللغة الانكليزية . و لأهمية هذه النسخة صارت الترجمات المكتوبة باللغة الانكليزية تقسّم الى (ما قبل جورج) و (ما بعد جورج) . من ميزات هذه النسخة انها تجزم ان كاتب الملحمة بنسختها البابلية هو) سين ليقي أونيني Sin Leqi Unnini)و قد اسماها أندرو آر جورج (نسخة سين ليقي اونيني) و توصف ايضا بالنسخة النموذجية . وترجمتي هذه لنسخة جورج الانكليزية هي الترجمة الأولى.

2 سين ليقي اونيني

سين ليقي اونيني (1) هو كاتب بابلي وجد توقعيه على النص النموذجي standard) version)للملحمة جلجامش , و التي يعرف بنسخة سين ليقي اونيني (2) . كتب اندرو ار جورج (3) مقالا في ادب ما بين النهرين (4) ذكر فيه مجموعة اسماء لأشخاص من زمن السومريين و البابليين ترجم لهم ، وحينما وصل الى سبن ليقي اونيني الذي لا تتوفر معلومات كافية عنه ، افترض ترجمة لحياته و دراسته و كيفية كتابته للملحمة بمقطوعة نثرية جميلة ، و اذ أني أترجم هذه المقطوعة فانا اقدمها كعمل ادبي و ليس مادة معرفية ، مع ان جورج استشّف ان عمل سين ليقي لم يكن فرديا و انما كان مؤسساتيا و مخططا له . (5)

سين ليقي بقلم اندرو جورج

الاسم : سين ليقي اونيني ، الزمن 1200 قبل الميلاد ، المكان اوروك ، جنوب بابل.

فقط تخيل:

سين ليقي اونيني ، باحث في سن الخامسة و الثلاثين او الاربعين ، لا زال شابا ليستطيع ان يقرأ نصا مسماريا على الطين ، الا انه عالي التعلم و محترم . من جهة الاحتراف فهو خبير في الطب و التعاويذ ، انه مدعوم من المعبد الكبير في مدينة اوروك ، حيث انه تخرج من مدرسة الكتابة و النسخ منذ حوالي خمسة عشرة سنة . هناك تعلم اللغة السومرية ، و درس الادب البابلي القديم ، و اهتم باستذكار اثارهم الكتابية . لقد بقي محافظا على اهتمامه بالإرث الثقافي لأسلافه ، وهو الان باحث مشهور و له سمعة في التعليم . كانت لديه مهمة تحقيق النص الاصلي الحقيقي لقصيدة مشهورة موجودة عنده بنسخ مختلفة . انها قصيدة (الذي فاق جميع الملوك) الملحمة الحكائية التي تتغني بأمجاد جلجامش . سين ليقي اونيني وجد القصيدة قديمة من حيث اللغة و الطراز ، و بالرغم ان زملاءه قبله عملوا على جمع العشرات من الالواح الطينية من بعيد لمساعدته في بحثه و تحقيقه لإخراج نص معتبر موثوق ، فان من الواضح ان اجزاء من القصيدة مفقود بالكلية . انه يعرفها بقلبه على اية حال ، الا ان له اعتقادا راسخا انها تحتاج الى حنكة اكبر من حيث الحكاية و اللغة ، و الى الاناقة و تحسينات اكثر حداثة و اقل من حيث المزاج البطولي الساذج . انه جلس بجانب الالواح القديمة المتربة ، التي جمعت له و بدأ بالكتابة:

انه هو الذي رأى الاعماق .

و اصل البلاد.

الذي عرف الطرق المثلى ، و خبر جميع الامور

جلجامش الذي رأى الاعماق ، و اصل البلاد

الذي عرف الطرق المثلى . و خبر جميع الامور.

سين ليقي بقلم انور غني

)سين ليقي اونيني(

لقد احببت الطين ، لانه يذكرني بيديك العظيمتين ، و صرت بلاوعي احسّ بالزهو ، حينما ارى اسرابا من الوافدين على بابك يطلبون شيئا من الرحيق، وانت صاحب السرّ العظيم. عجبا كم قد تحدثنا عن تلاشي الزمان و المكان ، وها انت تعجنهما بإصبعيك في طينتك الندية و قصبتك المورقة دوما ، فكان لوحك هو اللانهاية . تطل علينا نحن البدائيون في عصرياتك البابلية الدافئة ، من شرفات اسوار اورك التي تلمع بالنحاس ، و في يديك قدح شاي عراقي عسلي كعيني ملاك يمرح في البرية مع ظبيات انكيدو . اجل اعرف ، انت تريده شايا قليل السكر ، لأنك انت الحكيم الذي خبر الامور و عرف الاسرار ، يداك غلبتا الشيخوخة و الموت . اجل، أنا أعرف انت تنظر الينا و تبتسم ، فانت (هو الذي رأى)

المصادر

1- Sin-liqe-unninni (SEEN-LEE-kay-ooh-NEE-nee) (1000-1200 BC)

وهذا اللفظ هو المعمول به حسب موقع بلوكمان (blogman) و مصرح به في مقالة نقدية عن جلجامش في موقع فري منثس (free months) لكن في بعض الترجمات العربية (شين نيقي نونيني) او (شين ئقي ئونيني) وكلاهما لا وجه له.

1- Wikipedia

2- Andrew R Gearge بروفيسور بربطاني معاصر متخصص باللغة السومرية و البابلية له اهم ترجمة لملحمة جلجامش1999 نال عليه جائزة.

3- Andrew R Gearge : Gilgamesh and the literary traditions of ancient Mesopotamia

4- نفس المصدر

5- نفس المصدر

ملحمة جلجامش

سين ليقي اونيني

ترجمها الى الانجليزية اندرو آر جورج 1999

ترجمها عن الانجليزية الى العربية د انور غني الموسوي 2015

النسخة البابلية النموذجية لملحمة جلجامش (هو الذي رأى العمق)

اللوح الاول : قدوم انكيدو

هو الذي رأى العمق ، و أصل البلاد.

الذي عرف ، الحكيم في جميع الامور.

جلجامش ، هو الذي رأى العمق ، و أصل البلاد.

الذي عرف ، الحكيم في جميع الامور .

لقد رأى كل مكان

و عرف كل شيء يشتمل على الحكمة.

لقد رأى الأسرار ، و اكتشف ما هو مخفيّ .

لقد حمل قصّة ما قبل الطوفان .

لقد جاء من سفر بعيد ، متعبا ، ليجد السلام.

فسطّر كل ما عاناه على لوح حجري.

بنى سور أُوروك ، حرم (إينا) المقدس.

أُنظر الى سورها كأنّه جديلة صوف.

أُنظر الى دعاماتها التي لا مثيل لها.

تجوّل في طرقها القديمة.

إقترب من (إينا) بيت عشتار.

التي لا أحد من الملوك يستطيع ان يقلده.

تسلّق سور أُورك ، و تمشّ فيها جيئة و ذهابا.

تفحّص أُسسها ، إختبر آجرها

أليس آجرها مفخور بالأتون ؟

ألم يضع الحكماء السبعة أُسسها ؟

(ميل مربّع) المدينة ، (ميل مربّع) بستان النخل ، و ميل مربّع حفرة الطين

و نصف ميل مربّع معبد عشتار.

ثلاثة أميال و نصف إمتداد أُوروك.

أُنظر الى صندوق اللّوح المعمول من الأرز

إفتح مقبضه البرونزي

إكشف غطاء سرّه

تناول الحجر اللازورديّ و أقرأ جهرا

أفعال جلجامس و رحلاته.

×××××××××

فاق جميع الملوك ، البطل في هيئته

سليل أُوروك الشجاع ، ثور وحشي في هيجانه.

إنّه يمشي في المقدّمة ، في الطليعة

و يمشي في المؤخّرة ، يتّكل عليه رفاقه.

إنّه ظلّة عظيمة يحمي محاربيه.

هو موجة الطوفان العنيفة ، المحطّمة للأسوار الحجرية.

ثور لوكالباندا الوحشي ، كلكامش ، المثالي في القوة.

رضع من البقرة البريّة المهيبة نينسن.

جلجامش الطويل ، ضخم ، مريع.

الذي فتح ممرّات في الجبال

وحفر ينابيع في منحدرات البقاع

وعبر المحيط ، البحر العظيم ، نحو مطلع الشمس.

لقد جاب العالم بحثا عن الحياة الخالدة

و وصل بقواه الصرفة الى اوتانابشتي البعيد.

الذي أحيي مواطن الديانة التي دمّرها الطوفان

و جلس في مكان يعلّم الناس شعائر الكون

من يستطيع أن ينافس هيبته الملكيّة ؟

و أن يقول مثل جلجامش ؟ (إنّه أنا الملك)

جلجامش كان أسمه من اليوم الذي ولد فيه

ثلثاه إله و ثلثه بشر

أنها سيادة الالهة التي رسمت هيئته

بينما بنيته كمّ ّلها السماويّ دينمود

ثلاثة أذرع قدمه . نصف قصبة ساقه

ستة اذرع خطوته

....ذراع الجزء الامامي من .... (هكذا النسخة)

خده ملتح مثل الذي عند ..... (هكذا)

شعر رأسه نما بكثافة كالشعير

عندما نما وأخذ بالطول إكتمل جماله

بمقاييس أهل الدنيا هو وسيم جداً

في أُوروك هو يتمشّى جيئة و ذهابا

مثل ثور بري مستبدّ ، رأسه مرفوع عاليا

ليس له مثيل حينما يجرّد سلاحه

رفاقه يبقون جاثمين عند منازلته

أنهك شباب أُورورك من دون ضمان

جلجامش لم يترك إبنا يذهب طليقا لأبيه

ليل نهار طغيانه يزداد

جلجامش المرشد لأناسه الكثر

إنّه هو راعي أُوروك المسورة!!

لكنّ جلجامش لم يترك بنتا تذهب طليقة لأُمّها!!

النساء جهرن بمصاعبهنّ الى الآلهة

لقد حملن شكوى الرجال قبلهم

بالرغم من أنّه قوي ، متفوق ، خبير و ضخم

جلجامش لم يترك فتاة تذهب طليقة الى عريسها.

إبنة المحارب ، و عروس الرجل الشاب

الى شكواهم الآلهة أصغت

آلهة الفردوس ، أسياد الخليقة

الى الإله آنو تحدّثوا

ثورا بريا متوحشّا جعلت في أُوروك المسورة

ليس له مثيل حينما يجرّد سلاحه

رفاقه يبقون جاثمين عند منازلته

جلجامش لا يترك إبنا طليقا لأبيه

ليل نهار طغيانه يزداد

فوق ذلك هو حامي أُوروك ذات الأسوار !!

جلجامش المرشد لأناسه الكثر

مع ذلك هو راعيهم و حاميهم!!

قوي ، متفوق ، خبير و ضخم

جلجامش لم يترك فتاة تذهب طليقة الى عريسها.

إبنة المحارب ، و عروس الفتى الشاب.

الى شكواهم أصغى الإله آنو.

دعهم يستدعون أرورو العظيمة

هي التي جعلت البشر بعدد غفير

دعها تصنع ندا لجلجامش ندّا عظيما في قوته

وتدعهما يتصارعان ، فتستريح أُوروك .

إستدعوا أرورو العظيمة

أنت ، أرورو ، التي صعنت البشر

الآن ، صمّمي ما فكّر به آنو.

دعيه يكون مثل قلبه العاصف

و دعيهما يتصارعان ، فتستريح أوروك.

أرورو سمعت تلك الكلمات

غسلت يديها

أخذت قبضة من طين و رمت بها في البريّة.

في البريّة ، صنعت إنكيدو ، البطل.

سليل نينورتا ، عنه أخذ القوّة.

جميع بدنه متلبّد بالشَعر

عليه ضفائر طويلة كالتي عند المرأة

شعره ينمو بكثافة كالشعير

لا يعرف الناس و لا البلاد

مكسو بالشعر كإله الحيوانت

مع الظباء يرعى الكلأ

يصحب القطعان بمرح عند مورد الماء

قلبه مسرور مع البهائم عند الترعة

لكن صيّادا صاحب شراك

قابله عند الترعة

أوّل يوم ، و الثاني ، ثم الثالث

كان يقابله عند مورد الماء

عندما رآه الصياد تجمّدت فرائصه.

لكنّه مع قطيعه رجع الى عرينه

الصيّاد كان مضطربا ، هلعا ، لا يقدر على الكلام.

كان مكتئبا عابسا

في قلبه حزن

وجهه كوجه من قدم من بعيد

الصياد فتح فاه ليتكلّم ، قائلا لأبيه

أبي ، هناك رجل قدم عند الترعة

إنّه الأضخم على وجه الارض ، ذو بأس شديد

في قوّته هو كصخرة صلدة من السماء.

فوق الروابي يتجوّل طوال اليوم

على الدوام مع القطيع يرعى الكلأ

دوما آثاره موجودة عند مورد الماء

أنا خائف و لا أجسر على الاقتراب منه

لقد ردم الحفر التي صنعتها

و أزال الشراك التي نصبتها

لقد حرر جميع الحيوانات من مصيدتي

و منعني من عملي في البرية

فتح أبوه فاه قائلا للصيّاد

بني في مدينة أوروك جلجامش إذهب و أقصده

.....في حضوره (هكذا في النص)

قوته كصخرة صلدة من السماء

خذ الطريق و أتجه نحو أوروك

لا تعتمد على قوّة إنسان

إذهب بني و أحضر معك شمخات الغانية

إغراؤها يضارع حتى الصلد

حينما يأتي القطيع الى الترعة

تخلع ثيابها لتبدي مفاتنها

سوف يراها و يتقرّب منها

حينها القطيع سينفر منه ، رغم أنه تربّى معه.

أصغى الصياد لنصيحة أبيه

ذهب و أستعدّ لرحلته

أخذ الطريق ، و توجه بوجهه نحو أوروك

نحو جلجامش ، الملك . بهذه الكلمات تكلم الصياد:

هناك رجل ، أتى الى الترعة

الأقوى على وجه البسيطة ، ذو بأس شديد

في قوّته هو كصخرة صلدة من السماء.

فوق الروابي   يتجول طوال اليوم.

على الدوام مع القطيع يرعى الكلأ

دوما آثاره موجودة عند الترعة

أنا خائف و لا أجسر على الإقتراب منه

لقد ردم الحفر التي صنعتها

و أزال الشراك التي نصبتها

لقد حرّر جميع البهائم من مصيدتي

و منعني من عملي في البرية

قال جلجامش له ، للصياد:

إذهب إيها الصياد ، خذ معك شمخات ، الغانية.

حينما يأتي القطيع الى الترعة

تخلع ثيابها لتبدي مفاتنها

سوف يراها و يتقرّب منها

حينها سينفر القطيع منه ، رغم أنّه تربّى معه.

إنطلقَ الصياد ، آخذاً معه شمخات ، الغانية.

أخذا الجادة ، و بدآ الرحلة.

في اليوم الثالث وصلا الى وجهتهما

الصياد و الغانية جلسا هناك ينتظران

اليوم الأوّل و اليوم الثاني هما ينتظران عند الترعة.

بعدها جاء القطيع ليشرب الماء

البهائم وصلت ، قلوبها مسرورة عند الماء.

و أنكيدو أيضا ، المولود في البراري

مع الظباء هو يرعى الكلأ

ينخرط في الزحام مع القطيع عند الترعة.

قلبه مبتهج مع البهائم عند الماء

شمخات رأته ، و ليد الطبيعة

الرجل المتوحّش من وسط البريّة.

هذا هو ، شمخات ، أظهري مفاتنك

دعيه يهيم بك

لا تحجمي و طاوعيه

سيراك ، و يقترّب منك.

نضّ عنك ثيابك ، فلربّما سيقاربك.

أريه فنّ المرأة.

دعيه بشغفه يلاطفك و يعانقك.

حينها قطيعه سينفر منه . مع أنّه قد تربّى معه.

شمخات حلّت ثياب خصرها

أظهرت مفاتنها ، فأخذ يتطلّع إليها.

لم تتمنّع ، و صارت تطاوعه في هيامه.

نضّت عنها ثيابها . فوقع عليها.

لقد أظهرت له فنّ المرأة

بشغف لاطفها و عانقها

لستّة أيام و سبعة ليال

إنكيدو كان مثاراً طول إتّصاله بشمخات.

بعد أن شبع من لذتّها

أدار ناظره الى قطيعه

فلما رأته الظباء ، ولّت هاربة منه.

بهائم الحقل جفلت مبتعدة من مكان وجوده.

إنكيدو تلوّثَ ، فجسده كان نقيّاً جداً.

تعبت ساقاه ، رغم إنّ القطيع لا زال يجري

إنّه خائر القوى ، لم يعد يطيق العدو كما السابق

لكن الآن له لبٌّ ، و إدراك واسع

رجع و جلس عند قدميّ الغانية

تطلّع اليها ، لاحظ قسماتها

بعدها ، لكلمات الغانية أصغى بإنتباه

حينها شمخات تكلّمت إليه ، إلى إنكيدو:

أنت وسيم إنكيدو ، أنت مثل إله

لماذا مع البهائم تجوب البريّة ؟

تعال ، سآخذك الى أوروك ذات الأسوار.

الى المعبد المقدس ، بيت آنو و عشتار

حيث جلجامش ، كامل القوّة

كثور بريّ متسيّد على رجاله.

هكذا تكلّمت معه ، و وجدت كلمتها عنده قبولاً

لقد علم بالفطرة أنّ عليه أن يبتغي صديقاً

قال إنكيدو لها ، للغانية

هلمّي ، شمخات ، خديني

الى المعبد المقدّس ، بيت آنو و عشتار المقدس

حيث جلجامش الكامل القوّة

كثور بريّ متسّيد على رجاله

سأتحدّاها ، فقوّتي عظيمة

سأعلن عن نفسي في أوروك ، (أنا الأقوى)

هناك ، سأغيّر الطريقة التي تدار بها الأمور

أنا من ولد في البريّة ، الأقوى ، ذو البأس الشديد.

)شمخات(:

دع الناس يرون وجهك

.....الموجود ، أنا أعرف ذلك حقاً (هكذ ا في النص)

إذهب إنكيدو الى أوروك المسوّرة

حيث الشبّان يتحزّمون بالأحزمة

كل يوم في أوروك مهرجان

هناك الطبول تقرع القلوب

و هناك غانيات حسان

قد حبينَ بالعذوبة و ملئنَ بالطيب

حتى العجزة ينهضون من أسرّتهم

وانت يا إنكيدو لا زلت تجهل الحياة

سأريك جلجامش ، رجل سعيد و خالي البال

أنظر اليه ، و تأمّل ملامحه.

يا إنكيدو أزل عنك الأفكار السقيمة

جلجامش هو من يحبّه السماوي شَمِ ِش

حباه آنو و إنليل و إيا بالفهم الواسع.

من قبل أن تأتي من البراري

جلجامش سيراك في منامه

جلجامش نهض ليقص حلما ، قائلا لأمّه

أمّاه هذا الحلم رأيته الليلة

نجوم السماء ظهرت فوقي

أحدها كصخرة من السماء سقط أمامي

أردت أن أرفعه ، لكنّه كان ثقيلا عليّ

أردت ان أدحرجه ، إلا أنّي لم أستطع تحريكه.

أوروك كانت مجتمعة حوله

كانت محتشدة حوله

الناس يتدافعون إليه

كان الرجال مزدحمين حوله.

كطفل بريء كانوا يقبلون قدميه.

و كزوجة أحببته ، و لاطفته ، و أحتضنته.

لقد رفعته و وضعته عند قدميك

و أنت يا أمّها جعلتيه صنواً لي

والدة جلجامش كانت ذكية و حكيمة

عارفة بكل شيء ، قالت لجلجامش

نجوم السماء ظهرت فوقك

و أحدها كصخرة من السماء سقط أمامك

أردت رفعه ، لكنّه كان ثقيلا عليك

أردت ان تدحرجه ، إلا أنّك لم تستطع تحريكه.

فرفعته ، و وضعته عند قدميّ

و أنا ، ننسن ، جعلته صنواً لك

و كزوجة أنت أحببته و لاطفته و احتضنته

رفيق قويّ سيأتي أليك ، و هو المنقذ لصديقه

إنّه الأقوى على الأرض ، ذو بأس شديد

هو في قوّته كصخرة من السماء

و أما كزوجة أنت ستحبّه ، و تلاطفه و تحتضنه.

فسيكون قويا و يدافع عنك على الدوام.

وكان له رؤيا ثان

نهض و دخل أمام الالهة أمّه

مرّة أخرى يا أمّاه لدي رؤيا

في شارع أوروك المدينة المربّعة

كانت فأس مطروحة قد تجمّع الناس حولها

أوروك واقفة حولها

البلاد مزدحمة حولها

يتدافعون أليها

الرجال قد ازدحموا حولها

أنا رفعته و وضعته عند قدميك

كزوجة أنا احببتها و لاطفتها و احتضنتها

و أنت يا أمّاه جعلتيه صنواً لي

والدة جلجامش كانت ذكية و حكيمة

عارفة بكل كل شيء ، قالت لولدها

البقرة البريّة ننسن كانت ذكية و حكيمة

عارفة بكل شيء ، قالت لجلجامش

بني ، الفأس التي رأيتها صديق

كزوجة أنت أحببتها و لاطفتها و احتضنتها

و أنا ننسن سأجعله صنواً لك

رفيق قويّ سيأتي أليك ، و هو المنقذ لصديقه

إنّه الأقوى على الأرض ، ذو بأس شديد

هو في قوّته كصخرة من السماء

قال جلجامش لها ، لأمّه

عسى ان يحصل هذا لي بمشيئة إنليل

الناصح

ليكن لي صديق ينصحني

على صديق ينصحني أنا سأحصل

هكذا رأى جلجامش حلمه

بعد أن أخبرت شمخات إنكيدو عن رؤيا جلجامش.

أخذ الإثنان يمارسان الحب.

اللوح الثاني : ترويض إنكيدو

فتحت شمخات فمها

قائلة لإنكيدو

كلّما أنظر إليك إنكيدو ، أنت مثل إله

لماذا مع البهائم أنت تجوب البريّة ؟

تعال ، سأرشدك على أوروك المدينة المربّعة.

الى المعبد المقدس ، بيت آنو

إنكيدو إنهض دعني آخذك

حيث الرجال المهرة البارعين

و أنت ، كرجل ، ستجد مكاناً لك بينهم

إستمَعَ لكلماتها ، و وجد كلامها قبولا عنده

نصيحة المرأة طرقت أبواب قلبه

شقّت جزء من ثوبها و ألبسته إيّاه

و لبست هي الجزء الآخر

بيدها أخذته ، و كإله قادته

الى مخيّم الرعاة ، حيث حظائر الغنم

تجمّع الرعاة حوله

و تكلّموا عنه فيما بينهم

هذا الرفيق كم يشبه جلجامش في بنيته ؟

إنّه طويل القامة ، شامخ كشرفة حصن

بالتأكيد ، فهو إنكيدو ، المولود في البراري

هو في قوّته العظيمة كصخرة من السماء.

قدّموا له خبزا

و قدّموا له شرابا

إنكيدو لم يأكل الخبز ، بل نظر إليه باستغراب

كيف يؤكل الخبز؟ ، إنكيدو لا يعرف

كيف يُشرب الشراب ؟ ، هو لم ير ذلك من قبل

شمخات فتحت فهما

قائلة لإنكيدو

كل الخبز إنكيدو ، إنّه ضروري للحياة

و أشرب الشراب إنّها عادة البلاد

إنكيدو أكل الخبز حتى شبع

و شرب الشراب ، سبعة أقداح كاملة

مزاجه تغيّر ، و أخذ يغنّي

إنشرح صدره و تنوّر وجهه

الحلّاق هندم جسده المليء بالشعر

مسحه بالزيت ، فأضحى إنساناً

إرتدى الكساء و صار كالمحارب

أخذ سلاحه ليقاتل الأُسود

في ليلة حينما كان الرعاة نياماً

صرع إنكيدو ذئاباّ و طارد أُسوداً

فهجع الرعاة نائمين مطمئنّين

فراعيهم الفتى البريّ إنكيدو مستيقظ يحرسهم

أحد الرفاق دُعيَ الى زفاف

انّه ذاهب الى أوروك المسوّرة لإجل وليمة

إنكيدو كان مبتهجاّ مع شمخات

رفع نظره و أبصر الرجل

فتكلّم اليها

شمخات نادي على الرجل

لماذا أتى الى هنا ؟ دعيني أعرف السبب

شمخات نادت على الرجل

فذهب اليه وكلّمه

علام انت مسرع يا صابحي ؟

وعلام سفرك الشاقّ ؟

الرفيق فتح فاه

قائلا لإنكيدو

لقد دعيت الى وليمة زفاف

إنّ كثيرا من الناس أحجموا عن الزواج

عليّ أن ازوّد قائمة الإحتفال

بأشهى الطعام لأجل مأدبة الزفاف

لملك أوروك المدينة المربّعة

الحجاب سوف يسدل أوّلاً

سوف يعاشر العروس

هو أوّلاً ثم بعده العريس

بموافقة الآلهة هكذا رسمت الأقدار

منذ قطع حبله السريّ هي كانت مخصّصة له

لما سمع كلماته طاش به الغضب

غادر إنكيدو و شمخات تتبعه

دخل المدينة ، أوروك ، المدينة المربّعة

و تجمهر الناس حوله

توقّفَ في الشارع الرئيسي لأوروك ساحة المدينة

الجميع تجمّع حوله ، و أخذوا يتحدّثون بشأنه

في بنيته إنه صورة لجلجامش

لكنّه أقصر قامة و أضخم عظماً

بالتاكيد فإنّه الذي ولد في البراري

حليب الحيوانات كان غذاؤه

في أرورك مراسيم خاصّة للأُضحية

الشبّان إبتهجوا ، بظهور بطل

لأجل رفيقهم الذي يستحقّ ذلك بجدارة

لجلجامش نُصِب ندٌّ

لأجل إله الأعراس أُعدّ الفراش

عند المساء قدِم جلجامش ليلتقي العذراء

تقدّم إنكيدو ، و وقف

معترضا طريق جلجامش

إنكيدو بقدمه أغلق باب بيت العرس

مانعا جلجامش من الدخول

أمسك أحدهما بالآخر عند باب البيت

و في الشارع دخلا في عراك وسط حلقة من الناس

كانت الباب تهتزّ ، و الجدار يتزلزل

جلجامش ثنى ركبته ، و إحدى قدميه ثابتة على الأرض

ذهب عنه الغضب ، و توقّف عن القتال

بعد أن توقّف عن القتال

قال إنكيدو له ، لجلجامش

كرجل أوحد قد ولدتك أمّك

البقرة الوحشية ، الإلهة ننسن

عاليا فوق المحاربين أنت ممجّد

بأن تكون ملكا على الناس ، إنليل جعل ذلك قدراً لك

لماذا انت ترغب بإن تفعل ذلك ؟

دعني ....(هكذا)

البطولة التي لم تصنع ابداً على وجه الأرض

عندها قبّل أحدهما الآخر و صار صديقين

* * * * * *

)جلجامش يقدم انكيدو للامّه ننسن(

هذا الأقوى على الأرض ، ذو بأس شديد

كأنّه في قوته صخرة من السماء

إنّه طويل القامة ،شامخ كأنّه شرفة حصن

والدة جلجامش فتحت فاهها لتتكلم

قائلة لولدها

البقرة البرّية ننسن فتحت فاهها للتتكلم

قائلة لجلجامش

)) بني في دربه ....

بألم أنت.....

أنت تمسك....

....في دربه .....

بألم هو ....

إنكيدو ليس له قريب

شعره الكثّ يتدلّى سائبا ....

إنّه ولد في البريّة و ليس له أخ

كان إنكيدوا واقفا هناك و سمع ما قالت

فكّر بكلامها ، فجلس يبكي

عيناه فاضتا بالدموع

ساعداها ضعفتا و خارت قواه

فأمسك أحدهما بالآخر و ....(هكذا)

و تشابكا بالأيدي ك ....(هكذا)

جلجامش .....(هكذا)

لإنكيدو ، فتكلم بكلمات قائلا

لماذا يا صديقي فاضت عيناك بالدموع ؟

و ساعداك ضعفتا و خارت قواك ؟

قال إنكيدو له ، لجلجامش

صديقي ، قلبي حزين

أثناء النشيج ساقاي أخدت بالإرتعاش

الذعر دخل فؤادي

* * * *

فتح جلجامش فاه

قائلا لإنكيدو

المفترس خمبابا

دعنا نقتله ، فلا يبقى له أثر

في غابة الأرز

حيث خمبابا يقطن

دعنا نرهبه في عرينه

إنكيدو فتح فاه

قائلا لجلجامش

أنا أعرفه يا صديقي ، في البراري

حينما كنت اتجوّل هنا و هناك مع القطيع

ستين فرسخا حجم الغابة

من الذي يجرؤ على دخولها ؟

خمبابا ، صوته الطوفان

كلامه اللّهب ، و نفَسه الموت.

لماذا أنت ترغب في فعل ذلك ؟

معركة خاسرة مهاجمة خمبابا

جلجامش فتح فاه

قائلا لإنكيدو

سأتسلق يا صديقي منحدرات الغابة

إنكيدو فتح فاه مخاطبا جلجامش

كيف يمكننا الذهاب الى بيت خمبابا ؟

ليحفاظ على الأرز

إنليل صنعه ، قدره أن يرهب الرجال

إنّها الرحلة التي يجب ألّا تفعل

و الشخص الذي يجب عدم النظر اليه

إنّه حامي غابة الأرز ، و إدراكه واسع

خمبابا صوته الطوفان.

كلامه اللهب، و نفَسه الموت

إنّه يسمع حفيف الغابة على بعد ستين فرسخا

من الذي يجرؤ على الدخول الى غابته ؟

أداد يأتي أولا في الرتبة ، ثم خمبابا ثانيا

من الذي سيتصدّى له وسط الإيجيجي ؟

ليحفظ غابة الأرز

إنليل قد صنعه ، قدره أن يرهب الرجال

إن أنت اقتحمت غابته فسيتملّكك الذعر

جلجامش فتح فاه قائلا لإنكيدو

لماذا يا صديقي تتكلّم كالضعيف ؟

بكلماتك الضعيفة جعلتني كئيبا

الأنسان ،أيّامه معدودة

مهما فعل ،فإنّ أفعاله هباء

......لم يوجد لي .... (هكذا)

أنت ولدت و تربّيت في البريّة

حتى الأسود تهابك ، لقد خبرتها

الرجال الشجعان يهربون منك

قلبك محِّص في القتال

هلمّ صديقي نسرع الى سوق الحدّادين

دعهم يصنعوا لنا فؤوسا

أخذ كل منهما بيد صاحبه و أسرعا الى سوق الحدادة

حيث كان الحدّادون جالسين للتشاور

فسبكوا فؤوساً عظيمة

وزن الواحدة منها ثلاث وزنات

و سبكوا سيوفاً عظيمة

وزن نصل كلّ منها وزنتان

و نصف وزنة قبضته

و نصف وزنة ذهباً وزن غمده

حمل كلّ من جلجامش و إنكيدو عشر وزنات

أوصد جلجامش بوّابات أوروك ذات المزاليج السبعة

عقد إجتماعاً ، فتجمّع الناس.

في شارع أوروك ، ساحة المدينة.

جلجامش جلس على عرشه

في شارع أوروك ، ساحة المدينة

كان الناس محتشدين أمام جلجامش

حينها تكلّم جلجامش

أصغوا إليّ يا شيوخ أوروك

سأسلك الدرب الى خمبابا المفترس

أريد أن أرى من يتحدّث عنه الرجال

الإسم الذي تردده البلاد

سأقهره في غابة الأرز

لتعلم الأرض أنّ سليل أوروك هو الأقوى

دعوني أبدأ ذلك ، سأقطع الأرز

و بذلك أصنع الى الابد إسما مخلّداً

بعدها جلجامش تحدّث الى شباب أوروك المسوّرة

إسمعوني يا شباب أوروك المسوّرة

يا شباب أوروك ، يا من تعرفون معنى القتال

مقداما سأقطع المسافات البعيدة نحو بيت خمبابا

سأخوض معركة أجهلها

سأسلك طريقا لا أعرفها

إمنحوني بركاتكم في رحلتي هذه

لعلّي أرى وجوهكم ثانية بأمن

و أعيد فرحة القلب من بوّابة أورورك

عند عودتي سنحتفل بالسنة الجديدة مرّتين

سأجعل الإحتفال مرتين في السنة

دعونا نحتفل ، فليبدأ المهرجان

ليكن للطبول دويّ أمام البقرة البريّة ننسن

إنكيدو قدّم نصيحة للشيوخ

و لشبّان أوروك الذين يعرفون معنى النزال:

أُطلبوا منه عدم الذهاب الى غابة الأرز

هذه الرّحلة يجب ألا تكون

إنّه الشخص الذي يجب عدم النظر اليه

إنّه حامي غابة الأرز ، و إدراكه واسع

إنّه خمبابا صوته الطوفان

كلامه اللهب ، و نفَسه الموت

إنّه يسمع حفيف الغابة على بعد ستين فرسخا

من الذي يجرؤ على الدخول الى غابته

أداد يأتي أولا في الرتبة ، ثم خمبابا ثانيا

من الذي سيتصدّى له وسط الإجيجي ؟

ليحفظ غابة الأرز

إنليل قد صنعه ، قدره أن يرهب الرجال

إن أنت اقتحمت غابته فسيتملّكك الذعر

قام كبار المستشارين

و قدّموا نصيحة جليلة لجلجامش

أنت شابّ يا جلجامش ، تربّيت وسط الدلال

جميع ما تفوّهت به لا تفقهه

إنّه خمبابا صوته الطوفان.

كلامه اللّهب ، و نفَسه الموت

إنّه يسمع حفيف الغابة على بعد ستين فرسخا

من الذي يجرؤ على الدخول الى غابته ؟

أداد يأتي أولا في الرتبة ، ثم خمبابا ثانيا

من الذي سيتصدّى له وسط الإيجيجي ؟

ليحفظ غابة الأرز

إنليل قد صنعه ، قدره أن يرهب الرجال

لما سمع جلجامش كلمات كبار المستشارين

نظر الى إنكيدو ضاحكاً

الآن يا صديقي كم أنا مرعوب!!!

أيجب عليّ بسبب خوفهم أن أغيّر فكرتي ؟

)تكملة جواب جلجامش للحكماء ما يقارب عشرين سطرا مفقودة(

اللوح الثالث : التحضيرات لرحلة غابة الأرز

شيوخ أورك

تحدّثوا إلى جلجامش:

إلى أوروك تعود سالماً

لا تعتمد يا جلجامش على قوّتك وحدها

أنظر بعيداً بعين ثاقبة ، و توصّل إلى ما تعوّل عليه

الذي يسير أوّلا يحمي رفيقه

من يعرف الطريق ينقذ صديقه

دع إنكيدو يسير أمامك

هو يعرف الطريق الى غابة الأرز

إنّه مجرّب في المعارك و قد أختُبِر في النِّزال

إنّه سيحمي صديقه و يحافظ على حياة رفيقه

إنكيدو سيعود به سالماً إلى زوجته

)إلى إنكيدو(

في مجلسنا هذا نضع المِلَك في عنايتك

عليك أن ترجعه سالما الينا

جلجامش فتح فمه يتكلّم

قائلاً لإنكيدو

تعال صديقي ، دعنا نصعد الى المقام العالي

في حضرة المِلكة العظيمة نِنسُن

ننسُن ذكية و حكيمة و عارفة بجميع الأمور

ستضع أقدامنا على الخطى الصحيحة بنصحها

أخد كلّ منهما بيد صاحبه

جلجامش و إنكيدو ذهبا إلى المقام العالي

إلى حضرة المِلكة العظيمة نِنسُن

جلجامش صعد وجلس أمامها

قال جلجامش لها ، للنِنسُن

سأسير يا نِنسُن جريئاً كالعادة

في درب طويلة نحو بيت خمبابا

سأواجه معركة أجهلها

سأسلك طريقاً لا أعرفه

أنا أتضرّع إليك إمنحيني بركتك

دعيني أرى وجهك مرّة ثانية بسلام

عند عودتي سنحتفل بالسنة الجديدة مرّتين

سأجعل الإحتفال مرتين في السنة

دعونا نحتفل ، فليبدأ المهرجان

ليكن للطبول دويّ في حضرتك

البقرة البرّيّة ننسُن أصغت طويل وبحزن

إلى كلمات جلجامش إبنها ، و إنكيدو

إلى حمّام البيت ذهبت سبع مرّات

إستحمّت بماء الأثل و النبتة الصابونية

إرتدت ثوباً رقيقا زيّنت بدنها به

و اختارت جواهر لتزيّن بها صدرها

و وضعت على رأسها عمامتها

....الغانيات ....الأرص .... (هكذا في النص)

تسلّقت السلّم و ذهبت إلى السطح

على السطح وضعت مبخرة لشَمَش

نثرت البخور و رفعت يديها بالدعاء لإله الشمس

لماذا ابتليت ابني بهذه الروح التي لا تهدأ ؟

الآن أنت مسسته و سيقطع

مسافة طويلة نحو بيت خمبابا

إنّه سيوجه معركة يجهلها

و سيسلك دربا لا يعرفها

طوال أيّام رحلته هناك حتى عودته

حتى يصل غابة الأرز

حتى يقتل خمبابا المفترس

حتى يمحو من على وجه الأرض الشرّير الذي تبغضه

كلّ يوم أنت تطوف في فلك الأرض

عسى أن تذكّرك العروس آيا التي لا تعرف الخوف

و لتوكّل به حرّاس الليل عند المساء

أنت فتحت ، يا شَمَش ، البوّابات للناس كي ينطلقوا

....أنت أتيت قريبا من الأرض (هكذا في النص)

التلال أخذت شكلها و السماء صارت مشرقة

بهائم الرّيّة .... وهجك المتوقّد (هكذا في النص)

ولقدوم نورك تحتشد الجموع

الأنونكي السماوية تنتظر إشراقتك

عسى أن تذكّرك العروس آيا التي لا تعرف الخوف

و لتوكّل به حرّاس الليل

أيضا ...... (هكذا النص)

بينما جلجامش يسافر الى غابة الأرز

دع النهارات تكون طويلة و الليالي تكون قصيرة

إجعل عزمه قويّا ، و خطواته ثابتة

دعه يقيم مخيّما عند الغروب لأجل الليل

إجعل وقت الليل.....

عسى أن تذكرّك العروس آيا التي لا تعرف الخوف

يا شَمَش هيّج نحو خمبابا الرياح الهوجاء العظيمة

الريح الجنوبية ،و الريح الشمالية ، و الريح الشرقية ، و الريح الغربية.

و الدمار ، و الموجة ، و الإعصار ،و الزوبعة ، و العاصفة

و ريح الشرّير ، و ريح الغاية ، و الريح العاصفة و الريح الهوجاء

هي ثلاث عشرة ريحا ، إجعل وجه خمبابا مظلما

دع أسلحة جلجامش تصل خمبابا

بعد أن تضرم نيرانك

حينها ، يا شَمَش أدر وجهك نحو المتوسّل

بغالك سريعة العدو تحملك الى الأمام

الدكّة المريحة ، سريرٌ لليل ، ما سوف ينتظرك

الألهة ، إخوتك ، يحملون الطعام ليبهجوك.

آيا ، العروس ، تمسح وجهك تجفّفه بإصبع من ردائها.

مرّة أخرى ، البقرة البريّة نِنسُن كرّرت طلبها أمام شَمَش

شَمَش ، أليس جلجامش .... الآلهة ؟

ألم يشاطرك السماء ؟

الم يشارك القمر التاج و الصولجان ؟

ألم يتربّ حكيما مع إيا سيد المحيط ؟

ألم يحكم مع إرنينا الأناس ذوي الرؤس السوداء ؟

ألم يسكن مع نِنجِشزيدا في أرض اللاعودة ؟

دعني أجعله .... يا شمش (هكذا النص)

أخشى أنّه .... أخشى أنّه .... في غابة الأرز . (هكذا النص)

بعد أن حمَّلت البقرة البريّة ننسن شمش ذلك

البقرية البريّة ننسن ذكية و حكيمة و خبيرة في جميع الأمور.

والدة جلجامش.....

أطفأت المبخرة و نزلت من السطح

إستدعت إنكيدو و أوصته

أيّها القويّ إنكيدو ، أنت لم تولد من رحمي

لكن من الآن فصاعداً جنسك سينتسب الى أنصار جلجامش

الكاهنات و الخادمات و نساء المعبد

ثمّ قلّدت إنكيدو بقلادة من علامات.

))الكاهنات أخذن اللقيط

وبنات المعبد جئن بالربيب

إنكيدو الذي أحب ، سوف آختاره لإبني

في الأخوّة ، جلجامش سوف يفضّله على الآخرين((.

أيضا

بينما أنتما تسافرنا الى غابة الأرز

لتكن النهارات طويلة ، و الليالي قصيرة.

ليكن عزمك قويا و خطواتك ثابتة.

في المساء إصنع خيمة لليل

دع ....يحمي ..... (هكذا النص)

)نقص في اللوح(

جلجامش...

خاصته....

الى بوابة الأرز

إنكيدو في المعبد

و جلجامش في معبد

عَرعَر ، و بخور...

اعضاء ..... موجودون

بأمر شمش ستحصل على مرادك

في بوّابة مردوخ

على صدر الماء.....

الخلف.....

في بوّابة الأرز لا.....

جلجامش....

و إنكيدو....

على طول عشرين فرسخا عليك أن تكسّر خُبزاً.

)جلجامش(

خلال رحلتنا هناك حتى عودتنا

حتى نصل غابة الأرز

الى أن نقتل خمبابا المفترس

و نمحي من على وجه الأرض الشرّير الذي يبغضه شمش

عسى أنك لا ترى....

على الحاشية ألا تحشّد الشباب في الشوارع

أعدلوا في قضية الضعيف ، تحرّوا

في الوقت الذي نطلب فيه مبتغانا

و نغرز أسلحتنا في خمبابا

الحاشية جلسوا هناك و تمنوا له السلامة

الشباب تواروا خلف الحشود

قبّل الحاشية قدميه

))الى أوروك تعود سالما((

لا تعتمد يا جلجامش على قوتك وحدها

أنظر بعيدا بعين ثاقبة ، و توصّل إلى ما تعوّل عليه

الذي يسير أوّلا يحمي رفيقه

من يعرف الطريق ينقذ صديقه

دع إنكيدو يسير أمامك

هو يعرف الطريق الى غابة الأرز

إنّه مجرّب في المعارك و قد أختُبِر في النِّزال

إنّه سيحمي صديقه و يحافظ على حياة رفيقه

إنكيدو سيعود به سالماً إلى زوجته

)إلى إنكيدو(

في مجلسنا هذا نضع المِلَك في عنايتك

عليك أن ترجعه سالما الينا

إنكيدو فتح فمه

قائلا لجلجامش

حيث أنك قد عزمت على القيام الرحلة

دع قلبك لا يعرف الخوف ، و لا تشح ببصرك عني.

في الغابة أنا أعرف عرينه

حتى الطرق التي يسلكها خمبابا

كلِّم الى الناس و دعهم يذهبوا الى بيوتهم

....لا يجب أن يذهبوا معي

....اليك

....الحشود بقلوب مبتهجة.

لقد سمعوا ما قال.

الشبّان دعوا لهما بحماس

إذهب جلجامش ، دع....

عسى إلهك يذهب أمامك

عسى أن يحقّق شَمش لك مرادك

جلجامش و إنكيدو ذهبا قُدُماً

اللوح الرابع : الرحلة الى غابة الأرز

في عشرين فرسخا كسرا خبزا

و في ثلاثين فرسخا أقاما مخيّما

خمسين فرسخا قطعا في اليوم

في اليوم الثالث ، قطعا ما يعادل مسيرة شهر و نصف

إقتربا من جبل (لبنان)

حيال الشمس وجدا نبعاً

وضعا ماء عذباً في....

تسلّق جلجامش الى قمّة الجبل

نحو التل نثر دقيقاً كقربان

أيّها الجبل إحمل لي حلماً ، دعني أرى علامة.

عَمِل إنكيدو لجلجامش بيت إله الحلم

جعل باباً في مدخله لأجل التهوية

و في حلقة رسمها ، جعله يستلقي

و سقط مستلقياً يحرس عند المدخل

جلجامش وضع حنكه على ركبتيه

داهمه النوم ، الذي يداهم الناس

في منتصف الليل وصل نهاية نومه

استيقظ و تكلّم الى صديقه

يا صديقي ،ألم تنادي عليّ؟ لماذا أنا استيقظت ؟

ألم تلمسني ؟ لماذا انا فزع ؟

ألم يمرّ بي الإله؟ لماذا جسدي بارد ؟

صديقي ، لقد رأيت حلماً.

الرؤيا التي رأيتها مبهمة تماماً

في وادي الجبل....

الجبل سقط فوق...

بعدها نحن...

من وُلد في البريّة يعرف كيف يعطي النصيحة.

إنكيدو تكلّم الى صديقه ، و فسّر حلمه.

صديقي ، حلمك بشرى حسنة

الرؤيا عزيزة و تبشرنا بالخير.

صديقي ، الجبل الذي رأيته ليس خمبابا

نحن سنتمكّن من خمبابا و سنقتله

سنطيح بجثّته في ساحة القتال

و في صباح الغد سنرى علامة حسنة من إله الشمس

في عشرين فرسخا كسرا خبزا

و في ثلاثين فرسخا أقاما مخيّما

خمسين فرسخا قطعا في اليوم

في اليوم الثالث ، قطعا ما يعادل مسيرة شهر و نصف

إقتربا من جبل (لبنان)

حيال الشمس وجدا نبعاً

وضعا ماء عذباً في....

تسلّق جلجامش الى قمّة الجبل

نحو التل نثر دقيقاً كقرباناً

أيّها الجبل إحمل لي حلماً ، دعني أرى علامة.

عَمِل إنكيدو لجلجامش بيت إله الحلم

جعل باباً في مدخله لأجل التهوية

و في حلقة رسمها ، جعله يستلقي

و سقط مستلقياً يحرس عند المدخل

جلجامش وضع حنكه على ركبتيه

داهمه النوم ، الذي يداهم الناس

في منتصف الليل وصل نهاية نومه

استيقظ و تكلّم الى صديقه

يا صديقي ،ألم تنادي عليّ؟ لماذا أنا استيقظت ؟

ألم تلمسني ؟ لماذا انا فزع ؟

ألم يمرّ بي الإله؟ لماذا جسدي بارد ؟

صديقي ، لقد رأيت رؤيا ثانية.

رؤياي الثانية فاقت الأولى

في حلمي ، يا صديقي ، الجبل...

لقد ألقى بي الى الأسفل ، و أمسك بقدميّ

أصبح النور أكثر شدّة ، و ظهر رجل

انّه الأجمل في الأرض ، جماله...

من أسفل الجبل اجتذبني

أعطاني ماء لأشرب ، و هدَأ روعي

و على الأرض وضع قدميّ

إنكيدو تكلّم إليه

قائلاً لجلجامش

صديقي ، نحن سوف ...... ، إنّه مختلف تماماً

خمبابا .... ، ليس الجبل

إنّه مختلف تماماً

تعال ، و ازح عنك الخوف

في عشرين فرسخا كسرا خبزا

و في ثلاثين فرسخا أقاما مخيّما

خمسين فرسخا قطعا في اليوم

في اليوم الثالث ، قطعا ما يعادل مسيرة شهر و نصف

إقتربا من جبل (لبنان)

حيال الشمس وجدا نبعاً

وضعا ماء عذباً في....

تسلّق جلجامش الى قمّة الجبل

نحو التل نثر دقيقاً كقرباناً

أيّها الجبل إحمل لي حلماً ، دعني أرى علامة.

عَمِل إنكيدو لجلجامش بيت إله الحلم

جعل باباً في مدخله لأجل التهوية

و في حلقة رسمها ، جعله يستلقي

و سقط مستلقياً يحرس عند المدخل

جلجامش وضع حنكه على ركبتيه

داهمه النوم ، الذي يداهم الناس

في منتصف الليل وصل نهاية نومه

استيقظ و تكلّم الى صديقه

يا صديقي ،ألم تنادي عليّ؟ لماذا أنا استيقظت ؟

ألم تلمسني ؟ لماذا انا فزع ؟

ألم يمرّ بي الإله؟ لماذا جسدي بارد ؟

صديقي ، لقد رأيت رؤيا ثالثة.

الرؤيا التي رأيتها مبهمة تماماً

السماء تبكي بصوت عال ، و الأرض تدمدم

النهار طُمِس ، و الظلمة تصاعدت

وكان هناك وميض برق ، و نار تتأجّج

اللهيب مضطرم ، و الموت منهمر

....و وميض النار تأجّج بعيداً....

حيث إستحال الى رماد

أنت ولدت في البريّة ، أيمكننا ان نسمع نصيحتك ؟

مصغياً الى كلمات صديقه

فسّر إنكيدو الحلم ، قائلا لجلجامش

صديقي ، حلمك بشارة حسنة ، إنّها رسالة

كلما اقتربنا يا صديقي من الغابة

ستتوالى الاحلام ، و المعركة ستصبح وشيكة

سنرى الهالة المشعّة للبعل

لخمبابا ، الذي في افكارك تخشاه كثيراً

أمسك قرونه كثور تصرعه

و اطح برأسه الى الاسفل بكل قوتك

الرجل الكبير الذي رأيته هو إلهك القويّ

إنّه من أنجبك ، المقدّس لُكَلباندا

في عشرين فرسخا كسرا خبزا

و في ثلاثين فرسخا أقاما مخيّما

خمسين فرسخا قطعا في اليوم

في اليوم الثالث ، قطعا ما يعادل مسيرة شهر و نصف

إقتربا من جبل (لبنان)

حيال الشمس وجدا نبعاً

وضعا ماء عذباً في....

تسلّق جلجامش الى قمّة الجبل

نحو التل نثر دقيقاً كقرباناً

أيّها الجبل احمل لي حلماً ، دعني أرى علامة.

عَمِل إنكيدو لجلجامش بيت إله الحلم

جعل باباً في مدخله لأجل التهوية

و في حلقة رسمها ، جعله يستلقي

و سقط مستلقياً يحرس عند المدخل

جلجامش وضع حنكه على ركبتيه

داهمه النوم ، الذي يداهم الناس

في منتصف الليل وصل نهاية نومه

استيقظ و تكلّم الى صديقه

يا صديقي ،ألم تنادي عليّ؟ لماذا أنا استيقظت ؟

ألم تلمسني ؟ لماذا انا فزع ؟

ألم يمرّ بي الإله؟ لماذا جسدي بارد ؟

صديقي ، لقد رأيت رؤيا رابعة.

انها تفوق احلامي الثلاثة السابقة

لقد رأيت طائر الرعد في السماء

إنّه مرتفع كغيمة ، يحلّق فوقنا

لقد كان ... ، كان مظهره بشعاً

فمه اللهب ، و نَفَسه الموت

وكان هناك أيضا رجل ، غريب الهيئة

كان .... ، و وقف هناك في حلمي.

لقد طوق جناحيه ، و أمسك بيدي

لقد اطاح به أرضا أمامي...

فوقه....

لقد رأيتَ طائر الرعد في السماء

مرتفعا كغيمة ، يحلّق فوقنا

كان ... ، و كان مظهره بشعا

فمه اللهب ، و نفسه الموت

أنت ستخشى سناءه المرعب

أنا سوف .... قدمه ، و أجعلك تنهض

الرجل الذي رأيته إنّ العظيم شَمَش

صديقي ، ميمون هو حلمك

.....هذا......

خمبابا مثل....

سوف نكون أكثر ضراوة ..... عليه

......، سنقف فوقه

و في صباح الغد سنى علامة حسنة من إله الشمس

في عشرين فرسخا كسرا خبزا

و في ثلاثين فرسخا أقاما مخيّما

خمسين فرسخا قطعا في اليوم

في اليوم الثالث ، قطعا ما يعادل مسيرة شهر و نصف

إقتربا من جبل (لبنان)

حيال الشمس وجدا نبعاً

وضعا ماء عذباً في....

تسلّق جلجامش الى قمّة الجبل

نحو التل نثر دقيقاً كقرباناً

أيّها الجبل إحمل لي حلماً ، دعني أرى علامة.

عَمِل إنكيدو لجلجامش بيت إله الحلم

جعل باباً في مدخله لأجل التهوية

و في حلقة رسمها ، جعله يستلقي

و سقط مستلقياً يحرس عند المدخل

جلجامش وضع حنكه على ركبتيه

داهمه النوم ، الذي يداهم الناس

في منتصف الليل وصل نهاية نومه

استيقظ و تكلّم الى صديقه

يا صديقي ،ألم تنادي عليّ؟ لماذا أنا استيقظت ؟

ألم تلمسني ؟ لماذا انا فزع ؟

ألم يمرّ بي الإله؟ لماذا جسدي بارد ؟

صديقي ، لقد رأيت رؤيا خامسة.

يا صديقي لقد رأيت حلما

كم هو مشؤوم ، كم هو محزن ، كم هو مبهم

وجدتني محتجزا من قبل ثور من البريّة

مثلما يشقّ الأرض بصوته العالي

غيوم من الغبار تتصاعد عاليا في السماء

و أنا ، أمامه ، أعلّم نفسي الإقدام

أخذ يحتجز ، ..... طوّق ذراعيّ

لقد حررني .... بقوّة

وجنتي.....

لقد أعطاني من قربته ماء لأشرب

البعل ، يا صديقي ، الذي سنواجهه

ليس ثورا بريّاً ، إنَّه مختلف تماماً

الثور الذي رأيته هو شَمَش المشرق

إنّه سيشدّ على أيدينا في الأوقات الصعبة

الشخص الذي أعطاك ماء من قربته

إنّه إلهك ، الذي يرعاك ، السماوي لُكَلباندا

نحن يجب ان نتحلّى بالقوة ، و نعمل شيئا فريداً

البطولة التي لا مثيل لها على وجه الأرض

.....

.....

لماذا ، يا صديقي ، دموعك تنساب ؟

يا سليل أوروك

الآن قف....

جلجامش الملك ، سليل أوروك

شَمَش سمع ما تحدّث به

أصدر من بعيد ، من السماء صرخة

أسرعوا ، قفوا بوجهه ، خمبابا يجب الا يدخل غابته

يجب الا يدخل الأجمة ، يجب الا....

يجب الا يلتحف بالعباءات السبعة

واحدة هو ملتحف بها ، و ستة منزوعة

هما...

كثور بريّ شرس ، القرون معقوفة....

لقد جأر مرّة ، بصوت مليء بالذعر

حارس الغابة يجأر

كان خمبابا يرعد كإله العاصفة

.....

.....

إنكيدو فتح فمه ليتكلّم

قائلا لجلجامش

نزل....

ذراعاي تصلّبتا...

جلجامش فتح فمه ليتكلّم

قائلا لإنكيدو

لماذا يا صديقي يجب أن نتكلّم كالضعفاء؟

ألسنا من قطع كل هذه الجبال ؟

أليس ... امامنا

قبل أن نرجع...

صديقي الخبير في النزال

الذي .... المعركة

انت... و انت تخشى

ليكون لصراخك دويّ كالطبل

دع التصلب يغادر ذراعيك ، و الوهن ركبتيك

خذ يدي يا صديقي ، و علينا ان نذهب معا

دع افكارك تكون في المعركة

انسَ الموت و انشد الحياة.

الرجل الحذر...

دعه ، الذي يمشي اولا ، يحمي نفسه ، و يحافظ على سلامة رفيقه

هكذا يصنعا اسما خالدا على مرّ الايام

بعد مسافة .... وصل الإثنان

قطعا كلامهما و توقّفا

اللوح الخامس : القتال مع خمبابا

وقفا هناك متعجبين عند الغابة

يحدّقان في الأرز السامق

يحدّقان في مدخل الغابة

حيث خمبابا ذهب و جاء ، فكان له هناك أثرٌ

الدرب كانت مستقيمة ، و الطريق سالكة

لقد شاهدا جبل الأرز ، عرش الألهة

في وجه الجبل ، يكثر الأرز بوفرة

كان ظله لطيفا ، و مليء بالبهجة

كثيفاً و متشابكاً كان الشوك

....أرز ، أشجار البلوكّو....

فوراً الخناجر.....

من أغمادها

الفؤوس كانت ممسوحة

بلطة و خنجر في....

واحد....

استرقا... .

خمبابا....

جلجامش فتح فاه ليتكلّم

قائلاً لإنكيدو

ماذا ؟ يا صديقي...

لأجل إنليل.....

إنكيدو فتح فاه ليتكلّم

قائلا لجلجامش

صديقي ، إنّ خمبابا...

واحد لواحد...

كسائين ، إلا أنّه...

رغم شدّة المنحدر ، إستطاع إثنان التغلب على ذلك

إثنان.......

حبل بثلاث طيات لا يقطع

حتى الأسد العظيم يستطيع الاثنان التغلّب عليه

نحن وصلنا الى مكان لا يجب للانسان ان يبلغه

دعنا نضع أسلحتنا في طريق خمبابا

إنكيدو أوضح ذلك لصديقه

إنّ خمبابا هجمة عاصفة

كإله العاصفة سيطرحنا أرضا

)وبعد نقص في اللوح الخامس يظهر البطلان وجها لوجه مع خمبابا(

خمبابا فتح فاه ليتكلّم

قائلا لجلجامش

)دع المغفلين يأخذون نصيحةً ، جلجامش مع المتوحّش الغليظ(

لماذا أتيت الى هنا ؟

تعال ، إنكيدو ، أنت .كفرخ سمكة ، الذي لا يعرف أبا

يافع كسلحفات ، لم يرضع حليب أمّ

في شبابك رأيتك ، لكنّي لم أقترب منك

هل .... ملأت بطني

الأن بخيانة أتيت بجلجامش

و تقف هنا يا إنكيدو كعدو غريب

أنا سأنتزع حلقوم جلجامش

سأطمع لحمه للطيور الكاسرة و النسور المفترسة.

جلجامش فتح فاه قائلا لإنكيدو

ملامح خمبابا قد تغيّرت

و رغم إنّا تجاسرنا و أتينا الى عرينه للتغلّب عليه

الا ان فؤادي لن..... بسرعة....

إنكيدو فتح فاه

قائلا لجلجامش

لماذا يا صديقي تتحدّث كالضعيف

بكلماتك الضعيفة هذه أنت تجعلني كئيبا

الأن يا صديقي ، ليس أمامنا الا مهمّة واحدة

النحاس قد صبّ في القالب

لنضرم النار ساعة ، و .... الجمر لساعة.

لتبعث بالطوفان لأجل أن تصدّع جلده

لا ترجع الى الوراء و لا تتقهقر

إجعل ضربتك قويّة

*

ضرب بقوّة الأرض ، و توجّهَ بوجهه قدما

عند اقدامهم تشقّقت الأرض

لقد خطّموا بصراعهم جبال سيريون و لبنان

الغيوم البيضاء أصبحت سوداء

أمطرت عليهم موتاً كسديمٍ

شَمَش هيَّجَ ريحا عاصفة هوجاء على خمبابا

ريح جنوبيّة ، ريح شماليّة ، ريح شرقيّة ، و ريح غربيّة

اعصار ، تيفون ، زوبعة ، عاصفة

ريح الشرّ ، ريح الغاب ، ريح هوجاء ، تورنادو

ارتفعت ثلاثين ريحاً ،حتى اظلمّ وجه خمبابا

فلا يستطيع أن يهجم الى الأمام ، و لا أن يرفس الى الخلف.

بعدها نالت أسلحة جلجامش من خمبابا

في استعطاف طالبا للحياة ، قال خمبابا لجلجامش

أنت فتيّ جدا يا جلجامش ، أمّك ولدتك فقط

الا أنّ الحقيقة أنّك ابن البقرة البريّة نِنسُن

بأمر شَمَش أنت سوّيّت الجبال

يا سليل أوروك ، جلجامش الملك

...يا جلجامش ، الرجل الميت لا يستطيع...

....حيّاً لأجل مَلِكه

إبقِ على حياتي يا جلجامش

دعني أبقى هنا لأجلك في غابة الأرز

الأشجار ككثيرين ستكون طوع أمرك

و سأحاميك...

الأشجار ستشعر بالفخر أنّها ستكون من سراياك

إنكيدو فتح فمه ليتكلّم

قائلا لجلجامش

لا تصغ يا صديقي لكلمات خمبابا

لا تستجب لإستراحمه

خمبابا فتح فمه ليتكلّم

قائلا لإنكيدو

أنت خبير في طرقات غابتي

و أيضا تعرف كلّ فنون الكلام

يتوجّب عليّ أن التقطك ، و اجعلك تتدلّى من شجيرة في طريق الغابة.

و سأطعم جسدك للطيور الكاسرة ، و النسور المفترسة.

الآن يا إنكيدو ، إطلاق سراحي يقع على عاتقك

قل لجلجامش أن يبقي على حياتي

إنكيدو فتح فاه لتيكلّم

قائلا لجلجامش

صديقي ، خمبابا هو من يحمي غابة الأرز

اجهز عليه ، و اسلبه قوّته

خمبابا هو من يحمي غابة الأرز

أجهز عليه ، و اسلبه قوّته

قبل أن يسمع إنليل المبجّل بما نفعل

الإلهة العظيمة ستتحدّث عنّا بغضب

إنليل في نيبرو ، و شَمَش في لارسا

سجّل ذكراً خالداً لا يمحى

كيف أنّ جلجامش صرع المفترس خمبابا

خمبابا سمع ما قاله إنكيدو

رفع رأسه و.....

خمبابا فتح فاه ليتكلّم

قائلا لإنكيدو

أنت تجلس أمامه كراعي غنم

كأجير عنده تنفذ أوامره

الآن إنكيدو ، على عاتقك يقع إطلاق سراحي

اطلب من جلجامش أن يبقي على حياتي

إنكيدو فتح فاه

قائلا لجلجامش

خمبابا هو من يحمي غابة الأرز

أجهز عليه ، و اسلبه قوّته

قبل أن يسمع إنليل المبجّل بما نفعل

الإلهة العظيمة ستتحدّث عنّا بغضب

إنليل في نيبرو ، و شَمَش في لارسا

سجّل ذكراً خالداً لا يمحى

كيف أنّ جلجامش صرع المفترس خمبابا

خمبابا سمع ... فلعنهما بمرارة

))ليت أنّ أيّا منهما لا يطول به العمر

، و لا أحد يواري جثمان إنكيدو غير جلجامش((

إنكيدو فتح فمه ليتكلّم

قائلاً لجلجامش

صديقي ، أنا اتحدّث اليك وانت لا تصغي

بينما هذه اللعنات....

دع تلك اللعنات ترجع الى فمه

جلجامش سمع كلمات صديقه

فاستلّ خنجره

و طعنه في عنقه

إنكيدو ... بينما هو انتزع رئتيه

منبثق....

من الرأس ، أخذ الانياب كغنيمة

المطر انهمر على الجبال بغزارة

...انهمر على الجبال بغزارة

إنكيدة فتح فاه ليتكلّم

قائلا لجلجامش

صديقي نحن قد أطحنا بشجر الارز الباسق

الذي يناطح السماء

ساصنع باباً ، ستة خيزرانات ارتفاعه ، وخيزرانتان عرضه

وذراع سمكه

ركائزه و قمته و قاعدته كلها ستكون قطعة واحدة .

*

)و بعد نقص في اللوح(

*

ربطا الطوف ببعضها ، و وضعا عليها الأرز

إنكيدو كان مدير الدفّة

و جلجامش حَمَل رأس خمبابا.

اللوح السادس : عشتار و الثور السماوي

غسل جلجامش شعره المتلبّد ، و نظّف أداوته

و أسدل شعره على قفاه

طرح عنه ثيابه المتسخة و أرتدى ثوباً نظيفاً

اتشح بعباءة شدّها حوله بنطاق

بعدها وضع جلجامش تاجه على رأسه

الى جمال ججامش نظرت السيّدة عشتار بتوق

))تعال جلجامش ، كن عريسي((

إمنحني فاكهتك ، هيا إمنحني.

لتكن زوجي و أكون زوجتك.

دعني أحملك على مركبة من اللّازورد و الذهب

عجلاتها من الذهب و قرونها من الكهرمان

يقودها أسود و بغال كبيرة

أدخل بيتك وسط شذى الأرز العطر

حالما تدحل بيتك

سيقبّل قدميك المدخل و الدكّة

الملوك و البلدان و النبلاء سينحنون أمامك

خيرات الجبل و الوديان ستجلب اليك كجزية

عنزاتك ستحمل ثلاثا ، و نعاجك ستحمل توأماً

حمارك في حمله سيفوق كل بغل

و حصانك سيعدو بالمركبة ببهاء

لا ثور سيعادل ثيرانك في الحقل

جلجامش فتح فاه ليتكلّم

مخاطبا السيّدة عشتار

و أنا إن اتخذتك زوجة

البدن و اللباس...

من أين سيأتيني طعامي و رزقي ؟

هل ستطعميني الخبز المعمول للآله ،

و هل ستسقيني الشراب المعمول للملك ؟

من الذي سيتخذك زوجة ؟

أنت الصقيع الذي لم يجمّد ثلجاً

أنت الباب التي لا تصدّ ريحاً

أنت القصر الذي يصرع ... الأبطال

أنت فيل ... رحله

أنت قير يلوّث يد حامله

أنت قربة تقطع يد حاملها

أنت حجر يضعف به البناء

أنت الكبش الذي يحطّم الجدران للعدو

أنت النعل التي تقرص رجل صاحبها

أيّ عريس لك بقي الى الأبد؟

أي جندي شجاع من جندك قد صعد الى السماء ؟

تعالي ، أقصّ عليك حكاية عشّاقك

....ذراعه

دُموزي ، حبيب صباك

عام بعد عام ، في رثائك قضيت عليه

لقد عشقت طائر الألّالّو المرقّط

لكنّك اسقطتيه أرضا و كسرتي جناحه

الآن هو في الغابات يبكي و يقول (جناحي)

لقد أحببت الأسد كامل القوّة

لكنّك حفرت له سبع حفر و سبع

لقد أحببت الحصان ، المشهور في الحلبة

لكنّك جعلت مصيره السوط و الجلد

وجعلت مصيره العدو سبعة فراسخ

و جعلتيه يشرب الماء العكر

و قضيتي على سيليلي أمّه لبكائها الدائم

لقد أحببت راعي الغنم ،

الذي حمل اليك الخبز المخمّر الحار

و نحر الجداء لك كل يوم

لقد ضربتيه و مسخته ذئباً

الآن الرعاة يطردونه بعيدا

و كلابه صارت تعضّ ساقيه

لقد عشقت إشُلّانو ، بستانيّ أبيك

الذي حمل اليك التمر في سلّة

و يوميا يجعل مائدتك مليئة

أنت نظرت اليه و ذهبت للقائه

))يا إشُلّانو الحبيب دعنا نتذوّق رجولتك

مدّ يدك الى مفاتني((

لكنّ إشُلّانو قال لك:

))أنا ؟ ما حاجتك بي((

ألم تخبز أمّي بعد ؟ و لم آكل.

لآكل من خبز الخيانة و الإهانة

ولأجعل السمّار فقط ما يغطيني في الشتاء ؟

حينما سمعتِ ما قال

ضربتيه و جعلتيه قزماً

لقد أجلستيه وسط بستانه

لا يستطيع النهوض و لا التحوّل

هل عليك ان تحبّيني أيضا و تعامليني هكذا.

الإلهة عشتار سمعت هذه الكلمات

صعدت الى السماء غاضبة

ذهبت باكية الى آنو ، أبيها

أمام آنتو أمّها سال دمعها

يا أبي ، مرارا و تكرارا لا زال جلجامش يزدريني

يخبرني قصّة السمعة السيئة

السمعة السيئة عني و الإهانة ايضا

آنو فتح فاه ليتكلّم

مخاطبا السيدة عشتار

لا تكوني أنت من أثار الملك جلجامش

لذلك أخبر بقصة السمعة السيئة

السمعة السيئة عنك و الإهانة ايضا

عشتار فتحت فاها للتكلّم

قائلة لأبيها آنو

))أبي ، أرجوك هب لي ثور السماء

بذلك أستطيع أن أقتل جلجامش في عقر داره

إن لم تعطني ثور السماء

فأسحطّم بوّابة العالم السفلي و أفتحها على الأرض

الى العالم سأحرّر العبيد المكبّلين

سأجعل الميت يفني الحي

سأجعل الموتى يفوقون الأحياء عددا

آنو فتح فاه

مخاطبا السيّدة عشتار

إذا أردت ثور السماء

فدعي ألأرملة في أوروك تجمع تبن سبع سنين

و دعي فلاح أوروك ينمّي عشب سبع سنين

عشتار فتحت فمها

قائلة لأبيها آنو

....قد جمعتُ سلفاً

....قد نمّيتُ سلفاً

الأرملة في أوروك جمعت تبن سبع سنين

و الفلاح قد نمّى عشب سبع سنين

بغضب هذا الثور سآخذ بثأري

آنو سمع كلمات عشتار هذه

و وضع رشاء الثور السماوي في يدها

نزلت عشتار به الى الأرض

حينما وصل أرض أوروك

جفّف الغابات و الخيزران و المستنقعات

اتجه الى النهر ، أنزل ماءه سبع أذرع

بخوار واحد ثور السماء صنع حفرة

سقط فيها مئة رجل من أوروك

و حينما خار ثانية صنع حفرة أخرى

سقط فيها مئتا رجل من أوروك

في المرّة الثالثة صنع حفرة

سقط فيها إنكيدو الى خصره

لكنّه وثب و أمسك الثور من قرنه

فرشق الثور وجهه برغائه

و بخصلة ذيله...

إنكدو فتح فمه لتكلّم

قائلا لجلجامس صديقه

صديقي ، أنا قد اختبرت بأس الثور

فعلمت أين قوّته و غايته

دعني اختبر بأسه ثانية

سأكون خلفه

وسأقيّده بذيله

سأضع قدمي على ساقه من الخلف

بعدها أنت كجزّار شجاع و ماهر

بين قرنه و منحره اطعنه بسكينك

إنكيدو بسرعة صار خلف الثور

قيّده بذنبه

وضع قدمه على ساقه من الخلف

....

بعدها جلجامش كجزّر شجاع و ماهر

بين قرنه و منحره طعنه بسكينه

بعد أن أجهزا على ثور السماء

إستخرجا قلبه و وضعاه أمام شَمَش

و إنحنيا في حضرة إله الشمس

بعدها جلس الإثنان معا

عشتار ذهبت عند سور أوروك

تنوح و تدعوا بالويل

متحسّرة ، جلجامش الذي سخر مني قد قتل ثور السماء

إنكيدو سمع كلمات عشتار

فاتنزع ورك الثور و رمى به الى ناحيتها

))إن أنا ظفرت بك سأفعل بك مثل ما فعلت به

سأربط ذراعيك بأحشائه((

عشتار جمعت كل جارية و بغيّ

و حول ورك الثور السماوي أقامت شعائر الحداد

جلجامش استدعى جميع الحدادين و الحرفيين

حجم قرون الثور أذهل الحرفيين

ثلاثون منّا كان كل قرن

و منان ثخن غلافهما

و ستة أكرار كانت سعتهما

لقد قدّمها الى الهه لوكالبندا ، لتكون دهنا للمسح

فأخذها لتعلّق في حجرته

ثمّ غسلا أيديهما في نهر الفرات

أخذ كل منهما بيد صاحبه في العودة

و بينما هما في مركبتهما في طرقات أوروك

أحتشد الناس للنظر اليهما

جلجامش قال كلمة الى وصيفات قصره

))من الأمجد بين الرجال ؟

من الأبهى بين أقرانه ؟((

))جلجامش هو الأمجد بين الرجال

جلجامش هو الأبهى بين أقرانه((

أقام جلجامش حفلا في قصره

في الليل نام البطلان و استراحا في فراشهما

و بينما إنكدو نائم رأى حلما

إنكيدو صحى ليقصّ حلمه

قائلا لصديقه

اللوح السابع : موت إنكيدو

) قال إنكيدو(

صديقي لماذا الآلهة العظيمة في إجتماع ؟

)ما يلي هذا البيت مفقود ، لكن هناك قطعة نثرية تذكر ما حصل تعتمد على لوح قديم(

)إنكدو أخذ يكلّم جلجامش : يا أخي ، لقد رأيت هذه الليلة رؤيا غريبة . الآلهة آنو ، إنليل ، إيا ـ و السماوي شَمَش ، قد عقدوا إجتماعاً. ولقد تحدّث آنو الى إنليل قائلا (هذا لأنّهما قتلا الثور السماوي ، و قتلا خمبابا الذي كان يحرس الجبال المكتظة بالأرز) . لذلك قال آنو (من بين الاثنين دع أحدهما يموت) . فقال إنليل (دع إنكيدو يموت لكن لا تدع جلجامش يموت). فأخذ السماوي شَمَش يردّ على البطل إنليل (ألم يكن بكلمتك قد استطاعا قتل الثور السماوي و أيضا خمبابا ؟ و الآن على إنكيدو البريء أن يموت ؟ غضب إنليل بوجه السماوي شَمَش قائلا له (ألم تكن كالشريك معهما تماشيهما كلَ يوم ؟. (

إنكيدو إستلقى قبل جلجامش ، دمعه سال كالنهر ، يا أخي ، الأعزّ اليّ هو أخي ، إنّهم لن يتركوني أقوم مرّة أخرى لأجل أخي ، بين الأموات سوف أكون ، و عتبة الموت سأجتاز ، لن أستطيع أن أنظر ثانية الى أخي.

)يستأنف اللوح السابع مع هذيان لإنكيدو(

إنكيدو رفع عينيه صوب الباب

تكلّم مع الباب وكأنّها إنسان

أيّتها الباب الخشبيّة التي لا شعور لها

لقد فهمت ذلك بأنّك لا إحساس لك.

قطعت عشرين فرسخاّ بحثا عنكِ ، عن الشجرة الأفضل

الى أن وجدت – في الغابة – شجرة أرز طويلة.

شجرتك ليس لها مثيل في غابة الأرز

ستّ قصبات إرتفاعك ، قصبتان عرضك ، و ذراعٌ سمكك

قمّتك و قاعدتك قطعة واحدة

أنا صمّمتك ، أنا حملتك ، أنا أمسكتك في نيبّور

لو كنت أعلم أيتها الباب أنّ هذا سيكون جزائي منك

لو كنت أعلم انّ هذا سيكون مكافأتك لي

لكنت رفعت فأسي ، و هشّمتك

و لكنتُ جعلتِك عائمة كطوّافة الى إبابّارا

الى إبابّارا ، معبد شَمَش لكنت حملتك

و لكنتُ نصبتُ الأرز في بوّابة إبابّارا

و لكنت نصبت على مدخله تمثالا ضخما لطائر الرعد و ثور

في مدخلك لكنت و ضعت....

و لكتت .... مدينة .... شَمَش

و في أوروك....

لأنّ شَمَش قد سمع ما قلت

و في زمن المحنة اعطاني سلاحا

و الآن أيّتها الباب ، أنا من صمّمك و من حملك

هل أستطيع الآن أن اهّشَمك ، هل بإمكاني الآن تمزيقك.

ربّما يأتي بعدي ملكٌ يحمل البغض تجاهك

او .... أن يضعك في مكان لا يراك فيه أحد

ربّما سيزيل إسمي و يكتب عليك إسمه.

بينما جلجامش يسمع لكلماتك إنكيدو صديقه ، فاضت عيناه بالدموع من دون إرادة.

جلجامش فتح فاه ليتكلّم

قائلاً لإنكيدو

صديقي .... في .... فائق

أنت من امتلك الفهم و الحكمة ، أتجدّف هكذا ؟

لماذا يا صديقي يتكلّم قلبك بتجديف ؟

الرؤيا كانت غريبة ، تثير القلق

شفاهك بالحمّى تطنطن كذبابة

الخشية كبيرة ، كان الحلم غريبا.

الحِداد هو ما تترك الآلهة لمن يبقى حيّا

الحلم يترك حزناً لمن يبقى حيّا

الى الآلهة العظيمة أنا سأتوسّل بتضرّع

دعني أقصد شَمَش ، سأناشد إلهك

في حضورك سأصلّي الى آنو أبي الآلهة

عسى أنّ مرشدي إنليل يسمع صلاتي في حضورك

عسى أنّ يجد تضرّعي عطفاً من إيا

سأعمل لكِ تمثالاً من ذهب بحجم عظيم جدا...............

....

)قال إنكيدو(

صديقي لا تعط فضّة ، و لا ذهبا ، و لا....

كلمة إنليل ليست ك....

ما أَمَرَ به لن يُغَيّر

ما يعيّنه ، لن يغيّره

صديقي لقد كُتِب قدري

الناس يذهبون الى قدرهم قبل الأوان

وعند أوّل بصيص للفجر

إنكيدو رفع رأسه ، يندب نفسه لشَمَش

تحت أشعّة الشمس كانت دموعه تجري

أنا أناشدك يا شَمَش لأجل حياتي الغالية

حالي كصياد

هو ما منعني ان أكون عظيما كصديقي

فالصيّاد ليس عظيما كصديقه

كسبه قليل و وارده ضئيل

ربّما كانت قسمته سيئة في حضرتك

البيت الذي يدخله ، تخرج منه الآلهة من الشبّاك

بعد أن لعن حاله كصيادّ و باح بما في قلبه

قرّر أيضا أن يلعن شمخات الغانية

تعالي شمخات ، أنا سأبيّن لك قدرك

قدر مشؤوم يرافقك للأبد

سألعنك لعناً كبيرا

لعنتي ستصيبك من الآن و الى الأبد

لن تحصلي على بيت عائلة ليبهجك

و لن تعيشي وسط عائلة أبدا

في مخدع النساء الشابّات لن تجلسي

أجود كساء لك سيكون مدنّسا بالتراب

و رداءك للعيد سيكون ملوّثا بالقذارة

لن تحصلي على أيّ جمال

.....الفخّار

لا .... تمتلكي

لن تفشر في بيتك مائدة للوليمة ليجتمع عليها الناس

سريرك الذي يبهجك سيكون بائسا

عند مفترقات الطرق سيكون جلوسك

و في ألأماكن الخربة سيكون منامك

و تحت ظلّ السور سيكون وقوفك

الشوك سيكون كساء قدميك

العاقل و المخمور سيصفع خدّك

....سيتهمك و يدّعي عليك

و سقف بيتك ليس من بنّاء يصلحه

و في غرفة نومك البومة ستقطن

مائدتك لن تكون عليها وليمة

لأنّك جعلتِني ضعيفاً بعد أن كنت نقيّاً.

أجل في البريّة أنت أضعفتِني ، بعد أن كنت نقيّاً

شَمَش سمع ما تكلّم به

من السماء جاء صوت بكاء

إنكيدو لماذا تلعن شمخات الغانية ؟

التي اطعمتك خبزاً يليق بإله

و سقتك شراباً يليق بالملك

و التي كستك بكساء بهيّ

وأعطتك رفيقاً النبيلُ جلجامش

و الآن جلجامش صديقك و أخوك

سيسجّيك على سرير بهيّ

على سرير الشرف سوف يطرحك

سيجعلك على يساره على دكة الاستراحة

حكّام العالم السفلي سيقبّلون قدميك

أهل أوروك سيندبونك و ينوحون عليك

سكّان المعمورة سيملؤمهم الأسى لأجلك

بعد أن ترحل سيصبح شعره أشعثا من العويل عليك

و سيشدّ حزاما على خصره و يجوب البرّيّة

إنكيدو سمع كلمات شَمَش القويّ

قلبه الغاضب صار ليّنا

قلبه الهائج صار هادئا

تعالي شمخات أنا سأبيّن لك قدرك

فمي الذي لعنك سيباركك أيضاً

الأعيان سوف يحبّونك و كذلك النبلاء

على بعد فرسخ منك سيرقبك الرجال

و على بعد فرسحين سيصفّفون شعرهم لأجلك

و لن تجدي جنديّا يتأخّر في بذل ما لديه لأجلك

أحجارا كريمة سوف يعطيك ، اللازورد و الذهب

أقراط و مجوهرات ما سوف يعطيك

عشتار القديرة ستتكفّل بجمعك

بالرجل الغني صاحب البيت العامر و المال الوفير

لأجلك ستهجره زوجته ، و إن كانت أمّا لسبعة

بينما صار عقل إنكيدو كدراً

إستلقى على فراشه و بدأ يتأمّل

ما في رأسه أخبر به صديقه

صديقي راودني حلم طول الليل

السماء تهدر و الأرض تدويّ

و أنا كنت هناك ، واقفا بينهما

كان هناك رجل ، بمظهر كالح

كان مثل طائر الرعد مرعبا

كانت يده يد أسد ، و ظفره مخلب نسر

لقد أمسكني من شعري ، لقد غلبني

لقد ضربته لكنه عاد و وثب ثانية

و ضربني و كطوف قلبني

لقد سحقني تحت قدميه كثور بريّ عظيم

لقد بلّل جسدي بسائل مسموم

أنقذني يا صديقي

أنت كنت تخشاه ، لكنّك...

لقد ضربني و جعلني أبدو كحمامة

لقد مسك بذراعي كجناحي طائر

لقد قادني أسيرا الى بيت الظلام حيث مقام إركالّا

الى البيت الذي من دخله لن يغادره أبدا

في الطريق الذي ليس فيه عودة أبدا

على الباب الغبار كثيف

على بيت الغبار يخيّم السكون المميت

في بيت الغبار الذي دخلتُ

نظرتُ حولي ، رأيتُ تيجان مزدحمة

كان هناك رؤوس متوجّة حكمتِ الأرض في الأيام الخالية

من كانوا يحضرون الشواء لمائدة آنو و إنليل

الذين كانوا يقدمون الخبز المخمّر ، و يسقونهم الماء البارد

في بيت الغبار الذي دخلته

لقد رأيت كهنة لاجارا

و كان هناك كهنة الطهارة و كهنة لوماهّو

كان هناك كهنة الإلهة الكبير جوبادسو

كان هناك إتانا ، و شاخّان

كانت هناك ملكة العالم السفلي ، إريشكيجال

أمامها جلس بَلَت – سيري كاتب العالم السفلي

ممسكا بلوح و قرأ بصوت مرتفع في حضرتها

لقد رفعت رأسها و رأتني

من الذي أحضر هذا الرجل هنا ؟

من الذي أتي بهذا الرفيق ؟

) ....يعد انقطاع في اللوح(

أنا من تحمل الصعاب معك

تذكّرني ياصديقي و لا تنس ما فعلتُه

)قال جلجامش(

صديق أنظر بعين التفاؤل.

في اليوم الذي رادوه الحلم خارت قواه

إنكدو استلقى ، بقي مريضا يوما ، ثم اضاف يوما أخر

إتكيدو استلقى على فراشه ، و أشتدّ عليه المرض

اليوم الخامس ، و السادس و السابع و الثامن و التاسع و العاشر

مرض إنكيدو إشتدّ أكثر

لليوم الحادي عشر و الثاني عشر

و إنكيدو مطروح الفراش

نادى على جلجامش و تحدّث الى صديقه

الآله قد غضب عليّ

لن أموت كبطل في ساحات الوغى

كنت أخشى أنّ النزال....

صديقي من يسقط في ساحة القتال يترك إسماً

أنا لن أسقط في ساحة القتال ، و لن يكون لي إسمٌ

)قصّة الساعات الاخيرة لموت إنكيدو بما يقارب ثلاثين سطرا ناقصة من اللوح السابع (

اللوح الثامن : جنازة إنكيدو

مع أول بصيص للفجر

أخذ جلجامش يندب صديقه

إنكيدو يا من أمّك ظبية

و أبوك حمار وحشيّ

يا من أرضعتك الحمر الوحشية حليبها

يا من علّمتك البهائم الرعي في العشب

إنكيدو ،لتندبك طرق غابة الأرز

ليل نهار بلا توقف

ليندبك شيوخ أوروك

لتندبك الحشود التي اعطتنا بركتها

لتندبك قمم التلال و الجبال

.......النقية

مراعي الكلأ ستنوح عليك كوالدة

لتندبك أشجار البقس و السرو و الأرز

التي في وسطها سرنا بعنفوان

ليندبك الدبّ و الضبع و النمر و الفهد و الأيّل و أبن آوى

و الأسد و الثور البرّي و الظبي و الوعل و جميع البهائم في البريّة

و نهر أولي المقدّس

الذي على طول منحدراته مشينا بعنفوان

ليندبك الفرات النقي

الذي سكبنا مائه في الشراب من القِرِب

ليندبك شباب أوروك

الذين شاهدوا نزالنا حينما قتلنا ثور السماء

ليندبك الفلاح في حرثه

حينما يمجّد إسمك بترانيمه العذبة

ليندبك ... الحشد في أوروك

من أرسل إسمك ... مع أوّل

ليندبك الراعي في مراعيه

الذي صنع لفمك الحليب و الزبدة

ليندبك إبن الراعي

الذي صنع الزبدة لك

ليندبك صانع الخمر

الذي صنع الشراب لفمك

لتبكيك الغانية

التي مسحتك بدهن حلو

لتندبك ... التي في بيت الزفاف

التي .... زوجة

ليندبك...

ليندبك كإخوة

لتنشر جدائلها كأخوات

لأجل إنكيدو ، أمّك و أبوك...

من الأن سأندبك كل يوم

إسمعوني أيها الشباب إسمعوني

إسمعوني يا شيوخ أوروك إسمعوني

سأبكي على إنكيدو صديقي

كإمرأة تمتهن النوح ، و سأنتحب بمرارة

كان الفأس التي تثق بها يدي

و الخنجر الذي في قرابي ، و الترس الذي يقي وجهي

كسائي للعيد ، و كان نطاق إبتهاجي

ريح شريرة أخذته و سلبتني

يا صديقي ، حمار وحشي في السباق ، حمار في الرابية ، و نمر في البرية

صديقي إنكيدو حمار وحشي في السباق ، و حمار في الرابية و نمر في البرية.

اجتمعت قوانا حين تسلقنا الجبال

و تظافرت حين قتلنا ثور السماء

و دمرنا خمبابا الذي يقطن غابات الأرز

و الآن أية نومة تلك التي قبضت عليك

أنت أصبحت فاقد الإحساس ، أنت لا تسمعني

رفعه لكنه لم يرفع رأسه

تحّسس قلبه ، لكنه لا ينبض

لقد غطى وجه صديقه كما يغطى وجه العروس

كالنسر أخذ يدور حوله

كلبوة حرمت من أشبالها

مشى هنا و هناك في هذا الطريق و ذاك

شعره المجعّد نتفه الى أكوام

لقد شقّ جيبه و كشيء محظور طرحه عنه

عند أول بصيص لبزوغ الفجر

جلجامش أرسل نداء الى الأرض

أيها الحداد ، النحاس ، الصائغ

زيّنوا صديقي

لقد صنع تمثالا لصديقه

ذراعي صديقي يجب أن تكونا.....

حاجباك يجب أن تكون من اللازورد ، و صدرك من الذهب

جسده يجب أن يكون من .....

يجب علي أن أسجيّك على سرير عظيم

عليّ أن أسجيّك على سرير المجد

عليّ أن أضعك على يساري على كرسيّ مريح

حكّام العالم السفلي سيقبّلون قدميك

سأجعل سكّان أوروك يندبونك و ينوحون عليك

و ساجعل أهل الفرح يحزنون عليك

بعد أن تذهب سيتجعّد شعري من الحزن

و بجلد أسد ساطوف البريّة

عند أوّل بصيص للفجر

جلجامش صعد و دخل خزانته

فكّ اقفالها و نظر الى المجوهرات

عقيق أحمر ، لازورد ، مرمر

عملوا بدّقة ومهارة

زودهم لأجل صديقه....

.....زودهم لأجل صديقه

.....منّاً من الذهب زوّدهم لأجل صديقه

.....منّاً من الذهب زوّدهم لأجل صديقه

.....منّاً من الذهب زوّدهم لأجل صديقه

.....منّاً من الذهب زوّدهم لأجل صديقه

و بينها جعل ثلاثين منّا من الذهب

......زوّدهم لأجل صديقه

......زوّدهم لأجل صديقه

.....زوّدهم لسُمكه

......زوّدهم لأجل صديقه

............كبير

......زوّدهم لأجل صديقه

....لاجل خصره

......زوّدهم لأجل صديقه

......زوّدهم لأجل صديقه

......زوّدهم لأجل صديقه

......زوّدهم لأجل صديقه

......زوّدهم لأجل صديقه

......لأجل قدمه

....من العاج

الذي ثبّته ب.... مناً من الذهب

العظيم .... لذراعه .... زوّدهم لأجل صديقه

.... و تثبيته من الذهب ، زوّدهم لأجل صديقه

...ذراعه من العاج

الذي ثبته باربعين مناً من الذهب ، لأجل صديقه

ثلاثة أذرع طوله....

....سمكه ، زوّدهم لأجل صديقه

.....من الذهب الخالص

....العقيق الأحمر

مثبّت....

لأجل صديقه

لقد ذبح الثيران و الخراف السمينة و جعلها كوما عاليا لأجل صديقه

....شَمَش....

حملوا جميع اللحم الى حكّام العالم السفلي

الملكة العظيمة عشتار

عصى الرمي و خشبة الوهج

لأجل الملكة العظيمة عشتار ، عرضها أمام إله الشمس

)عسى أن تقبل عشار العظيمة ذلك

عسى ان ترحّب بصديقي و تكون بجانبه(

....

لأجل نمرا ست ، عرضه أمام إله الشمس

)عسى أن يقبل نمرا ست ذلك

و يرحب بصديقي و يركون بجانبه(

قارورة من اللازورد

لأجل إرشكيجال ، ملكة العالم السفلي ، عرضها أمام إله الشمس

عسى أن تقبل إرشكيجال ذلك

و ترحّب بصديقي و تكون بجانبه

مزمار من العقيق الأحمر

لأجل ديموزي ، الراعي محبوب عشتار ، عرضه أمام إله الشمس

عسى أن يقبل ديموزي ذلك

و يرحّب بصديقي و يكون بقربه

كرسيّ من اللازورد

عكاز من اللازورد

لأجل نمتار وزير العالم السلفي ، عرضها أمام إله المس

عسى أن يقبل نمتار ذلك

و يرحّب بصديقي و يكون بجانبه

....

لأجل هوشبيشا ، مضيف العالم السلفي

عسى ان يقبل هوشبيشا ذلك

و يرحّب بصديقي و يكون بجانبه

لقد صنع...

قبضة من فضّة و سوارا من....

لأجل كاسو تابات كنّاس إرشكيجال و عرضه أمام إله الشمس

عسى كاسو تابات يقبل ذلك

و يرحّب بصديقي و يكون بجانبه

عسى أنّ صديقي لا ... ، و لا أن يصاب في قلبه

من المرمر المرصّع باللازورد و العقيق الأحمر.

برسم لغابة الأرز

مطعّم بالعقيق الأحمر

لأجل نونشالوهّا ، منظّفة البيت ، عرضه أمام إله الشمس

عسى أنّ نونشالوهّا منظفة البيت تقبل ذلك

و ترحّب بصديقي و تكون بجانبه

عسى نونشالوهّا تكون.... قبل صديقي

عسى أنّ صديقي لا ... ، و لا يصاب في قلبه

خنجر ذو حدّين بمقبض من اللازورد

مزخرف بصورة الفرات النقي

لأجل بيبّو قصّاب العالم السفلي ، عرضه أمام إله الشمس

عسى أن يقبل بيبّو قصّاب العالم السفلي المزدحم ذلك

و يرحّب بصديقي و يكون بجانبه

......مع مسند من المرمر

لأجل ديموزي– أبزو كبش العالم السلفي ، عرضه أمام إله الشمس

عسى أن يقبل ديموزي – أبزو كبش العالم السلفي المزدحم ذلك

و يرحّب بصديقي و يكون بجانبه

......الذي قمّته من لازورد

مرصّع باللازورد

لأجل .... عرضه أمام إله الشمس

عسى أنّ ..... يقبل ذلك

عسى أن يرحّب بصديقي و يكون بجانبه

)بعد فجوة يرجع النص يكون المتكلم شخص آخر غير جلجامش(

....الذي نحن....

.....أسماؤهم....

.....حكام الأنونّاكي.........

جلجامش سمع تلك الكلمات

و استوعب فكرة (سدّ) النهر

مع أول بصيص للفجر

جلجامش فتح بابه

جاء بمائدة كبيرة مصنوعة من خشب الأمّاكو

ملأها بصحون مصنوعة من العقيق الأحمر

ملأها بصحون مصنوعة من اللازورد

لقد زيّنَ ... و عرضها أمام إله الشمس

لقد عرضها أمام إله الشمس

(باقي تفاصيل جنازة إنكيدو لم ترَ الضوء الى الآن)

اللوح التاسع : رحلة جلجامش

لأجل صديقه إنكيدو

جلجامش بكى بمرارة و أخذ يجوب البريّة

أنا سوف أموت ، و هل يا ترى أني لن أكون كحال إنكيدو؟

فالألم سكن قلبي

أنا أخشى الموت ، سأجوب البريّة

لأجد أوتانباشتي ، ابن أوبار تُتو

في الطريق أخذتُ أُسرِع

ذات ليلة وصلت ممرّا جبيليا

رأيت مجموعة أسود ، فأنتابني الخوف

رفعت رأسي الى القمر في صلاة

الى سِن ، مصباح الآلهة ، كانت إبتهالاتي

يا سِن ، إبقني في أمان

في تلك الليلة استلقى نائما ، ثم استيقظ من حلم

في حضور القمر بدأ يشعر بقيمة الحياة

أمسك فأسه في يده

أستلّ خنجره من عمده

كالسهم سقط على الأسود

ضربها بقوّة ، قتلها ، و بعثر أشلاءها

أرتدى جلودها و أكل لحمها

جلجامش حفر هناك نبعا لم يكن موجودا

شرب ماء ، و صار يطارد الرياح

شّمّش بدأ يقلق عليه ، و نظر الى الأسفل

كلّم جلجامش

جلجامش الى أين أنت تسير؟

الحياة التي تنشدها لن تجدها أبدا

قال جلجامش له ، للبطل شَمَش

بعد أن أجوب البريّة

حينما أدخل العالم السفلي ، هل الراحة هناك متعذرة ؟

سأخلد الى النوم طوال سنين طويلة

دع عيني تشبع من الشمس و تتنعّم بأشعتها

العتمة مخفيّة ، هل من نور هناك ؟

وهل للموتى أن يروا الشمس؟

وصل الى جبال التوأم ماشوا

التي تحمي الشمس المشرقة كلّ يوم

قممها تسند العالم العلوي

و قاعدتها تصل العالم السفلي

هناك رجال العقرب الذين يحرسون بواباتها

رعبهم الفزع ، و لمحهم الموت

بهاؤهم مخيف ، يغمر الجبال

عند الشروق و عند الغروب يحمون الشمس

جلجامش رآهم ، و بخوف و فزع غطّى وجهه

ثمّ أستحضر حكمته و أقترب منهم

قال الرجل العقرب لصديقه

من هذا الذي قدِم علينا ، الذي تتجسّد فيه الآلهة؟

أجابه صديقه

إنّ ثلثيه إله و ثلث بشر

نادى الرجل العقرب

قائلا للملك جلجامش ، جسد الآلهة

كيف وصلت هنا ؟ في هذه الدرب البعيدة

كيف استطعت أن تصل هنا ، لتكون هنا في حضرتنا ؟

كيف استطعت ان تجتاز البحار الخطرة ؟

دعني اتعلّم من رحلتك....

...أين تدير وجهك ؟

دعني أتعلّم من رحلتك...

)قال جلجامش(

أنا أبحث عن الطريق الى الجدّ اوتانابشتي

الذي حضر اجتماع الآلهة ، و وجد الحياة الأبديّة

أريده أن يخبرني عن سرّ الحياة و الموت

الفتح رجل العقرب   فاه ليتكلّم

قائلا لجلجامش

جلجامش ، لا أحد من جنسك كان هناك

ولم يقطع أحد قبلك ممرّ الجبال

الى إثني عشرة ساعة مضاعفة يمتدّ عمقه

العتمة هناك شديدة و لا ضوء هناك.

لشروق الشمس.....

لغروب الشمس.....

لغروب...

هم يرسلون....

و أنت كيف سوف ...؟

هل يا ترى ستذهب ...؟

)بعد ثغرة في النص يعود اللوح بنهاية جواب جلجامش(

عبر الألم...

بالصقيع ، و بلهيب الشمس وجهي قد حُرِق

الإرهاق...

أنت الآن....

فتح الرجل العرقب فمه ليتكّلم

قائلا كلمة للملك جلجامش جسد الآلهة

إذهب جلجامش....

عسى أنّ جبال ماشو تسمح لك بالمرور

عسى أنّ الجبال ترى مسيرك

دعها تعينك في سلامة لتكمل رحلتك

عسى أنّ بوّابة الجبال تُفتّح أمامك

جلجامش سمع تلك الكلمات

و حفظ ما قاله الرجل العقرب

وسار في طريق إله الشمس

في ساعة مضاعفة واحدة

العتمة كانت شديدة ، و لا ضوء هناك

لم يكن يستطيع أن يرى من هو خلفه

بعد ساعتين مضاعفتين

العتمة كانت شديدة ، و لا ضوء هناك

لم يكن يستطيع أن يرى من هو خلفه

بعد ثلاث ساعات مضاعفة

العتمة كانت شديدة ، و لا ضوء هناك

لم يكن يستطيع أن يرى من هو خلفه

بعد أربع ساعات مضاعفة

العتمة كانت شديدة ، و لا ضوء هناك

لم يكن يستطيع أن يرى من هو خلفه

بعد خمس ساعات مضاعفة

العتمة كانت شديدة ، و لا ضوء هناك

لم يكن يستطيع أن يرى من هو خلفه

بعد ست ساعات مضاعفة

العتمة كانت شديدة ، و لا ضوء هناك

لم يكن يستطيع أن يرى من هو خلفه

بعد سبع ساعات مضاعفة

العتمة كانت شديدة ، و لا ضوء هناك

لم يكن يستطيع أن يرى من هو خلفه

بعد تسع ساعات مضاعفة

.....الرباح الشمالية

....وجهه

العتمة كانت شديدة ، و لا ضوء هناك

لم يكن يستطيع أن يرى من هو خلفه

بعد عشرة ساعات مضاعفة

.....كان..... قريبا جدا

بعد أحد عشرة ساعة مضاعفة ، لم يبق على الرحلة الا ساعة واحدة

بعد اثني عشرة ساعة مضاعفة بدأ يخرج جلجامش الى الشمس

.....كان هناك سنا

سار جلجامش قُدُما ، و سرعان ما رأى الأشجار المقدّسة

شجرة العقيق الأحمر وسط أشجار الفاكهة

تتدلّى مع أغصان الكرم ، كانت مبهجة

شجرة اللازورد مورقة

كانت مليئة بالثمر ، كانت مبهرة

.....سرو....

....الأرز.....

سيقان أوراقها عند أحجار البابارِدلّو...

المرجان .... أحجار الساسو

بدل الشوك و الأشجار الشائكة ، كان لها وقاء حجري

لقد لّمّسَ جلجامش الخروب ، إنّه حجرة الأباشمو

العقيق و حجر الدم....

*

بينما كان جلجامش يتمشّى

رفعَتْ رأسها لتنظر اليه.

اللوح العاشر : عند نهاية العالم

شيدوري صاحبة الخان عند ساحل البحر

هناك تقطن في منزل صغير عند الشاطئ

لديها قدور و خوابٍ ، كلها من الذهب

كان له طاقية و محجبة بحجاب

قدِم جلجامش وهو تائه...

كان عليه جلد حيوان ، و كان يتهيّب النظر

لحم الألهة في جسده

لكن في قلبه أسى

كان وجهه يشبه وجه من جاء من بعيد

عندما رأته سيدة الخان

تحدثت مع نفسها بكلمات

مسترشدة النصيحة من لبّها

)يبدو أنّ هذا الرجل صياد للثيران البرية

لكن من أين أتى ليصل عند بابي؟

لذا حينما رأته أعلقت الباب

أغلقت الباب و صعدت الى السطح

لكنّ جلجامش أصغى الى...

رفع رأسه ، متوجه بنظره اليها

قال جلجامش لها ، لسيدة الخان

)لماذا يا صاحبة الخان أغلقت الباب حينما رأيتني ؟

لقد أغلقت الباب و صعدت الى السطح

أنا سأهشّم الباب ، و أكسر القفل

قالت صاحبة الخان لجلجامش

أنا أغلقت بابي....

و صعدت الى السطح..

أعلمني عن رحلتك...

قال جلجامش لها ، لسيّدة الخان

)صديقي إنكيدو و أنا

أتحدت قوانا و تسلّقنا الجبال

عقرنا ثور السماء و قتلناه

هشّمنا خمبابا الذي يقطن في غابات الأرز

قتلنا الليوث في ممرات الجبال(

قالت سيّدة الخان له ، للجلجامش

أذا كنت أنت و إنكيدو من قتل حارس الغابة

و هشّمتما خمبابا الذي يقطن في غابات الأرز

و قتلتما الأسود في ممرات الجبال

و عقرتما ثور السماء و قتلتماه

لماذا وجنتاك غائرتان و وجهك ذابل ؟

وحالك بائس و منظرك هزيل ؟

لماذا يقيم الأسى في قلبك ؟

و وجهك كوجه من قدِم من بعيد

لماذا ملامحك غيّرها الصقيع و لهيب الشمس

ولماذا تجوب البريّة بجلد أسد؟

قال جلجامش لها ، لسيّدة الخان

و لماذا لا تغور وجنتاي ، و لا يهزل وجهي ؟

و لماذا لا يكون حالي بائسا ، و منظري هزيلا ؟

و لماذا لا يقيم الحزن في قلبي ؟

و لماذا لا يكون وجهي كوجه من قدّم من بعيد ؟

و لماذا لا تتغير ملامحي بالصقيع و لهيب الشمس؟

و لماذا لا أجوب البريّة بجلد أسد ؟

صديقي إنكيدو ، الحمار الوحشي في المضمار

حمار الهضاب و نمر البريّة

صديقي إنكيدو ، الحمار الوحشي في المضمار

حمار الهضاب و نمر البريّة

صديقي الذي أحببته جدا

و كان معي في جميع المخاطر

صديقي الذي أحببته جدا

و كان معي في جميع المخاطر

القدر المشؤوم أخذه منّي

ستّة أيام بكيته و سبع ليال

لم أوارِ جسده الثرى

حتى تساقطت اليرقات من أنفه

حينما شعرت بالفزع من أن أموت مثله

صرت أخاف من الموت ، فجبت البرية

ماحصل لصديقي شيء عظيم يصعب تحمّله

لذا أنا في القفار البعيدة أجوب البريّة

ما حصل لصديقي انكيدو شيء يصعب تحمّله

لذلك انا في الطرق البعيدة أجوب البرية

كيف لي أن أبقى صامتا ؟ كيف لي أن أبقى هادئا ؟

صديقي الذي أحببته استحال الى تراب

صديقي إنكيدو ، الذي أحببته ، صار ترابا

هل لي ألا أكون مثله ؟ و أصرع أيضا

فلا أستطيع النهوض الى الأبد(

قال جلجامش لسيّدة الخان

)الآن يا سيّدة الخان ، أين الطريق الى أوتانابشتي؟

ما هي علامته ؟ أخبريني

دلّيني على علامته

أن حصل ذلك فسأعبر البحر لأجله

و ان لم يحصل فسأبقى أجوب البريّة

قالت سيّدة الخان لجلجامش

)يا جلجامش ، ليس هناك طريق لتمرّ عليه

و لا أحد من قديم الأزمان أستطاع أن يعبر البحر

غير شَّمّش المغوار ، الذي عبر البحر

ما عدا اله الشمس ، الذي عير البحر

العبور خطر ، الطريق محفوف بالمخاطر

و في منتصف الطريق ، هناك مياه الموت ، التي تقطع الطريق.

يا جلجامش ، هب أنّك عبرت البحر

حينما تصل مياه الموت ، ماذا ستفعل ؟

يا جلجامش ، هناك أور شونابي ، ملاح أوتانابشتي

ومعه الحجريون ، هو يجمع الصنوبر النقي من الغابة

إذهب اليه و دعه يرى وجهك

إن حصل ذلك إذهب معه

و إن لم يحصل ذلك ، إرجع أدراجك

جلجامش سمع هذه الكلمات

أخذ فأسه بيده

إستلّ خنجره من غمده

سار قدما ، بسرعة نحو اغابة

و كالسهم وصل اليها

في وسط الغابة كان لصوته صدى

أورشانابي رأى بريقَ...

أخذ فأسه بيده و .... منه

لكن جلجامش أخذ برأسه..

امسك يديه ... و اسقطه أرضا

و أصاب الهلع الحجريين الذين يديرون القارب

من لم يتأذَ بمياه الموت

....البحر العريض

عند المياه ... جلس

حطّمها و رماها في النهر

و عاد و وقف فوق أورشانابي

وحينما رآه أورشانابي

قال أورشانابي لجلجامش

أخبرني عن إسمك

أنا أورشانابي ، أعمل عند أوتا نابشتي القاصي

قال جلجامش لأورشانابي

جلجامش هو اسمي

مَن قدم من أور – إينّنا

مَن سلك طرقات الجبال

و الدروب الخفّية حيث تشرق الشمس

قال أورشانابي له ، لجلجامش

لماذا وجنتاك غائرتان و وجهك ذابل ؟

وحالك بائس و منظرك هزيل ؟

لماذا يقيم الأسى في قلبك ؟

و وجهك كوجه من قدِم من بعيد

لماذا ملامحك غيّرها الصقيع و لهيب الشمس

ولماذا تجوب البريّة بجلد أسد؟

قال جلجامش له ، لأورشانابي ملاح أوتانابشتي

و لماذا لا تغور وجنتاي ، و لا يهزل وجهي ؟

و لماذا لا يكون حالي بائسا ، و منظري هزيلا ؟

و لماذا لا يقيم الحزن في قلبي ؟

و لماذا لا يكون وجهي كوجه من قدّم من بعيد ؟

و لماذا لا تتغير ملامحي بالصقيع و لهيب الشمس؟

و لماذا لا أجوب البريّة بجلد أسد ؟

صديقي إنكيدو ، الحمار الوحشي في المضمار

حمار الهضاب و نمر البريّة

صديقي إنكيدو ، الحمار الوحشي في المضمار

حمار الهضاب و نمر البريّة

أتحدت قوانا و تسلّقنا الجبال

عقرنا ثور السماء و قتلناه

هشّمنا خمبابا الذي يقطن في غابات الأرز

قتلنا الليوث في ممرات الجبال(

صديقي الذي أحببته جدا

و كان معي في جميع المخاطر

صديقي الذي أحببته جدا

و كان معي في جميع المخاطر

القدر المشؤوم أخذه منّي

ستّة أيام بكيته و سبع ليال

لم أوارِ جسده الثرى

حتى تساقطت اليرقات من أنفه

حينما شعرت بالفزع من أن أموت مثله

صرت أخاف من الموت ، فجبت البرية

ماحصل لصديقي شيء عظيم يصعب تحمّله

لذا أنا في القفار البعيدة أجوب البريّة

ما حصل لصديقي انكيدو شيء يصعب تحمّله

لذلك انا في الطرق البعيدة أجوب البرية

كيف لي أن أبقى صامتا ؟ كيف لي أن أبقى هادئا ؟

صديقي الذي أحببته استحال الى تراب

صديقي إنكيدو ، الذي أحببته ، صار ترابا

هل لي ألا أكون مثله ؟ و أصرع أيضا

فلا أستطيع النهوض الى الأبد(

قال جلجامش لأورشانابي الملاح

الآن يا أورشانابي ، أين الطريق الى اوتانابشتي القاصي ؟

ما هي علامته ؟ أخبرني

دلّني على علامته

أن حصل ذلك فسأعبر البحر لأجله

و ان لم يحصل فسأبقى أجوب البريّة

قال أورشانابي له ، لجلجامش

يداك ، يا جلجامش ، منعتاك من العبور

أنّك حطّمتَ اشخاص الحجارة ، و رميتَ بهم في النهر

الاشخاص الحجارة قد حطموا ، و الصنوبر لن ينكشف

خذ يا جلجامش فأسك بيدك

أنزل الى الغابة و أقطع ثلاثمائة مرديّا

كل منها خمسة قصبات طولا

شذّبها ، واطلها جيدا

و اجلبها هنا اليّ

جلجامش سمع تلك الكلماتك

أخذ فأسه بيده

وأستلّ خنجره من غمده

نزل الى الغابة و قطع ثلاثمائة عمودا

طول كل منها خمس قصبات

شذبها و طلاها جيدا

ثم جلبها الى أورشانابي الملاح

جلجامش و أورشانابي أبحرا بالقارب

لقد أبديا مهارة في ذلك

في ثلاثة أيام ، قطعا رحلة شهر و نصف

ثمّ أتى أورشانابي الى مياه الموت

قال أورشانابي له ، لجلجامش

يا جلجامش خذ أول مردي

لا تدع يدك تلمس مياه الموت

خشية أن تصعقك

خذ المردي الثاني يا جلجامش ، ثم الثالث و الرابع

خذ المردي الخامس جلجامش ثم السادس و السابع

خذ الثامن جلجامش ثم التاسع و العاشر

خذ المردي الحادي عشر جلجامش ثم الثاني عشر

عند المائة و العشرين دفعة استعمل جلجامش جميع المرادي

عندها حلّ أورشانابي ثيابه

و خلع جلجامش رداءه

ونشر يديه كأنهما شراع

أوتانابشتي رأى جلجامش من بعيد

تكلّم مع نفسه بكلمات

مسترشدا النصيحة من لبّه

لماذا حجريوا القارب قد هشّموا جميعا

وعلى ظهر القارب من ليس بربّان

من يقدم هو ليس من رجالي

الا انه على اليمين....

انا انظر ، الا انه ليس رجالي

انه ليس....

الملاح...

الرجل الذي...

الذي...

*

اقترب جلجامش من الشاطئ

قال جلجامش لأوتانابشتي

...أوتانابشتي....

....الذي بعد المحاورة...

....ماذا ....؟

......؟

قال أوتانابشتي له لجلجامش

لماذا وجنتاك غائرتان و وجهك ذابل ؟

وحالك بائس و منظرك هزيل ؟

لماذا يقيم الأسى في قلبك ؟

و وجهك كوجه من قدِم من بعيد

لماذا ملامحك غيّرها الصقيع و لهيب الشمس

ولماذا تجوب البريّة بجلد أسد؟

قال جلجامش له ، لأوتانابشتي

و لماذا لا تغور وجنتاي ، و لا يهزل وجهي ؟

و لماذا لا يكون حالي بائسا ، و منظري هزيلا ؟

و لماذا لا يقيم الحزن في قلبي ؟

و لماذا لا يكون وجهي كوجه من قدّم من بعيد ؟

و لماذا لا تتغير ملامحي بالصقيع و لهيب الشمس؟

و لماذا لا أجوب البريّة بجلد أسد ؟

صديقي إنكيدو ، الحمار الوحشي في المضمار

حمار الهضاب و نمر البريّة

صديقي إنكيدو ، الحمار الوحشي في المضمار

حمار الهضاب و نمر البريّة

أتحدت قوانا و تسلّقنا الجبال

عقرنا ثور السماء و قتلناه

هشّمنا خمبابا الذي يقطن في غابات الأرز

قتلنا الليوث في ممرات الجبال(

صديقي الذي أحببته جدا

و كان معي في جميع المخاطر

صديقي الذي أحببته جدا

و كان معي في جميع المخاطر

القدر المشؤوم أخذه منّي

ستّة أيام بكيته و سبع ليال

لم أوارِ جسده الثرى

حتى تساقطت اليرقات من أنفه

حينما شعرت بالفزع من أن أموت مثله

صرت أخاف من الموت ، فجبت البرية

ماحصل لصديقي شيء عظيم يصعب تحمّله

لذا أنا في القفار البعيدة أجوب البريّة

ما حصل لصديقي انكيدو شيء يصعب تحمّله

لذلك انا في الطرق البعيدة أجوب البرية

كيف لي أن أبقى صامتا ؟كيف لي أن أبقى هادئا ؟

صديقي الذي أحببته استحال الى تراب

صديقي إنكيدو ، الذي أحببته ، صار ترابا

هل لي ألا أكون مثله ؟ و أصرع أيضا

فلا أستطيع النهوض الى الأبد(

قال جلجامش لأوتانابشتي

أنا اعتقدت أني سأجد أوتانابشتي البعيد

الذي أخبرني الرجال عنه

وانا جبت في ترحال جميع الأرض

لمرات كثيرة أنا مررت بالجبال المريعة

مرات كثير انا عبرت وعبرت البحار

لم ير النوم وجهي الا قليلا

لقد اجهدن نفسي بالا تنام

لقد ملئت بالحزن

و ما الذي جنيته من تعبي ؟

لم أكد أبلغ سيدة الخان ، حتى بليت ثيابي

لقد قتلت الدبّ و الضبع و الأسد و النمر و الفهد

و الظبي و الوعل و و قطعان الربة

لقد أكلت لحومها و سلخت جلودها

الأن دع باب الألم تغلق

دع بابه يختم بالقطران و القار

لأجل مقصدي ستوقف الرقص

لأجلي ، سعيد و مرتاح البال

قال أوتانابشتي له ، لجلجامش

لماذا يا جلجامش أنت دوما تقصد الألم ؟

أنت يا من جسدك من لحم الآلهة و الانسان

و الآلهة بصورة أبيك و أمك

يا جلجامش هل نظرت يوما الى ما لديك ونظرت الى ما لدى المسكين

انهم ينصبون لك الأريكة في المحافل و يقولون لك تفضل بالجلوس

المسكين يتحصل على الخمير بدل الزبدة

وعلى النخالة و الحنظة يدل الدقيق الجيد

انه يرتدي الخرق بدل الكساء الناعم

بدل النطاق يتحزم بحبل قديم

و لأنه بلا ناصح يقوده

اموره بلا مرشد

هل فكرت به يا جلجامش

من هو الراعي...

....

القمر و الآلة في الليل....

في الليل القمر يتنقل..

الآلهة تبقى مستيقظة..

مستيقظة لا تنام...

منذ الازمان البعيدة...

الان اهتمّ...

بما يعينك...

يا جلجامش ، ان لم يكن لمعبد الآلهة من يصونه

معبد الآلهة....

انهم ....، الالهة

....صنعوا...

هدية..

سوف يطرحون...

*

إنكدوا ، قد أخذوه الى قدره

لكن أنت ، أنت تجهد نفسك ، ماذا جنيت ؟

أنت ترهق نفسك باجهاد متواصل

أنت تملأ جسدك بالألم

تعجّل نهاية أيامك

الانسان يتهرأ كما الخيزران في الأجمة

الشاب الوسيم و الفتاة الحسناء

كلهم سيخطفهم الموت

لا أحد أبدا يرى شكل الموت

لا أحد أبدا يرى وجه الموت

لا أحد أبدا يسمع صوت الموت

الموت قاس ، الذي يصرع الانسان

لا يدوم ما نبني من أسرة

لايدوم ما نبني من بيوت

لا يدوم الاخوة الذين يتقاسمون ارثهم

لا تدوم الضغائن على وجه الأرض

ولا يدوم علو النهر وما يجلب من فيضان

النوّار تعوم على الماء

فلا تكاد تبصر وجه الشمس

ثم – فجأة – يفنى كل شيء.

المختطف و الميت ، كم هو متشابه مصيرهما

لكنه لن يكون مقدّرا كالموت

و لا يقابل ميّت انسان بالتحية على الأرض

الأنونكي ، الآلهى العزيمة عقدت اجتماعا

الماميتّم ، من يضع الأقدار صنعت المصائر معهم

كل من الموت الحياة حق

لكن يوم الموت مستور

اللوح الحادي عشر : الخلود المفقود

قال جلجامش له ، لأوتانابشتي ، القاصي

أنا نظرت اليك

هيئتك لست مختلفة ، انت تشبهني

أنا كنت عازما أن أجعلك تقاتل

لكن الآن في حضرتك خارت يدي

كيف استطعت ان تجلس مع الآلهة في المجلس ؟

كيف وجدت الحياة الخالدة ؟

قال أوتانابشتي له ، لجلجامش

دعني أكشف لك يا جلجامش عن أمر في غاية السرّيّة

سأطلعك على سرّ الآلهة

مدينة شوروبّاك التي تعرفها جيدا

التي تطلّ على ضفاف نهر الفرات

تلك المدينة قديمة ،كانت الآلهة يوما ما هناك

حينما قررت الآلهة العظيمة انزال الطوفان

أبوهم أنو أقسم

و كذلك مستشارهم المغوار إنليل

و أمينهم نينورتا

و المأمور إنوجّي

الأمير إيا أيضا أقسم معهم

ردّد كلماتهم عند سياج معمول من القصب

((يا سياج القصب ، يا جدار الأجر

أنصت ، أيها السياج ، أصغي أيها الجدار

يا رجل شوروبّاك ، يا إبن أوبار تُتو

دكّ البيت ، و اصنع سفينة

تخلّ عن الثراء و انشد البقاء.

انبذ الملك ، و خلص الحياة

خذ معك على السفينة بذرة كل شيء حي

السفينة الذي ستبني

جميع ابعادها يجب أن تكون متساوية

طولها و عرضها يجب أن يكونا متساويين

و غطّها بسقف جاعلا اياها مثل ((قاع البحر (أوشنبلو((

))أنا فهمت و تكلّمت الى إيا معلمي

أنا أجبت : يا معلمي ما أمرتني به

أنا فهمته ، و سأفعله

لكن كيف سأجيب مدينتي ، الملأ و الشيوخ

إيا تكلّم

قال لي ، لخادمه

))ايضا ستقول ذلك لهم

)بالتاكيد الاله انليل يشعر تجاهي بالضغينة

)في مدينتكم لن استطيع البقاء

أنا لن أكون مسرورا في أرض إنليل

أنا سأذهب الى قاع البحر (أشنبلو) لأعيش مع إيا معلّمي

و سينزل عليكم وابلا من المطر

مع وفرة من الطير و السمك

سيغدق عليكم الغلال الكثيرة

عند الصباح سيرسل اليكم وابلا من الخبز

و عند المساء سيلا من القمح

عند الساعات الاولى لانبلاج الفجر

عند بوابة أتراهاسيس تجمع الأرض

النجار سوف يحمل فأسه

عامل القصب سيحمل صخرته

نجار السفينة سيحمل فأسه الثقيل

الشبّان...

الرجال الكبار يحملون حبال وخيوط الحياكة

الرجل الغني يحمل القير

الرجل الفقير يحمل عدّة...

في اليوم الخمس وضعت هيكلها في موضعه

مساحتها أكر ، و عشر قصبات ارتفاع جوانبها

و عشر قصبات جوانب سقفها المتساوية

لقد وضعت هيكلها ، و رسمت تصميمها

جعلت لها ستة سقوف

لذلك كنت قسّمتها الى سبعة طوابق

و قسّمت باطنها الى تسعة اقسام

و جعلت في وسطها الاوتاد

ونظرت الى المرادي و جعلتها في العدة

لقد سكبت ثلاثون الفا من القير في فرنها

ثلاثون الفا من القطران ...في

ثلاثون الفا من السمن اتى به الحمالون

اضافة الى عشرة الاف من السمن استنفذ في التنقيع

وهناك عشرون الف من السمن حزنه رجال السفينة بعيدا

للعمال ذبحت الثيران

و ذبحت لهم النعاج يوميا

و قدمت الشراب و السمن و النبيذ

كماء النهر انا اغدقت على العاملين معي

لذا كانوا سعداء بالوليمة كأنها ايام رأس السنة

عند ارتفاع الشمس انا مسحت يدي بالتزييت

قيل ان تغرب الشمس انا كنت اكملت السفينة

....كان مجهدا

من الخلف الى الامام حركنا الالواح لتنزلق السفينة

حتى دخل ثلاثا السفينة في الماء

كل شيء املكه جعلته على طهر المركب

جميع الفضة التي املكها حملتها معي

جميع الذهب الذي املكه جعلته على ظهر المركب

جميع البهائم التي املكها جعلتها على ظهر المركب

لقد ارسلت الى المركب جميع اصدقائي و جيراني و اقاربي

جميع بهائم الحقل و مخلوقات البرية و اصحاب الحرف

الوقت الذي كان اله الشمس قد حدده:

))في الصباح سيرسل عليكم الكثير من الخبز

و في المساء القمح الوفير

اذهب الى السفينة و احكم بابك

ذلك الوقت قد حلّ

في الصباح سيرسل عليكم الكثير من الخبز

و في المساء القمح الوفير

لقد تفحصت الجو

كان الطقس مملوء بالنذر

ذهبت الى السفينة و اغلقت بابي

الى من احكم السفينة بوزار–انليل

اعطيته قصري بكل ما فيه من اشياء

مع انبلاج الفجر

لاحت في الافق سحابة سوداء

و في داخلها يرعد أدد اله العاصفة

الالهة شولات و هانيت اتيا قبله

يحملان عرشه على جبل و السهول

قلع الاله ارّاكال سلسلة المرسى

نينورتا اعقبه وجعل السدود تفيض

الالهة انونكي حملت شعل من اللهب

تلفح البلاد بوهج متقد

وجود اله الزوبعة اجتاح السماء

فصار كل ما هو مضيئ مظلما

لقد جعل الارض كثور هائج

لقد هشّمها الى قطع كصحون من طين

ليوم كامل ، الريح الهوجاء ساوت البلاد

بسرعة حصل الطوفان

كالحرب العنيفة اجتاحت الناس

الرجل لا يستطيع ان يرى الاخر

لا يمكن تمييز البشر وسط الدمار

حتى الالهة اصابها الرعب من الطوفان

صعدوا و ذهبوا الى سماء الاله أنو

واضطجعت كالكلاب الرابضة عند الجدار

الالهة بكت كمرأة في مخاض

بيليت- ايلي انتحبت بصوتها الشجي

))الازمان الغابرة صارت طينا

لاني تكلمت بالسوء في محضر الالهة

كيف لي ان لتكلم بالسوء في محفل الالهة ؟

و اجلبُ الحرب لدمار ناسي ؟

و انا من ولدت ناسي هؤلاء.

الان كالسمك هم يملؤن البحر

الالهة الانونكي انتحبت معها

بوجه مبلل بألم انتحبت معها

شفاههم يبست و حميت

لستة ايام و سبع ليال

الريح تعصف و المطر غزير

الرياح الهوجاء و الطوفان قد ساوى الارض

لكن في اليوم السابع الريح الهوجاء سكنت ، و الطوفان انتهى

البحر هدأ ، بعد ان كان هائجا كمرأة في ولادة

العاصفة سكنت و الطوفان انتهى

انا نظرت الى الجو ، كان هادئا و صحوا

لكن جميع البشر صاروا طينا

الهضاب العالية تساوت كسقف البيت

لقد فتحت الكوة و سقط شعاع الشمس على خدي

لقد هويت و ركت على ركبتي ، وانتحبت

وعلى خدي سالت دموعي

تفحصت الافق ، و حافة البحر

في اربعة عشر موضعا كانت جزر

على جبل نيموش استقر المركب

جبل نموش اعاق السفينة و منعها من الحراك

لليوم الاول و الثاني وجبل نيموش يمنع السفينة من الحركة

لليوم الثالث و الرابع و جلب نيموش يمنع السفينة من الحركة

لليوم الخامس و السادس يمنع جبل نيموش السفينة من الحركة

في اليوم السابع اتيتُ بيمامة و اطلقتها

لقد طارت اليمامة بعيدا لكنها عادت

لم يكن هناك يابسة لذلك عادت الى السفينة

اتيت بسنونو و اطلقته

ذهبت السنونو بعيدا لكنها رجعت

لم يكن هناك يابسة لذلك رجعت الي

أتيت بغراب و اطلقته

ذهب بعيدا و وجد الماء قد انحسر

وجد طعاما و حط و لم يرجع الي

أتيت بأضحية ، للرياح الاربعة قدّمت قربانا

بخورا وضعت على حافة الجبل

سبع قوارير و سبع وضعتها في موضعها

قصبا و أرزا و آسا قد كدّست تحتها

الالهة شمّت الشذى

الالهة شمت العطر الطيب

الالهة احتشدت كالذباب حول الرجل صاحب القربان

و في برهة وصلت بيليت-ايلي

خلعت جناحيها المصنوعة من اللازورد التي صنعها لها أنو

))ايتها الالهة دعي هذه الخرز الكبيرة في قلادتي

تذكرني بهذه الايام و لا انساها ابدا((

)جميع الهة ستأتي الى البخور

فقط انليل لا يقدم

لانه صنع الطوفان

واحال ناسي الى دمار

لكن في برهة وصل انليل

لقد رأى السفينة ، فاستشاط غضبا

وبحنق بوجه الايجيجي السماوي:

))من اين لهذا الكائن الحي النجاة

لا بشر يمكنه ان ينجو من الدمار((

نينورتا فتح فمه ليتكلم

قال للبطل انليل

من غير إيا يمكنه فعلا ذلك

إيا وحده من يعرف كيف تجري الأمور

إيا فتح فاه ليتكلم

قائلا للبطل إنليل

أنت حكيم الالهة يا إنليل

كيف تجانب الحكمة و تحدث الطوفان

على من ارتكب الخطيئة كانت العقوبة على جرمه؟

على من ارتكب الزلل نزلت العقوبة لفعله الخاطئ

لكن تأنّ مخافة الدمار ، و كن حازما لكي لا يكون تهاون

بدل أن تحدث الطوفان

السباع كان يمكن ان تكثر و تلتهم البشر

بدل أن تحدث الطوفان

الذئاب كان يمكن ان تكثر و تلتهم البشر

بدل أن تحدث الطوفان

كان يمكن ان يحدث القحط ، فيفتك بالارض

بدل أن تحدث الطوفان

كان يمكن ان لاله الطاعون ان يظهر فيفتك بالارض

أنا لم أكشف أسرار الالهة العظيمة

أترا هاسيس كان له اطلالة ، لذا هو تعلّم اسرارنا

و الآن قرّر كيف ستتعامل معه ؟

)إنليل صعد الى السفينة

لقد أمسك بيدي و ركبني عليها

واتى بزوجتي و اجلسها بقربي

ثم وضع يداه على رأسينا و باركنا

)في السابق أوتانابشتي إنسان زائل

أما الآن فهو وزوجته سيكونان مثل الالهة

أوتانابشتي سيقطن في مكان بعيد ، حيث تنبع الانهار

لقد أخذت بعيدا ، حيث تنبع النهار

)لكنك الان من ستعقد الالهة مجلسا لأجله

حينها ستجد الحياة التي تنشد

لستة ايام و سبع ليال تأتيني من دون أن تنام

لكن ما ان جلس جلجامش

حتى غفا و كأن الضباب قد تسلّط عليه

قال أوتانابشتي لها ،لزوجته

انظري الى الرفيق الذي ينشد الحياة الابدية

غطّ في النوم و كأن الضباب قد تسلّط عليه

قال زوجته له ، لأوتانابشتي

ألمس الرجل ليستيقظ

و في نفس الدرب الذي اتى به فليرجع فيه

و من نفس الباب التي قدم ليعد منها الى ارضه

قال أتوانابشتي لها لزوجته

البشر مخادعون ، سوف يخدعك

أذهي واعد له الخبز يوميا ، و ضعيه عند رأسه

و اشري على الجدار عدد الايام التي نامها

وهكذا كانت تعدّ له خبزه اليومي و تضعه عند رأسه

و تؤشر على الجدار عدد ايام نومه

اول رغيف صار يابسا

الثاني تلف ، و الثالث لا زال نديّا

و الرغيف الرابع صارت قشرته بيضاء

الخامس صار عليه طبقة رمادية

وجبة طازجة كانت السادسة

السابع لا زال على النار

بعدها حركه فاستيقظ الرجل

قال جلجامش له لأوتانابشتي

لم تكد سنة النوم تغلني

حتى مسستني فايقضتني

قال أتوتنابشتي له لجلجامش

تعال جلجامش احصي عدد الخبز الذي كان حصتك

حينها ستعلم كم من الايام قد نمت

رغيفك الاول يبس

الثاني صار تالفا و الثالث لا زال نديا

الرابع صارت قشرته بيضاء

الخامس صار عليه طبقة رمادية

السادس لا زال طازجا

السابع لا زال على النار

بعد ذلك فقط انا مسستك

قال جلجامس له لأوتانابشتي

يا أوتانابشتي ، ماذا عليّ أن أفعل ؟ و الى أين أذهب ؟

وهذا الموت الخاطف قد تمكن من بدني

في مضجعي الموت مقيم

وحيثما اذهب هناك الموت

قال أتوانابشتي للملاح أورشانابي

الميناء سيرفضك ، و المعبر سيزدريك

أنت من استعملت للسير الى الساحل، سوف تنفى منه

لانك اتيت بهذا الانسان الى هنا

جسده مغطى بالشعر المجعد

أردية الجلود قد شوه جمال بدنه

خذه أرشانابي دله على موضع الاغتسال

اجعله يغتسل ليكون نظيفا

ليرمي الجلود عنه ، و يجرفها البحر.

انقعه في الماء حتى يصفو جسده

واعطه عصابة جديدة لرأسه

ألبسه ثوبا ملكيا يليق بمكانته

حتى يصل بيته في مدينته

الى ان يصل نهاية دربه

لا تدع على الثياب أثرا ، بل تكون نظيفة و جديدة

أور شانابي أخذه الى مكان الاغتسال

غسل جسمه ليكون على انظف ما يمكن

لقد ازل الجلود عنه ، و جرفها البحر.

بدنه نقع حتى صار نقيا

وصنع عصابة جديدة لرأسه

و لبس ثياب تليق به

حتى يصل الى بيته في مدينته

حتى يصل الى نهاية دربه

دع الثوب من دون اثر ، ليكن دوما جديدا

ركب جلجامش و أوتارنابشتي القارب

لقد ساقاها ببراعة بنفسيهما

قال زوجته له لأوتارنابشتي

جلجامش قدم الى هنا بمشقة و جهد

ماذا اعطيته هدية لبيته من رحلته

جلجامش اخذ المردي

و ارجع القارب الى الساحل

قال أوتانابشتي له ، لجلجامش

يا جلجامش أنت وصلت الى هنا بمشقة وجهد

ماذا أعطيتك لبيتك لأجل رحلتك؟

دعني أكشف لك أمرا في غاية السرّيّة

سأخبرك بسرّ الالهة

هناك نبتة كأنها صندوق شوكي

لها أشواك كزهرة تخز كل من يحاول اقتلاعها

لكنّك إن استطعت أن تحصل على هذه النبتة

فإنك دوما ستكون في شباب

ما إن سمع جلجامش ذلك

فتح قناة...

*

صخور ثقيلة ربط بها قدميه

فسحبته الى قاع البحر

أخذ النبتة ، إقتلعها و رفعها اليه

ثم أزال الصخور الثقيلة عن قدميه

فرفعه البحر الى الاعلى الى الساحل

قال جلجامش لأور شانابي الملاح

هذه النبتة ، إنها نبتة نبض القلب

بها يستطيع الانسان أن يستعيد عنفوانه

الى أوروك المسورّة سأحملها

سأطعمها بعض الشيبة لأجل الإختبار

إسمها سيكون (الرجل الشيخ يعود شابا)

ثم سآكلها فيعود لي شبابي

عند عشرين ميلا كسرا خبزا

و عند ثلاثين ميلا توقفا لحلول الظلام

جلجامش وجد بركة ماؤها بارد

نزل اليها ليستحمّ بمائها

عبير النبتة جلب أفعى اليها

أتت بصمت و أخذت النبتة

ما إن استدارت حتى انسلخ عنها جلدها

بعدها جلجامش جلس ينتحب

وسالت دموعه على خديه

تكلّم الى أورشانابي الملاح

من أجل من يا أورشانابي كلّت يداي ؟

من اجل من استنوفت دم قلبي ؟

لم احقق لنفسي مغنما

لأسد التراب ، انا صنعت معروفا

الآن بعد هذه المسافة البيعدة تبين الحال

حينما فتحت المنافذ كان عليّ أن أتخلى عن فكرتي

أي شيء وجدته علامة ؟

هل علي أن أرجع و اضع القارب عند الساحل ؟

لعشرين ميلا كسرا خبزا

و عند ثلاثين ميلا وقفا لأجل الليل

عندما وصلا أوروك المسورة

قال جلجامس له ، لأورشانابي

يا أورشانابي تسلّق سور أُورك ، و تمشّ فيها جيئة و ذهابا.

تفحّص أُسسها ، إختبر آجرها

أليس آجرها مفخور بالأتون ؟

ألم يضع الحكماء السبعة أُسسها ؟

(ميل مربّع) المدينة ، (ميل مربّع) بستان النخل ، و ميل مربّع حفرة الطين

و نصف ميل مربّع معبد عشتار.

ثلاثة أميال و نصف إمتداد أُوروك.

تمت الترجمة

يقول أندرو آ جروج

اللوح الثاني عشر ليس من الملحمة بتاتا و انما هو ترجمة اكدية و للجزء الاخير من قصيدة سومرية عنوانها) بلجيم و العالم السفلي. (.Bilgames and the Netherworld

رجل عراقي؛ شعر

المقدمة

هذه ترجمة لقصيدتي الطويلة (AN IRAQI MAN) عن الانجليزية وهي سيرة ذاتية شعرية، و القصيدة مكتوبة باللغة التبادلية متعددة الاصوات التي تتداخل فيها اصوات المؤلف و الاخر و الحاضر و الغائل و الماضي و المستقبل، و التي تنقلب فيها الضمائر فيوصف الغائب بالمتكلم و المخاطب بالغائب و نحو ذلك، لذلك ينبغي الارتكاز على المعارف الخارجية في فهم عبارات هذا النص.

اقتباس

انا رجل عراقي من الشرق. لوني مختلف عن لون صديقي من الغرب ، لكن على الرغم من ذلك نحن في علاقة حميمة عميقة لا يستطيع عشاق القمر تخيلها.

انور غني

القصيدة

انا رجل عراقي. حياتي مؤجلة ووجهي قد سرقته الحروب. لا أعرف شيئًا عن الجمال ولا شلالات دهتيان.

أنا رجل بسيط من الجنوب حيث الأحلام الخضراء تلون رموش الشمس. ابتسامتي مشوشة بالدوار ولكن عيناي براقة لذا يمكنني السفر عبر اللانهاية كالظلال.

أنا هنا، مع هذا الجسد الساكن. شاب شرقي يغرق في تردده المر.

أنا ابن الرمل جالس على قمة التل وأردد الأغاني القديمة.

أنا جسم رمادي لا أعرف شيئًا عن الشمس. أنا رجل عربي ينمو في وسط الصحراء بروحي المالحة. حلمي سافر مع المساء مثل الأشجار المهاجرة وحياتي مهملة مثل قطة تحت المطر.

أنا أعيش في صحراء مجهولة الهوية، لذا لا يمكنك رؤية الدوامات في قلبي، وكل ما يمكنني تخيله هو عصاي الرمادية.

أنا رجل الصحراء لا أعرف شيئًا عن العشب. هذه الأرض، التي أحبها دائمًا، تقف فوق كتفي بأطراف باردة، لذا لا يمكنني رؤية وجهها الكئيب ، لكني أتلمس كل شيء في أركانها.

أنا رجل عربي ولا يوجد شيء هنا سوى أرواح مهجورة ، لذلك قررت أن أغوص في بئر جدي وأشرد في حقله القديم بحثًا عن فرسنا الضائعة.

أنا غصن عجاف من فجر سحري؛ لا شمس على جبهتي ولا قبلة على رقبتي. أعرف الحرية جيدًا لكن لا يمكنني رؤية الطريق.

أنا طائر أعمى ويجب أن أتعلم من قبلة الحرية كيف أرى الحياة. هناك، على أفواه صانعي الحرية، تجد تلك القبلات البنفسجية.

أنا حر حتى انني أستطيع ترديد أغاني العصافير بدون تعب وتعلم أصواتهم الوردية في التلال.

أحاول زرع أشجار دائمة الخضرة لطيورنا المتعبة لكنها تنتظر القوارب الجامحة.

أنا ابن الحرب. لقد تم جر عباءتي البالية إلى مكان شاغر مثل بقرة تحب النذور. نعم هو أنا خيمة بعيدة صوتها اختفى قبل غروب الشمس.

أنا ابن الحروب غارق في رمال القصص المجيدة للجنود وأستمتع بالأساطير التي تنزل في الصباح بالسفن الغارقة.

انا رجل بسيط من الجنوب. بشرتي بنية ويصبح لونها أغمق عندما أسمع عن سمك السلمون العملاق في اليابان. لدي قهوة رائعة تلون أيامي لكن القصة لا تبدأ من حبوب بن جدي لأن قهوتي من النوع الفوري.

أنا رجل من رمل لا أعرف إلا الجفاف. نعم، انا أسمع صوتك ويمكنني أن أرى وجهك لكن لا يمكنني أن أحبك لأنني رجل أصفر لا يجلب سوى الحزن.

انا رجل عربي ومثلك اشعر بقيمة الحياة وعمق الابتسامة. لدي عائلة وأطفال، ومثلك أنا أحب القهوة وأكل البيض والجبن على الإفطار.

أنا مزارع من الجنوب وكل ما أحمله في جيبي البرتقال.

أنا من هنا، من هذه الارض، أرض الألم. أبي الانين وامي البكاء.

أنا ابن الحرب. ذاكرتي سرقت برقصتها الوعرة وتلون قلبي بروحها الكئيبة. عندما انتهت حكايات الجبال عند ركبتيها الباردة، ستجدني في زواياها المليئة بالدخان مع ارتجافي المخيف.

أنا طبيب في مستشفى بلدتي الصغيرة، وبالإضافة إلى ذلك، أحب الشعراء. الشعراء والأطباء توأمان وقد شربوا اللبن الروحي من نفس الثدي المحمل بالآمال والالام.

أنا أؤمن بالشعر وأبذل دائمًا جهدًا كبيرًا في التماس ورقة لأعلق أحلامي على صدرها.

أنا قارئ جيد وأنت تعلم أن الشاعر والطبيب قارئ جيد.

أنا شاعر بابلي. أحب أزهار وألوان فساتين كشمير. أحب قصائد سيميك كثيرا وأتمنى أن أزور معاهد الشعر في نيويورك لكنني ممنوع، لذلك أنا حزين وسأروي هذه القصة لأولادي.

أنا من الشرق الأوسط وهذه هي كل جرمتي.

أنا رجل عراقي أستيقظ كل صباح بروح شاعرية وخطاب إيقاعي وأقف مع رسومي بجانب تلك الشجرة الطويلة ولكن لا يمكنني أن أنسى ذلك الطين الذي عجنناه بألمنا والرمال التي أكلناها مع رغيف الخبز.

أنا لست حصاناً ولا أرنبًا، وعندما يقبّل غروب الشمس خشبنا القديم، أدرك حلاوة الحياة الخالية من السياج، لكن عندما تقف كل هذه الخيول مع أبطالها على ظهري، في ذلك الوقت سأتذكر أطفال حربنا.

انا رجل عراقي. صوتي خفيف كالظل وملابس أحلامي قصيرة كالضحك. أجلس خلف الأشجار لأرى مجدها، واتلاشى في كلماتها: "كل شيء له روح نهر، حتى أنت."

انا عراقي لا اعرف الا الموت ولا ارى الا الظلام. أرضي، على عكس قارة ويتمان، كانت منغمسة في صحراء قاتمة، وبالكاد أقف في ليال بلا قمر وأيام بلا شمس.

أنا ابن الحرب ، لا أستطيع قراءة شعر ويتمان ، لأن عيني سرقت وكل عيون ويتمان التي كانت قد رأت الشهوة محاصرة.

أنا ابن حرب بار، لذا فأنا مرآتها. انظر إلى مائي ، إنه متسخ وانظر إلى مستقبلي ، إنه ليس سوى غموض.

أنا لست في معاداة ويتمانية ، والأرواح البشرية معجزات ، لكنها ليست معجزة الجمال كما رآه. هاهي حياتي الفارغة ، ليس لدي طفل من العشب ولا يوجد في داخلي ما يمكن أن يقف ليرى المجد. أنا متأكد من أن ويتمان لو كان على قيد الحياة الآن سيبكي بمرارة ، وسينسي عطشه إلى الأبد .

انا أعرف أرض ويتمان العظيمة ، ونزول ويتمان الراقي ، وقارة ويتمان العظيمة، لكنني لست ظلا و لا هامشا.

أنا عندك مجرد طريق وسيارة رديئة لكل هذا الازدهار. نعم ، أنا أعلم أن الروح البشرية هي كون كبير ، و ويتمان ، الحياة ، لن تموت.

أنا مجرد ظل هامد. رأت عيون ويتمان الألم ، لكن أبنائه لم يروا ألمي. يا بني ويتمان ، أنا أتألم ، هل تسمعونني؟

أنا مخلوق هامد وحكاية غير موجودة.

أنا شاب عربي لا أستطيع العيش بسعادة.

أنا رجل من القرن الحادي والعشرين وقد انغمست ساقاي في روح الأرض كبقرة عجوز.

لا أحب الظلام أو صوته البارد، لكن يدي كانت متجمدة مثل معطف المرأة وقلوب أصدقائي كانت معلقة على أشجار البرد الغائبة.

أنا مسلم من العراق وكأي إنسان أحب الشمس ولدي أحلام.

أنا لست أمريكيًا أو بريطانيًا، لذلك ليس لدي صديق من هذه البلاد. نعم، والدي كان لديه عقال وجدي كان لديه عباءة من الصوف، لكن هذا لا يجعلني مخلوقًا مرفوضًا.

أعرف نظرات الطيور وأصوات الماء وأعرف حكايات القمر وأحلام العشاق لكن هذا لن يساعد في منع رفضكم لي اللامبرر.

أنا لست مخلوقًا قبيحًا، وحجاب والدتي هو الحفاظ على الجمال للحظة خاصة وليس إخفاء النفور.

أنا كاتب مسلم من العراق ولست إرهابيا كما تعتقد.

انا ورقة جافة من العراق لا اعلم شيئا عن الجمال او الفنانين وكل ما اعرفه هو دماء الحرب وحكاياتها. هنا، في صدري المكسور، طفل شاحب ، يعيش في هذه الأرض الواسعة بروح صغيرة ويسير في هذا العالم الساطع بوجه خفي.

أنا رجل عراقي، روحي عجنت بحكايات الحرب والصوت الحزين. شوارعي التي تغمرها عطور الحرب كانت متناثرة في صحراء الحزن، ومثل فتياتنا ، يحلمن دائمًا بأيام بلا كلل.

حاولت، كأي حكاية مظللة، إخفاء أزهاري الميتة بعباءة مهترئة ، بحيث لا يمكنك رؤية أي صورة للعطر الذي تم إحياؤه.

أنا رجل عباءة. مائي رمادي وكل هذه العباءات لا تستطيع أن تخفي حزنها.

أنا الرجل العاري، وليس من الغريب أن أرى قدمي منغمستين بعمق في كل قصة لا طائل من ورائها.

أنا عباءة الحزن. ارضى صورة بكاء ونسائى قوارب الانين.

أنا أعيش في مدينة صغيرة وبعد كل صلاة جمعة كانت هناك مظاهرة في شوارعها الضيقة. تعجبني المظاهرة بسبب حداثتها ولأنها ممنوعة في بلدي منذ عقود.

أنا لست رجلاً ثوريًا وأحاول دائمًا السير بجانب الحائط، لكن عصفوري الصغير لديه روح متحمسة، وفي وقت سقوط النظام سرعان ما غير لونه إلى لون ديمقراطي مصفر.

أنا ابن العمى لا أعرف شيئًا عن اللون البرتقالي المذهل لغروب الشمس.

أنا رجل رمادي ، لا أعرف شيئًا عن العطور الزاهية ، وتلاشت أحلامي كخشب قديم.

أنا ابن الحروب ، وكل ما تراه هو فلقي المعطلة

لا أتذكر أي شيء عن الفساتين الهادئة ، لأن عرائس بلدتنا قُتلوا قبل زفافهم ، ووجه أرضنا حطم ن قبل المجهول.

انا رجل عراقي من الشرق. لوني مختلف عن لون صديقي من الغرب ، لكن على الرغم من ذلك نحن في علاقة حميمة عميقة لا يستطيع عشاق القمر تخيلها.

انا رجل عراقي روحي عجنت بالنخل . وأحلامي انغمست في عطر العنبر وتقطعت في صحراء السماك الحزين.

أنا من الجنوب حيث الأشجار جافة والأنهار بلا ماء. سماؤنا مظلمة وشمسنا ضبابية.

أنا من ذلك الجنوب حيث كل شيء عديم اللون. الحقول لها بنات لكن الشوارع دائما عمياء.

أنا أختفي بسعادة في ضوء الأمهات. قلبي ، مثل طائر على غصن جليدي ، سوف يتلاشى في تلك اللحظة التي تأتي من ترانيمهم.

أنا ماء نهر ، وفي نظر امي ، أنا ورقة صغيرة ؛ حبي هو تلك الريح التي تستطيع عبور كل الغيوم ، وهذا العشب الذي يعانق كل ماعز العالم ، لكن قلب الأم هو عالم مختلف ومستحيل في وحدته.

أنا مزارع من الجنوب لا أحمل في جيبي سوى البرتقال. انظر إلى وجهي ، إنه بني وانظر إلى يدي انهما بيضاوان.

انا من هنا من الجنوب. رجل شرقي روحه حالمة.

انا حالم من الجنوب. قلبي لا يحمل سوى الحب البسيط وفمي يبتسم بلا سبب.

أنا لست مرآة كبيرة مخادعة ، لكني أشعر أنني ظل ملون يبحث عن زهرة فريدة ، وعندما أجدها ، تقول: يا طالب، أحيانًا تحتاج إلى أن تكون أعمى لترى بوضوح. أسمع صوتها وأرى وجهها في قلبي لأني رجل أعمى.

أنا عاصفة غير مكتملة تحمل الأحلام المشوشة بأقدام صغيرة. عيناي رائعة مثل سفينة الاكتشاف وبشرتي سر عديم اللون.

أنا غير مكتمل ، لذلك ترى كلماتي تتدفق بحرية وبجنون.

أنا رجل بسمرة الشمس ولكنني لست غامضًا ، لذا يمكنني عد أصابعي بسهولة لأنني حلم مثل الحكايات القديمة لأمي.

انا من هنا؛ من الجنوب حيث حقول جدي ، ذا أنا دائماً أختفي في أسرار ينابيعنا.

أرى صورة ترامب في كل يوم فالأيام مليئة بالأخبار عنه بجنون. في الفطور وعند الغداء وعند العشاء وعندما أخلد للنوم كانت هناك صور لترامب المشهور.

أنا شيء إضافي ولا يجب أن أرى وجهي في المرآة لكن ترامب يشير إلى وجودي حتى بطريقة الكراهية.

يجب أن أشكر ترامب لأنه كان يتذكر العالم أن هناك شيئًا منسيًا يعيش مع ألم العالم تحت رمال هذه الأراضي الشرقية حيث وقعت كل حروب العالم.

أنا لست يسوع جديدًا ولكن هذا العالم قد حطم وجهي ونسي كل مسرحياته في حياتي.

أنا رجل عديم اللون وله وزن ضئيل وكل ما يمكنني فهمه هو روعة قوس قزح ترامب.

أنا لست سوى أغنية مريرة راكعة بخنوع. كانت ملابسي تتطاير مع رياح غريبة وكان حلمي يكتنفه الغيوم التي تدمر أيامي.

كنت أبدو كبقرة صامتة تضع نظارات سوداء على عينيها العميان. هذا أنا ، لا شيء سوى الحزن وكل شيء بدون وجود. حياتي مؤجلة وروحي خراب.

أنا ، حسب ترامب ، مخلوق خطير. إنه لا يريد أن يرى دمي يملأ الأنهار ولا يريد أن يشم رائحة أشجاري المحترقة.

أنا مدمن على السمك ، لكن في طفولتي ، لم يعجبني ذلك. هنا ، في العراق ، "الزفير" هو اسم شعبي أُطلق على رائحة السمك ، لكنني أعتقد أن هذا قد يأتي من اللون الجميل لـ غوبي حيث يتم تغيير شكل لوحة حالمة.

أنا رجل غريب قادم من أرض منسية وأحاول دائمًا إظهار جواز سفري النظيف ، وبابتسامة تعني الكثير ، فهو لا يقف ليحييني اعني ترامب ؛ رئيس الولايات المتحدة ، ولكن للتلويح بصراحة أنني غير مرحب به.

أنا لست صانع شعر بصري محترف ، لكن أمي أخبرتني أن البشر لديهم أرواح ناعمة وحساسة

أنا متأكد من أنه عندما تعرف والدتي القليل عن سحر ترامب ، فإنها ستغير فكرتها عن قوة السحر.

أنا ابن بابل لكن ترامب هو ابن الملكة. ماذا سيحدث إذا قمنا بتبديل مكان ميلادنا؟ لكن بصراحة ، لا أستطيع أن أتخيل نفسي كإبن ملكة ، ولا أستطيع أن أتخيل ترامب كإبن مزارع.

أنا ، وفقًا لترامب ، مخلوق منقرض ، لذا فهو يحاول تعليق حياتي على الجسر الغائب ، ثم يظهر على شاشة التلفزيون ليقول إنني أسطورة.

أنا رجل عربي سرقت حياته وتأجلت أحلامه.

أنا ، حسب قول ترامب ، رجل خطير ويدي لا تستطيع رسم أي لوحة جميلة.

أنا رجل عراقي لا أعرف شيئًا عن الحرية ، وقد أخبرني والدي أن هناك خيمة كبيرة في نيويورك ، وتحت سقفها المتحمس هناك رجل حر يرتدي الابتسامات للأجانب. لذا فاني قد وضعت فيحقيبتي قصائدي ، بعض الزهور ، حكايات والدي ، مع بعض قصائد إدسون وبعض أقوال رجل حر أمريكي ، لكن كما ترون أنا ممنوع من دخول نيويرك.

أنا أعسر وتعلمت الكتابة قبل سن المدرسة ، لكنني أصبت بالحمى عندما قرأت "عشرين كلمة الأكثر استخدامًا لدونالد ترامب."

أنا من الشرق الأوسط والعديد من أبناء شعبي مهاجرون ، لذلك وفقًا لمدرسة ترامب ، فأنا غبي وخاسر ومن "هم."

أنا حسب رؤية ترامب. معتوه وخفيف الوزن وليس لدي أي حقوق على هذه الأرض. أنا سيء وخطير حقًا ولست من "نحن". عندما أكتب هذه الكلمات ، أتذكر جدي يقول "إذا كنت تريد تغيير مصير شيء ما ، يمكنك فعل ذلك بتغيير كلماتك عنه."

أنا لست صحفيًا ولا مدرسًا ، لكنني مزارع بسيط أعرف أشياء كثيرة عن ألوان الفراشات التي تعيش تحت ظلال النخيل.

أنا لست الرئيس لكن ترامب هو رئيس الولايات المتحدة وعليه أن يعرف كل شيء عن شحوب نخيل البصرة لأنهم يقولون إن ترامب هو آخر إمبراطور.

أنا ابن الحرب أخرج من شقوقها المتفحمة كظل مرير. في تلك الجزيرة المرجانية التي أخبرني عنها المهاجرون ، كانت هناك خيمة من الدفء الرائع.

أنا لست رجلاً حالمِا ، لكن عندما أرى روعة هذا العالم ، أتذكر حزني الإجباري والضعف غير العادل.

أنا متأكد من أنك تعرف كل شيء عن الجنيات حتى ما يرتدونه في الصباح. لقد رفعوا من نوافذهم حكاياتهم وأرجحوا نهاياتهم الملونة بالبهجة. إنهم ليسوا مثلي دائمًا في السعادة ، ويبحثون دائمًا عن الماء الباردز

أنا ركن من أركان الدمار حيث يعلق هذا العالم روحي على حبة ذرة ملتهبة في العمق في السابع تحت. سأحاول أن أطلب من الساحر اكتشاف سحري السيئ لإنهاء هروب الحياة. وبالمناسبة سأطلب منه أن يعطيني القليل من ريشة الجنيات لإضاءة أيامي المظلمة.

أنا مزارع قديم لا أستطيع رؤية شكلي الا على وجه الماء. كنت صغيراً مثل حلمي ، في ذلك الوقت كنت طفلاً ذائباً في ألوان الفراشة.

أنا طائر حر ، أحب رائحة الطين ، ولأن والدي زرعني بذرة قمح في حديقتنا الصغيرة ، فأنا أحب شمس الظهيرة عندما تلامس وجهي.

انا لست سعيدًا ولا أستطيع أن أخبرك عن العاطفة النارية ، لكن يجب أن تتذكر طائري الصغير ودمه الرخيص.

أريد أن أعيش في بساطة ، أمشي في أزقة بلدتي مع هزات النسيم مع أعماقي. أشعر الآن بالملل في هذه المدينة الصاخبة. الطيور قليلة في الوقت الحاضر.

أحاول أن أزرع شجرة من هذا النوع الذي يزهر في الشتاء لأجعل الطيور تعيش بلا اغتراب ، أو بكلمة دقيقة لأعيش بلا اغتراب ،

أنا ابن الحرب. لا اعرف شيئًا سوى الدخان ولا ارى شيئًا سوى الألوان السوداء. انهارنا امتلات بالدموع المالحة وأاطفالنا يرقدون في الشوارع الجافة كصخور رخيصة.

انا رجل من العراق هل تراني؟ يا للإنسانية التي نسيتني كمخلوق منقرض.

أنا الجثة التي ضربتها حمى الصمم. أسير على طرقات حافية كأنني غريب ، لا شيء يعرفني سوى البرد. في روحي الملح لا أرى شيئًا سوى أنين. هذا أنا: ظل ملح يحلم بيد مائية.

أنا مجرد كومة من بقايا الملح. أشباحهم تركب علي كحصان أعمى لذا فأنا لا أجيد إلا الاشتباك مع أشجاري. لا أرى كل هذا المجد ، لكن يمكنني رؤية حجر ينزف من قدمي وجذع خشن يشق رأسي.

لقد انغمست في كل لحظة غريبة رائعة ويمكنني أن أشم رائحة زهور البحر ولكن لا يمكنني أن أحبك لأنني مجرد بقايا حرب لا قلب لها.

أنا ابن الحرب لذا أعرفها وأصواتها القبيحة. إنها حكاية رمادية تلبس عباءتها الحمراء في الليالي المنعزلة.

أنا لست استثنائيا وأحاول دائمًا السير بجانب الحائط ولكن صديقي لديه روح متحمسة وقد غير لونه سريعًا ليمسك أي بقايا.

أنا لست مسافرًا كبيرًا ، لكنني متأكد من أنني لن أرى مثل هذه الأرض الساحرة.

أنا لست في الأرض القاحلة الآن ، لكن رياحها الجافة تلون أحلامي.

أنا من الجنوب حيث الشمس باردة والأنهار بلا ماء. لا أستطيع أن أعطيك وردة لأن صيفنا قاتل الأزهار الماهر، ولذا فقد تقاعدت فراشاتنا في يوم مجهول.

انا انسان بلا شكل ومثل الطيور. بيتي هو عش بسيط تحت شمس لا ترحم. انظر إلى بشرتي ، إنها جافة وانظر إلى عيني ؛ هم وهم.

أنا رجل من الجنوب حيث تغطي الجداول حقولنا لكن لا أتذكر أحداً. كان جدي مزارعًا من الجنوب وكان يقرن في جداولها.

أنا زهرة من مدن الرمال أعاني من الحب كما كان راع يغرق في الخليج.

أنا أقف في تلك الزاوية ، وأعد أنفاس الحنين.

أنا رجل متوحش يعرف أصوات الحيوانات ولكن ليس نقيًا مثلها. الدببة ليست خشنة ولا بنية والبومة شظية وترى الحقيقة. في هذا المجد ،

كنت أبتسم في الصباح وكنت أجلس عدة مرات في بحيرة لم أتذكر اسمها. الآن أنا بلا جذور. فقد كوخي الصغير خيوطه وملون عباءتي بالنسيان.

أنا أبكي من أجل أشجاري الثمينة. لقد نسيت ألوانهم وأصواتهم.

أنا حزين جدًا وعديم اللون ولا أتذكر أبدًا ابتسامات أشجاري المفقودة.

أنا شجرة صفراء مع همسات باردة. كقوة عطشة ، أنتظر أحلامًا مشلولة. سُرقت شوارعنا ولا تعرف جداولي شيئًا سوى الشحوب.

أنا مزارع كبير وكل هذه الرياح المنعزلة لا تجد مكانًا على لساني. مثل الورقة الخضراء ، لا أستطيع رؤية وجهي ولكن في الماء وكل قبلات جبال الشمال تشاركني وسادتي.

أنا مزارع أعرف هذا العطر الأرضي. كبرت بين بقولياته مثل الفراشة. تعال الى هنا؛ انظروا الى حلاوة نهر الفرات. لا يعرف أي حقد.

أنا هنا ، مع هذا العقل الساكن والجسم غير المجدي ، رجل شرقي يغرق في الأوهام.

أنا طبيب وأعرف جيدًا المذاق الملتهب للحظات الوهم الغريبة. إنها مثل الأوراق الرمادية التي اختفت في البحار المالحة دون ألم.

أنا في وقت عطش دائم، وقلبي خافت مثل الوهم الجاف

أنا رجل مصنوع من الخشب ولا أعرف شيئًا عن الكذب. هل لي أن أقف في قلب هذا الشلال؟ أعني بعيدًا عن رمادك الشاحبة.

أنا ابن القمر الباهت. يدي باردة جدا وشفتاي متصدعة كقلب أرملة.

أنا شجرة هامدة مع حكايات عديمة اللون. أنا رجل لا أستطيع العيش بقارب شجاع. هنا ، في أرضي المدمرة ، لا مجد ولا قصائد وكل ما تراه هو موت شاحب.

أنا ظل محطم ، فلا تحاول أن ترى وجهي.

أنا مزارع من الجنوب. خلقت قلبي من اشعة الشمس ونبض اناشيد طيور. في الشفق ، أحاول تقبيل وجوه الجنيات وفي المساء ، غرقت بسعادة في محيط خفي.

أنا رجل من الأرض المدمرة. قُتلت أحلامي كطائر جميل وسرقت ابتسامتي في يوم مشرق.

أقف تحت هذه البقايا كظل بلا أرجل أو رأس. أحاول البكاء وأحاول دائمًا غسل قلبي المر ، لكن الرياح العاصفة تلون روحي دائمًا بنسيم جاف.

أنا صامت كروح جاءت مع الشتاء. إنه يمسك بكل الألوان الدافئة ويزيحها من أحلامي. كان صوته فضي كشلال وكفه ناعمة كالقمر.

أنا رجل بسيط من الجنوب لا أعرف شيئًا عن لعبة البيسبول. ربما سأرافق يومًا ما شاعرًا من نيويورك على جسر بروكلين ، في تلك اللحظة سأجمع قطرات المطر من "شاعر في نيويورك" من الجادة الخامسة وأقواس قزح من تمثال الحرية.

أنا رجل من أوروك ، لكن يمكنني رؤية روحي العائمة التي يمكنها المشي بثبات فوق جسر بروكلين والنوم بجهد شديد بالقرب من سنترال بارك في تلك المدينة الصاخبة.

أنا لست رجلاً موهومًا ولكني أعلم أن الأرواح الغريبة هي دماء عالمنا.

أنا مثل أي شاب عراقي يوجه عينه نحو المدينة المجهولة. أريد أن أموت بثمن بخس وأن أعيش في ذل في تلك المدينة الغريبة التي ملأت قلبي بوحدة ملونة وبرودة شديدة.

أنا ملوث وأعمى لكن يجب أن أجد نقائي لرؤية صورة ذلك الجندي الذي يتوق إلى الموت الحر.

أنا الآن آسف للغاية لأنني لم أستطع أن أموت كجندي وأعلم أن الحياة لها ابتسامة لا يمكن رؤيتها إلا بهذا الموت.

أقف هنا كل يوم كطائر غريب. أنا أقف وحيدا هنا وأستمع إلى ذلك الصوت. صوتي الحار.

انا أقف هنا كل يوم في انتظار عودة روحي النقية لاموت كجندي.

انا رجل احمر من ارض الحروب. معطفي دموي وروحي محطمة. لا صيف هنا ولا زهرة ربيع ، فقط شتاء أحمر.

أنا مزارع من الجنوب وأنت تعلم أنه لا يوجد شيء هنا سوى غروب الشمس الجاف ، لذلك قررت أن أحضر عربة غجرية إلى منزلي لتعليم أطفالي الحرية المائية.

أنا لست غجريا، لكنني فكرت بجدية في العيش في الغابة بدون مكيف هواء ، فقط خشب للنار. سأشرب ماء النهر مع الطيور وأكل الأوراق الخضراء مع الغزلان.

أنا عاشق الينابيع ، ولا أستطيع إخفاء حماسي في لحظات الشوق. ماذا يمكنني أن أفعل إذا كانت النوافذ العميقة لا ترى إلا النسيم الساحر؟

انا ابن الشتاء. أسلافي قد تركوني وحدي في هذه البحيرة المتجمدة. انظر الى وجهي؛ إنه عديم اللون والمس يدي انها قصيرة وميتة.

أنا قصة باهتة مع فشل كبير يقسم انتظاري.

أنا صحراء جافة تنتهي بحنيني كعروس حزينة في حلمها يجلس.

انا لستُ شجرة لوز ولا صوتًا دافئًا ، لذا فإنني دائمًا أنحني في الصباح بوجه ثلجي وأتحول إلى حكاية شديدة البرودة.

أنا ابن الحرب. قلبي صحراء جافة والرقصات القاسية تعجن ذاكرتي.

أنا شاعر بابلي. حياتي هي الحزن نفسه وطرقي هي الموت نفسه.

أنا من الجنوب حيث كل شيء يبكي حتى الشمس. نساؤنا لا يعرفن إلا البكاء وأثداءهن نسيت اللبن والجمال.

أنا رجل بسيط لا أعرف شيئًا عن الاعياد الملونة لكن روحي تظهر في حلمي كزهرة مبتسمة ذات شعر طويل.

أنا مزارع بسيط ، لكن يمكنني رؤية روح ايفيل من ساقتيتنا القديمة. أنا لست حالمًا كبيرًا عندما أرغب في النوم بالقرب من سنترال بارك في تلك المدينة الهادئة.

أنا فراشة بعيون ملونة. على أجنحتي ، كان الصغار الحالمون يتغذون وعلى جفوني عاشق فضي يرقد.

أحاول تلوين روحي بنظرة عاصفة ولكن لا ترى شيئًا هنا ؛ في اعماقي سوى الخسارة.

أنا ابن الحرب. قلبي صحراء جافة وذاكرتي مرآة مكسورة تعجن برقصات قاسية.

أنا آخر عاشق في هذه الأرض المحطمة. انظر إلى قلبي ، ستجده فارغًا وتنظر إلى عيني ، فهما عميان وحمراء.

أنا شجرة عمياء لا أعرف شيئًا عن نسيم المساء وهتافاته. كل ما أعرفه هو محاولة فاشلة للقبض على بقايا هذا العالم.

أنا من مدينة رمادية حيث لا صوت لكل شيء حتى البنات. الجسور عمياء جدًا مع رائحة الفم الضعيفة تمامًا مثل جفون طائرتي المريض.

أنا مزارع قديم لكني أحب الجنيات العمياء في نهرنا. أعرف نغمات أصواتهم اللحن ، وهتاف ترانيمهم الساحرة وتان لون الحنة القديمة.

أنا عاشق من الزمان الأعمى ، وأمنياتي نقية للغاية وقصصي لا تنتهي.

أنا مشغول جدًا بإحضار بعض الماء إلى سحابة مالحة غير معروفة.

أنا مزارع من الجنوب ، ويمكنني أن أحب أي شيء ، لكن صدقوني ؛ تلك السحابة المالحة ملأت قلبي بالقطط الرطبة. القطط جميلة ، وزوجتي تحبها كثيرًا خاصة إذا كانت رطبة.

أنا ابن الضحكات الخضراء ، انظر إلي ؛ هل ترى شئ ما عدا الجفاف؟ أركاني مظلمة مثل روح هذه المدينة والويل يخترق أنفاسي مثل أقدام الغزاة.

انا من الصحراء. انظر إلى عباءتي وستعرف القصة. نعم؛ قد يكون هناك خضرة مخفية في الصحراء لكن صدقوني لا يوجد شيء في قلبي سوى الفراغ.

أنا لست سعيدًا جدًا على الرغم من كل القصص عن حضارتنا، فكل ما يمكنني رؤيته هو أيام دخان.

قصائد مترجمة

قصائد نثر مترجمة

أنور غني الموسوي

قصائد نثر مترجمة

أنور غني الموسوي

دار اقواس للنشر

العراق 1441

المقدمة

هنا قصائد مختارة باللغة الانكليزية ترجمتها الى العربية بترجمة غير مسبوقة ليطلع عليها القارئ العربي.

رسل إدسُن

رسل إدسُن Russell Edson)) بسكون الدال (1935- 2014) شاعر و روائي و منظر امريكي . بدأ ينشر شعره في ستينات القرن الماضي . يوصف بانه من رواد و ابرز من كتب قصيدة النثر في امريكا ، و يقلب ب(عراب قصيدة النثر) في امريكا لما بذله في هذا الشأن و يذكر انه بخلاف اقرانه لم يكتب غير قصيدة النثر من الشعر .

الخريف

كان هناك فتى ، وجد ورقتين ، فقدِمِ الى البيت يحملهما بذراعيه ، قائلاً لوالديه إنني صرتُ شجرة.

فقالا له : إذن إذهب الى الباحة ، و لا تنمُ في غرفة الجلوس.

فقال : أنا كنت أمزح ، أنا لستُ شجرة ، و رمى الورقتين من يديه.

لكنّ والديه قالا ، أنظر إنه الخريف.

- المصدر : الخريف كُتبت عام 1995 . المصدر The Prose Poem Project

جارلس سيميك

)أنا الأخير (

أنا آخر جندي نابليوني . انها حوالي مائتي سنة مضت ، و أنا لا زلت أنسحب من موسكو . الطرق تحفّ بها اشجار البتولا البيضاء ، و الطين قد وصل الى ركبتي . المرأة العوراء تريد ان تبيعني دجاجة ، و أنا لا أملك حتى ملابس تغطيني.

الألمان يذهبون في طريق ، و أنا أذهب في طريق آخر . و السوفييت يسلكون طريقا آخر مختلفا و يلوحون بأيديهم وداعا . أنا لدي سيف رسمي ، استعمله لقصّ شعري ، الذي اصبح طوله اربع اقدام .

1- جارلس سيميك (Charles Simic) شاعر اميريكي من اصل صربي ، ولد عام (1938) نال جائزة بوليتزر عام 1990 عن مجموعة قصائد نثر ، و نال لقب ملك الشعراء عام 2007 ، يعد اهم من يكتبون قصيدة النثر في امريكا و العالم

2- قصيدة (I am the last) (انا الاخير) من مجموعة (العالم لم ينته) 1987 . المصدر

http://www.poetryfoundation.org/poem/179937

لويس هو

قصيدة نثر (الثلج)

الثلج يتساقط بكثافة ، الشوارع و السيارات و أشياء أخرى مغطاة بالثلج بالكامل . المضحك أنّ الثلج و خصوصاً عند الساعة الثانية صباحاً يشعرك بالسكون و السبات . إنّه يكبح الزمن و الأشياء تقف . كالطوفان يغطي كل شيء و يغمر كل شيء ، الا إنّه بخلاف الطوفان لا يحرّك شيئا ، بل هو في نفسه ساكن . إنّه يذكرني بحدائق الرمل اليابانية (3)، مع أشكال تتكون سريعاّ في الرمل . تبقى بقدر ما تتركها ، ثم تساويها و تعمل أشكالا جديدة . السيارات تأتي و تعمل أخاديد في الثلج ، وهذه تبقى حتى تأتي سيارة أخرى فتعمل أخاديد اخرى.

(1)   لَويس هو (Louise Ho) شاعرة من هونك كونغ ، تولد (1945) وهي من ابرز من يكتبون الشعر باللغة الانكليزية في هونك كونغ . تعمل في الجامعة الصينية بدرجة استاذ مساعد في الادب الانكليزي .صدر لها مجموعتان شعريتان.

(2)   القصيدة بلا عنوان و المترجم اقترح لها العنوان.

(3) حدائق الرمل اليابانية ، حدائق جافة تعمل من الرمل تشكل فيها بطريقة دقيقة صورة الماء و الثيل.

رون باجت

قهوة الصباح.

قهوة الصباح . أنا لستُ واثقاً لماذا أشربها . ربما هو طقس الفنجان ، الملعقة ، الماء الحار ، الحليب ، و ربما حثالة القدح البنية ، او الطريقة التي يأتون بها معا ليكونوا مسماراً أستطيع به أن أُعلّق عليه يومي . إنه شيء تفعلُه بين النوم و اليقظة . من المؤكد أنّ هناك شيئا افضل تفعله غير شرب قدح من القهوة سريعة الذوبان . كالتأمل مثلا . بخصوص شيء ما ، بخصوص قدح من القهوة . قدح القهوة الذي تشربه أولا يكون حاراً جداً ، و الذي تشربه آخراً يكون بارداً جدا ، لكن الأكواب العديدة التي تشربها بينهما هي كثريدة الدبّ الصغير (1) صائبة فعلا . الدبّ الأب (2) يبدو ساخطاً . إنه يخلع نظاراته و يشخص ببصره نحو الكوب الذي أمام الدب الصغير ، ثم بعد كحة مميزة ، يصل اليه و يلتقطه . الدبّ الصغير لا يفهم هذا الاضطراب في الروتين الصباحي . الدبّ الأب يحمل القدح قريبا من وجهه و يحدق فيه مليّاً . القدح يتشظّى ، ينفجر ، يملأ الغرفة بالشظايا و السائل البني . من الجيد أن الدبة الام غير موجودا . من الافضل انها تستريح على كرسيها خلف الحديقة ، و لا تعلم ماذا قد حصل للعالم.

(1)   ) ((Baby bear porridgeثريدة الدب الصغير   ) مصطلح دارج يستعمل للتعبير عن الفعل و الاختيار الصائب و المناسب جدا.

(2)   ) ((Papa bearالدب الاب) مصطبح دارج يستعمل للتعبير عن الرجل صاحب القرارة و الأمر في الاسرة مثلا.

- رون باجت (RON PADGETT) ، شاعر امريكي و مترجم عن الفرنسية ولد عام (1942) في مدينة تلسا ثم استقر في نيويورك له عشرون مجموعة شعرية.
- قصيدة (قهوة الصباح) (The morning coffe) نشرت عام 2013 . المصدرhttp://www.poetryfoundation.org/poem/248268

سسيليا ولوتش

)بطاقة بريد الى (أنا) . كامينسكي من حلم عند جرف البحر(

لقد غادرتُ وطن المطر لأجل وطن التفاح . لم يكن لديّ وقت . اخبرتُ حبيبي ان يرتدي برنسه . وحذاءه الكاوبوي .و قد يضع قطعةً سوداء كاللص فوق عينيه الحادتين . حقائبي مليئة بالملح ، ما يجعلها ثقيلة و صعبة الحمل . بيوت سقطتْ ، وجهٌ سقط اولاً نحو الطين

عند جرف البحر . بسرعة فكرتُ و كانت يداي مثل الطيور ، لا تسطيع ان تحمل شيئا . نسمة ريشيٌّة ، بعدها شجرة بيضاء أزهرت فوق السرير ، كلّ أبيض قد أزهر ، شجرةً ملونة . (يا) تعجبا انا قلت ، أو أنّ حبيبي قال ذلك لي. نحن نريد أن نكون آدميين ، دوما ، و مرة اخرى ، لذلك كنا نجثو كأطفال عند الصلاة ، بينما أمهاتنا البائسات يسكتننا . بهالة من النحل كنت أحلم ، بأقصى ما يمكنني أن أحلم . كان شيئا سريعا ، كيف نضجَ التفاح و سقط . الوطن الذي نهض ليلقاني كان حاداً كمرآة . صنارة ذهبية سطعتْ.

(1) سسيليا ولوتش (Cecilia Woloch) شاعرة امريكية ولدت عام 1956 في بنسلفنيا.

(2) قصيدة (بطاقة بريد)2015 . المصدر Sea ؛ (2015 (2015) poets.org) http://www.poets.org/poetsorg/poem/postcard-i-kaminsky-dream-edge-sea

ديفد إكتافو

)معلومة(

هذه الشجرة لها مليونان و خمسة و سبعون ألف ورقة . ربما قد أغفلت ورقة أو ورقتين ، إلا أنني أشعر بالزهو وأنا عاكف على العدّ بيدي غصناً غصناً ، و أسجل المجموع على ورقة بقلم

رصاص . إضافتها فيه متعة . يمكنني أن أفهم ذلك ؛ فلقد فعلتً شيئاً معتمداً على نفسي من دون الحاجة الى الآخرين ؛ و عدّ الأوراق ليس أقل معنى من عدّ النجوم و هو ما يقوم به الفلكيون دائما . إنهم يريدون أن تكون الحقائق مؤكدة ، وهو ما لديهم . سيساعدهم إن يعرفوا أنّ العالم محدود . أنا أكتشفت شجرة واحدة محدودة . عليّ أن احاول أن أعدّ شعر رأسي و أنت أيضا . نحن يمكننا أن نحصل على معلومة .

(1)ديفد إكناتو (1914-1997) (David Ignatow) شاعر امريكي له (25) كتابا و نال جوائزة عدة.

(2)قصيدة (معلومة) (1993) (information) المصدر ttp://www.poetryfoundation.org/poem/172191

بيير رفيرْدي

بيير ريفيرْدي (1887-1960) (Pierre Reverdy) شاعر فرنسي كان له دور مع فنانين و شعراء أخرين في ظهور السريالية و التكعبية ، في عام 1917 أنشأ مجلة أدبية شهرية)نورد- سد (nord-sud)(و التي اجتذبت أوائل السرياليين و التكعيبيين.

)خلف الجفون (

ترجمها من الفرنسية الى الانكليزية مايكل دلفي

في داخل الشجرة - نجوم ، صور و أسلاك كهربائية ، ترسم ومضات من البرق . في الوسط ، ترقص الشخصيات فوق غيمة لا تتحرك . يد الطفل النائم ترفرف حول الاضواء دون أن تلمسها . راكعاً عند المصلّي ، يتلو صلاةً. و في العتمة حيث كلّ شخص يدور و يدور — في السواد الحرب تستمر . في المدينة - حيث ضوء شمس الأزل قد مات - الحرب مستمرة . السرير يدحرج الدرب آيلا به نحو السقف . و الرأس - مبتسما بوجه الحلم ، مليئا برنين المجد و خططه - يبقى سائراً.

(1) المصدر
http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1582&context=prosepoem

(2)من الواضح ان النص سريالي تعبيري (المترجم)

كلير وهمانهولم

شريط استرخاء.

نحن نستمع الى اشرطة استرخاء لتساعدنا على النوم . السماء الارجوانية كانت مشرقة جدا و جميع وسائدنا مصنوعة من الجلد ، لذلك نحن ليلة بعد ليلة نضطجع على اسرتنا بينما صوت امراة يتحدث الينا بود من خلال مكبر الصوت . لقد وجدنا موضعا مريحا . ندع ارجلنا ثم اذرعنا ثم اعنقانا تسترخي . نحن نعرف في قلوبنا ما هو مخطط . سنسير في طريق غابة مرقط بالضوء . الشمس ستكون على وجوهنا بشكل لطيف . الرياح ستكون باردة لكنها مريحة . نحن لم نكن خائفين . امسكوا أكفاكم ، قال الصوت . أنا أمسكت قبضاتي . ركّز أين يكون موجعا ، قال ذلك . فعلت ذلك ، ثم أسترخيت و جعلت التوتر يتطاير كما يتطاير الدخان في الهواء . تحت قدمي طحلب رقيق . تحت راحة يدي لحاء . تذكر أنك تستطيع ان ترجع الى هذا المكان متى ما أحببت . نحن تذكرنا ذلك . لقد شعرنا أننا مرتاحون جدا و نحس بانشراح . لقد تسلقنا تلا من الدواليب . الارضية مرقطة بالبياض . لقد احسسنا بشيء من النسيم . مشهد تمثيلي ينتظرك عند قمة التل . اجسادنا صارت حارة و ثقيلة . لقد شعرنا انا مرتاحون جدا و نحس بانشراح . اجسام تتساقط من الاشجار . استمر بالتمتع بهذا المكان الامن . استمر بالتنفس.

- كلير وهمانهول (Claire Wahmanholm) شاعرة اميريكية من مدينة سلت ليك . ظهرت قصائدها حديثا في (افضل الشعراء الجدد) 2015 .

- المصدر http://elsewheremag.org/issue-10

روبرت بلاي

)تحذير الى القارئ (

أحيانا ، مخازن القمح تكون جميلة بشكل خاص ، حينما جميع الشوفان و القمح ينفذ ، و الريح تكنس السقف و تجعله نظيفا . واقفون نحن داخله ، ننظر حولنا ، تنفذ الينا من خلال الشقوق التي بين الواح الجدران حزم من أشعّة الشمس . هكذا في قصيدة عن السجن ، الواحد يرى بصيصا من النور(1) .

لكن كم من طائر مات محتجزا في هذه المخازن . الطيور ترى الحرّية في النور ، ترفرف فوق الجدران ثم تنزل أرضا مَرّة بعد مرة . المخرج حيث الأرانب تدخل و تخرج ، لكنّ جحر الأرانب واطئ جدا عند الارضية . على الكُتّاب أن يكونوا حذرين ، حينما يُظهرون أشعّة الشمس على الجدران ، عليهم ألا يَعِدوا الطيور السوداء الجزعة و المذعورة بالمنفذ.

أنا أقول للقارئ ، حاذر . القرّاء الذين يحبّون قصائد النور ، قد يبقون جالسين محدودبين عند الزاوية من دون شيء في جعبهم لأربعة أيّام ، سقوط الضوء ، العين مصقولة.

ربما سينتهون كتلً من الريش ، و جمجة على أرضية ألواح خشب مفتوحة .

(1) في هذا المقطع يتجلى فكر روبرت بلاي في الدفاع عن الرجال و مشكلتهم المعاصرة وفق حركة (رجال الشعر الاسطوري) (mythpoetic men movement)

التي يقودها و هي حركة نبيلة تؤكد على مشكلة عدم الاهتمام بالشبّان و تركهم من دون ارشاد
.

- روبرت بلاي (-1926) (Robert Bly) شاعر أمريكي مؤثر و أحد أهم كتّاب قصيدة النثر الامريكية و التي حرّرها من سطوة التأثير الفرنسي ، نال جائزة الكتاب الوطني عام 1968.

- المصدرhttp://www.webdelsol.com/tpp/tpp

جوزيف ستراود

) ضد الُسريالية (

في الطريق نحو لوانغ برانغ (1) فيل في سلاسل يقف على فراش في شاحنة ، يميل بثقله مع كل منعطف فوق النهر ، و تحت الاشجار حيث ثعلب يضرب متدليا.

هناك ، في السوق تستطيع ان تشتري سفود على عيدان منقعة بصلصة الفلفل . و صخور كلس مكسرة خلف نهر يراقب تنانين حية أرجلها الخليفة تخطّ ، تطلق لسانها الازرق نحو بسطية مكدسة مع أقفاص من الخيزران بحجم القبضة في داخلها علب هدايا السنة الجديدة

. حينما تمشي الى حافة نهر ميكونغ (2) تمنّ أمنية ، و افتح القفص الصغير كما تفتح يدك ، حينها يدك ستنفجر فجأة مع أغنية.

(1) ((Luang Prabang اكبر مدن جمهورية لاوس Laos)) ، الواقعة في شبه الجزيرة الهندوصينية.

(2) نهر Mekong)) هو الشريان الحيوي لبلاد لاوس و الطريقة الرئيسية لتنقلهم.

- جوزيف ستراود (Joseph Stroud) شاعر امريكي من كاليفونيا تولد (1943-) نال جوائز عدة اهمها جائزة الاكاديمية الامريكية للفنون و الاداب عام (2011) . له ثلاث مجاميع شعرية.

- المصدر www.narrativemagazine.com

كرستوفير كندي

)نَعل(

لقد مشيت بمهارة الى نهاية الأرض ، و قابلتُ رجلا قال لي شيئا غير مألوف عندي . لقد قال لي : أنا يمكن أن أكون عملاً عبقرياً أو مجرد نعل في حذاء ثمين .

نعلٌ ؟ أنا ردّدتُ . كأنّ ذلك هو أغرب شيء قد قاله.

كرستوفير كندي (Christopher Kennedy) شاعر امريكي من مدينة سيراكس (syracuse)في نيويورك ، له اربع مجاميع شعرية قصائد نثر . نال جوائز عدة منها جائزة ايزابيل كاردنرا (Isabella Gardner Poetry Award) عام 2007 ، و الجائزة الوطنية للفنون (The National Endowment for the Arts) عام 2011 . يعمل الان مشرفا على برنامج م اف اي للكتابة الابداعية في جامعة سيراكوز.

- المصدر

http://doubleroomjournal.com/issue_one/CK_2.html

كيث مول

خشبة طافية

كلّ شيء بخصوص مثل هذه الأشياء هو لغز . شجرة تحيي بشكل غريب بزمنها و مكانها الخاص ، لا توجد بيئة و لا رفقة في الخشب ، و لا أسباب قبل الألهة ، و لا اختيار لتكون كما هي عليه . فقط مصداقية محزنة ، حيث العوم يغلبها و يجري بها و يشدها مضطرة لحكم

القمر . بعدها لتبقى هنا ، على الساحل ، تنين لاناري يحمي الزمن ، مثل عظم أبيض قد أكمل مهمته بشرف كما لو أنه في ظل البلاط .

- كيث مول (Keith Moul) شاعر و مصور امريكي تولد 1953 من كاليفورنيا ،صدرت له عدة مجموعات شعرية بعد 2010 .

- المصدر

http://longexposuremagazine.com/2016/03/06/four-prose-poems-by-keith-moul/

المقدمة

هذه قصائد ومقالات أدبية عالمية كنت قد ترجمتها في الصحف والمجلات جمعتها هنا فقد يكون فيها محط اهتمام للقارئ .

المقالات

)موت المؤلف (

أندرو بنيت و نيكولاس رويل 2004(1)

الكثير قد قيل و كُتِب في العقود القليلة الماضية عن (موت المؤلف) . هذه الفكرة المفارقة لا تشير الى الموت الأدبي للمؤلف المعين ، و انما تشير الى حقيقة ، ان المؤلف غائب عن النص.

عبارة (موت المؤلف) ((Death of Author اصبحت في المتناول بفضل مقال بهذا العنوان كتبه المابعدبنيوي الفرنسي رولاند بارت نشر لاول مرة سنة 1967 . مقالة بارت كانت

ملهمة و مثيرة . في جانب جادل ضد ما هو سائد من سلطة تصور المؤلف . فالناس غالبا ما يسألون على سبيل المثال ما كان يعنيه فعلا شكسبير او برونتي او دكنز ؟ و هل هذا ما كان يعنيه المؤلف حقا ؟

هكذا تساؤلات عكست ما اشار اليه اول مرة ويمسات و بريدسلي Wimsatt and)) (Beardsleyفي مقال نشر اول مرة عام 1946 بعنوان الاغلوطة القصدية . (Intentional Fallacsy)ما اصبح حجر الزاوية في النقد الانكلوامريكي الجديد . لقد جادلا بان قصد المؤلف ليس متيسرا و لا مطلوبا في نجاح العمل الادبي.

كل ما لدينا – هما جادلا – النص بذاته ، و العمل النقدي ليس له شغل بخصوص ما يقصده المؤلف . في الحقيقة ويمسات و بريدسلي جادلا بان اي جواب عما كان ت س اليوت يقصده في قصيدة) بروفروك (Prufrock ، لا يضيف شيئا للقصيدة . حتى لو أنا ذهب الى مؤلف حي و سألناه عن قصده في نص له معين ، فان كل ما سنحصل عليه نص جديد (هو اجابته) ، و الذي سيكون بالتالي محط التفسير . فقط كونه جاء من (فم الجواد) ، لا يعني ان الجواد قال الحقيقة ، او انه يعرف الحقيقة ، او في الواقع ان ما يقوله الجواد عن الكلمات الموجودة في الصفحة لن يكون اكثر اهمية و اضاءة مما سيقوله غيره عنها.

نحن يمكن ايضا ان نتأمل سؤال (قصد المؤلف) في ضوء التحليل النفسي . القصد الواعي في هذا الاطار يمكن ان يعتبر دوما كجزء من العمل اللاوعي للدماغ . سلطة (قصد المؤلف) يتداعى هنا ، فان ما لم يعن ، يمكن ان يبقي هنا بشكل ما هو المعني . فعبارة (أنا لم أقصد ايذاءك) تبقى دوما تعني (انا اقصد ذلك).

و في السياق ذاته من المهم تبيّن بعض مضامين علم لغة القرن العشرين (سوسير و جومسكي و بنكر) بما يخص هذا السؤال عن المؤلف و سلطته . فضلا عن القول بان المؤلف محكومة باللغة التي يستخدمها ، فاننا يمكن ان نعتبر فكرة ان اللغة ايضا تحت سيطرة المؤلف . في ضوء

ذلك يمكن تصور اللغة على انها نظام على كل كاتب ان يأخذ موضعه المناسب فيه . نظام اللغة و قوانينها هي من يحدد في النهاية ما يمكن ان يقوله المتكلم . المؤلف ليس الها في النهاية .

مقال بارت قدم احساسا قويا بالطرق التي نحتاجها ، على اقل تقدير للشك بفكرة ان المؤلف هو اصل و نهاية معنى النص . الا انه حلّ مشكلة السلطة على النص . (موت المؤلف) في بعض الوجوه حمل ذلك . بارت في نهاية مقاله صرح ان (موت المؤلف) يعني ولادة القارئ) (بارت1977.)

لكن و كما اقترحنا سابقا ، ان هكذا ادعاء واضح الاشكال ، فبعد كل شيء ، ان نقد مفهوم المؤلف) و الذي بذكاء اعطاء بارت رمز حرف (A) كبير ، و الذي يعطي هالة قدسية لهذا المظهر (، انما هو سار ي المفعول بمقدار النقد الذي يوجه الى مفهوم القارئ) و الذي كان يحتاج ببساطة الى رمز حرف (R) كبير في مقال بارت . (و مع ذلك فان مقاله قدم علامة حيوية و ثاقبة بخصوص فكرة المؤلف ، و بقيت تحظي بالأهمية بمكان.

1- Andrew Bennett and Nicholas Royle ; An Introduction to Literature, Criticism and Theory ; Pearson Education Limited 2004 (33-35)

ثورة الشاعر ؛ توجيه مقتضب بخصوص قصيدة النثر

دانييل ميتشل (Danielle Mitchell)

(1) (2014)

مقدمة المترجم

اضافة الى حداثة هذا المقال حيث انه نشر في نيسان 2014 ، فان قيمته ايضا تكمن في ان الكتابة دانييل متشل هي شاعر لمع اسمها في محافل معاصرة (2) ، و كتبت المقال من خلال اطلاع واسع و خبرة كبيرة في قصيدة النثر قد اشارت اليها ، و اتبعت اسلوب واضح و مفصل

بخصوص قصيدة النثر ، و اشارت الى اشكال قصيدة النثر المعاصرة مع نماذج لها ، مما يمكن من القول ان هذه المقال تعد اطلالة مهمة على قصيدة النثر المعاصرة . و من المفيد جدا الالتفات الى مقالة ايرييل كولدبيرك عن قصيدة النثر التي نقلتها الكاتبة حيث تقول ((قصائد النثر ، بالنسبة لي ، هي الافضل من بين عوالم عديدة ، انها كتل نصية قوية ، مستقلة ، سهلة ، تبدو كقرميدة صغيرة ، حيث اكون حرة ، و خيالية كما احب . قصائدي النثرية تميل الى الاستناد بقوة على الحكاية الشعبية و الخيال الحالم ، انها تعطيني الفسحة لان اكون سردية او مترجمة سيرة ذاتية ، او لاسردية و خلاق . انها تدعني اصنع قصائد تبدو كالنثر المعروف ، و تدعني اصنع قصائد بهوامش و فراغات عجيبة ،مع تنسيقات اخرى غريبة . انها تدعني احكي الاكاذيب ، و ان اكون مفاجئة ، وعفوية ، وان اكون مخلصة بالكلية(.

ثورة الشاعر ؛ توجيه مقتضب بخصوص قصيدة النثر

دانييل ميتشل

بمقاربة الشهر الوطني للشعر على الانتهاء ، هنا اطلالة اكثر قربا من شكل خاص من القصائد ، الذي يمكن ان تكون مفيدة للشعراء و كتاب النثر .

قصيدة النثر هي قصيدة تكتب بصيغة جمل . انها تبدو ككتلة نصية من دون تسطير . يمكنك ان تتصور قصيدة النثر ككرة او صندوق و في داخله شعر . بالرغم من شكلها النثري ، فان الغاية النهائية من قصيدة النثر هي الاحتفاظ بالميزات الشعرية.

قصيدة النثر ظهرت اول مرة في القرن التاسع عشر فرنسيا كعمل تمردي . شعراء كتشارلز بودلير (Charles Baudelaire)و ألويزيوس برتران (Aloysius Bertrand) (3)، ارادوا الاحتجاج على غلبة الاوزان الاسكندرانية و المضامين النموذجية التي تتبعها . كسرا للاشكال الموزونة ، كتبا النص بشكل فقرات وكتل ، كان يشبه النثر لكنه يسلك سلوك الشعر .

خلال المئة سنة الماضية ، قصيدة النثر استخدمت كبديل عن النظم و التشطير من قبل شعراء مثل تشالز سيميك (Charles Simic) و لين هجينيان . (Lyn Hejinian) رغم ان التعريف الاساسي لقصيدة النثر بقي ذاته ، الا ان شعراء استخدموا هذا الشكل ليوجدوا منطقة وسطى بين النثر و الشعر . قصائد نثر لا تنتمي لأي من الجانبين.

كما يقول تشارلز سيميك (قصيدة النثر لها تميّز غير عادي بانها محط تشكيك ليس فقط من قبل المعارضين التقليديين و انما من بعض الشعراء انفسهم) ، هذا ربما لان قصيدة النثر تجمع بين ما هو الافضل في الشعر و النثر ، و كما مبدعوها الأوائل قصدوا ؛ قصيدة النثر هي اقصى اشكال التمرد.

خلال الوقت الذي بذلتُه في قراءة و دراسة قصيدة النثر ، اتيت على صور مختلفة لتعرفيها ، تتسم بالتناقض و البلاغة ، كما هو حال قصائد النثر نفسها . هنا اورد ما هو المفضل عندي من تعاريف:

قصيدة النثر ليست:

- شعر نظم فاشلا
- شعرا واهنا
- قصةً قصيرة جدا

- جائزة مواساة
- من شاعر يتساءل عن تجنيسها و تصنيفها
- خبز بيغل(bagel)

قصيدة النثر هي:

- كتلة نصية صغيرة التي في داخلها يحدث شيء عجيب
- (جاز) منفرد
- قصيدة في صندوق
- فسيحة و عميقة
- مفارقة
- تولّد الاغاضة
- ثورة
- هذيان
- فرصة لشيء مختلف
- اميال و اميال و اميال

منذ جذورها الاولى الى الان ، قد فُتِنَ بقصيدة النثر كتّاب امثال وولت وايتمان Walt (Whitman ( ) و فرانك كافكا Franz Kafka ( ) و نعومي شهاب ناي ,(Naomi Shihab Nye) و آن كارسون . Anne Carson)) ان قصيدة النثر باستمرار تعيد تصور نفسها . قال رسل ايدسن) (Russell Edson) قصيدة النثر

الجيدة هي العبارة التي تقصد السلامة بينما يكون مؤلفها يترنح حول حافة الهاوية) . اذا لم يكن هذا سببا كافيا لمحاولة كتابة واحدة ؟ فلا ادري ما يكون ؟

لا يوجد تعليم قطعي بخصوص قصيدة النثر ،الا ان هناك مصادر متعددة ساعدتني في التعلم . كتب المحترفين و مجاميع مقالات كانت مصدرا عظيما . (حقل الارشاد في الشعر النثري) و (الشعر المعاصر مناقشة و تطبيقا) كان المفضل لدي ، لانه يشبه تسجيل جيد قد اجتمع فيه مختلف المزاجات و الالحان من اصوات متفردة . كل مقال كان يكتب من قبل شاعر ، يتحدث عن نماذج من تجربته ، مع قصيدة او اثنين له .المصدر الآخر لقصائد النثر هو قصائد النثر نفسها ، لقد تعلمت من النماذج بالقراءة و السؤال و الاعجاب بقصائد الأخرين.

بالرغم انه من الصعب جدا تصنيف كل تلك الاشياء المتمردة بانها قصائد نثر . هنا نماذج مختلفة من قصائد النثر التي لاحظتها خلال قراءتي . انا هنا لا اريد باي معنى كان ان اقدم تعريفا ، او كما يقول هورد نيميروف (ضع نهاية) لتلك القصائد ، انما هو تفحص كيف يمكنها ان تجعلنا اكثر قدرة في محاولة بناء شخصيتنا.

أنواع قصيدة النثر

1- : Postcardبطاقة بريد

هي القصيدة التي تقتنص اللحظة من الزمن باحساس قوي . بطاقة البريد في الغالب تكون بشكل رسالة قصيرة موجهة لشخص محدد.

مثال:

قصيدة سيسليا ولوتش 'Cecilia Woloch)) بعنوان (بطاقة بريد الى (أنا) . كامينسكي من حلم عند جرف البحر (

لقد غادرتً وطن المطر الى وطن التفاح . ليس لديّ وقت كثير . لقد اخبرتً حبيبي ان يرتدي برنسه . وحذاءه الكاوبوي . قد يضع قطعة سوداء كاللص فوق عينيه الحادتين . حقائي مليئة بالملح ، ما يجعلها ثقيلة و صعبة الحمل . بيوت سقطتْ ، وجهٌ اولا ، نحو الطين عند جرف البحر . سريعا فكرتُ و كانت يداي مثل الطيور. لا يمكنها ان تمسك شيئا . ندى ريشيٌّ . بعدها شجرة بيضاء أزهرت فوق السرير ، كلّ بيضاء قد أزهر ، شجرة مطلية . (يا) تعجبا انا قلت ، او انّ حبيبي قال ذلك لي. نحن نريد أن نكون بشرا ، دوما ، و مرة اخرى ، لذلك كنا نجثو كاطفال عند الصلاة ، بينما امهاتنا البائسات يسكتننا . هالة من النحل . لقد كنت احلم باقصى ما يمكنني ان احلم . كان شيئا سريعا ، كيف نضج التفاح و سقط . الوطن الذي نهض ليلقاني ، كان حادا كمرآة . صنارة ذهبية سطعتْ.

2- القصيدة الادعائية(Factoid)

قصيدة تندمج بمعرفة حقيقية واحدة على الأقل ، و التي ممكن ان تكون حقيقة علمية او عاطفية . افضل القصائد الادعائية هي التي تشتمل على نسيج من معارف و صور التي تحتك ببعضها منتجة الاحتكاك . و لا بد من التنبه انها كما قال ملارميه (انها تقاطع غير المتوقع مع ما هو معلوم) . انها ما يخلق المعنى و ليس فقط الحقيقة كما هي.

نموذج (معلومة) ديفد اكناتو

((Information) by David Ignatwo)

هذه الشجرة لها مليونان و خمسة و سبعون الف ورقة . ربما قد اغفلت ورقة او ورقتين ، الا انني اشعر بالزهو وانا عاكف على العدّ بيدي غصنا غصنا ، و اسجل ذلك على ورقة بقلم رصاص حتى النهاية . و اضافة ذلك لما هو موجود فيه متعة ، بامكاني فهم ذلك ؛ لقد فعلت شيئا معتمدا على نفسي من دون الحاجة الى الأخرين ؛ و لتعدّ الاوراق ليس أقل معنى من عدّ النجوم و هو ما يقوم بها الفلكيون دائما . انهم يريدون ان تكون الحقائق مؤكدة ، وهي ما لديهم . انه سيساعدهم ان يعرفوا ان العالم محدود . انا اكتشفت شجرة بانها محدودة . علي ان احاول ان اعدّ شعر رأسي و أنت أيضا . نحن يمكننا ان نحصل على معلومة .

ربما هذا هو النوع المفضل لدي من قصيدة النثر . هنا واحدة من قصائدي الادعائية.

سنة الحفر دانييل ميتشل

رفات الروح نوع من البطاطا ، أنا احتفظ بناشينل جيوكرفي لاجل اثبات ذلك في الحفلات . سبعة و سبعون مسلسلة ، خمسة و اربعون اوبرا ، سبعة افلام ، و خمس اغنيات عملت في كليوباترا ، لكن قبرها يتجنبنا . ان تجعل ابنت الزوج تبكي تلك بطاطا آخرى . علم القربيات (proxemics)هو دراسة حاجتنا الى مكان من كل منا . المرأة الدومنيكانية تعتقد أنها

وجدت المكان ؛ اساتذتها يظنون انها ستفشل ، انها تدعم رايات حمراء حول معبد ايزيس (الهة الامومة) في كل الاحول . انها تنتظر الربيع العربي . انهم يقولون ان كليوباترا قررت اين و متى و من قبل من ستوجد ؟ . في نعشها الطاهر تعانق جرة من السمّ العتيق ، الذي تعانقه لقرون مع ابتسامة مرسومة على شفتيها الخالدتين . العذاب من ذلك . هل يا ترى انها ترغب في ان نعرف انها لم تبذل جهدا لاجل الفطنة ، الجُعل يغطي كل شيء ، لكن في النهاية ، عظام مارك انظوني مرمية في كيس وسط امعاء الوصيفة . خططنا فشلت كنجوم فوق مدن . في السنة الأسوء من حياتي ، كان هناك اناس يجتمعون لاجل سماع القصة . و التي اعيدت الاف المرات . هناك بطاطا تدعى جنين حنزير غينيا ، هناك كليوباترا ، المضيفة التي تعرف اين و متى و من قبل من ،الى هذه الساعة ، خواتم مناديل . هذه هي الصعوبة في الحفلات.

3- السرد التهكمي

عادة ما يكون قصيدة مضحة او اشياء مضحة تحصيل فيها ، الا انها من الصعب ان تخبرك ان كان المتكلم واقعا يصحك . السرد التهكمي له عناصر كالقصة الا انه يميل الى ان يخرج عن الزمان و المنطق ، كما هو الحال في الاعمال الساخرة.

مثال : دانييل رومو (انتباه)(Daniel Romo's "Attention")

لقد سحبت مئة دولار اضافية من الصراف الألي ، لقد تجعّد و صار يحَس كأنه بدلة غالية لم تلبسها من قبل . يذاق كحلوى بعد الشبع . يشَم بطريقة العاب ازمات الحياة ، و تنجيد سيارة ، يشَّم في احلامك . انه حيث تكون انت اطول و في افضل حالاتك . الالياف

الوطنية تنزف على اصابعك ، تجعل على كل شيء تلمسه بصمة نجمة وخط . اوراق التنشيف في ولمارت . (Walmart) قنينة الملح و الفلفل في المطعم المكيسكي . تديّ حبيبتك . انت ستمسح حاجبك مذعنا مندهشا حينما تنتهي هذه البستي روس بيز Bsety Ross)) المنمش المحنك يمشي و يرحب بك . bs .

-4 السرد السريالي

السرد السريالي كما احب ان اصفه ، انه موافق و بشكل خاص حينما يوضع في قصيدة النثر ، و لا احد يعرف لماذا ؟ (4) .بالعودة الى تعريف قصيدة النثر بانها (كتلة نصية حيث يحصل الشيء العجيب) انها فقط و بطريقة ما تعمل . السورياليون مهتمون بتجسيد وظيفة الفكر ، خارج نطاق المنطق و خارج نطاق المحذور ، انها فقط تسير و تسير حتى تصل مول التسوق المحاط بحيوانات برية.

نموذج : زجاري شومبورك ؛ دورة النار Zachary Schomburg's "The Fire)) Cycle"

هنالك اشجار وهي وسط النار . هنالك دندنة طيور وهي وسط النار . هنالك قبور وهي وسط النار و كل ما يأتي من تلك القبور هو وسط النار . البيت الذي تربّيت فيه هو وسط النار . هنالك منجنيق عملاق وسط النار ، على حافة حفرة و لحفرة وسط النار . هنالك نظام معقد من الانفاق ، عميق تحت السطح ، بمدخل واحد و مخرج واحد ، و جميع النظام مملوء بالنار . هنالك قفص خشبي ، نحن محبوسون فيه ، كبير جدا ليرى ، وهو وسط النار

. هنالك نمور وسط النار . الذئاب ، العناكب ، العناكب المستذئبة (wolf- spiders)
وسط النار . ان كان هناك اناس . ان كان اباؤنا لا زالوا أحياء . ان كان لنا بنت . النار واصلة الى الحافات . نار في قاع النهر . نار في قطن السرير الذي ولدتَ فيه . نار في بطن امك . هنالك ولد صغير يرتدي قميصا من نار يمسك بحمل رضيع . هنالك ففتاة صغير في تنورة من نار تسأل ان كان باستطاعتها ان تركب الحمل الرضيع كحصان . هنالك انتِ فوقي بفخذين من نار ، بينما هناك غمامة حمراء حارة تحوم فوق شعرك . هنالك انا فوقك ، ارتدي قميصا من نار ، بعدها سحبت القميص من فوق راسي و جعلته ككرة من نار خلال تلك الغمامة بنوع جديد من الديناصورات . هنالك نيازك تتفكك في الغلاف الجوي فقط على بعد الاف الاقدام منا و كرات نارية صغيرة تتساقط حولنا ، تتجمع حولنا تكون نوعا من بركة نارمن ثم نوعا من غيوم نارية . هنالك هذا الشعور حينما اكون معك . هنالك بيتنا المستقبلي يحترق كنجمة فوق تلّ . هنالك ظلنا الخافق المظلم .هنالك يدي في النار بيدك وسط النار . جسدي في النار فوق جسدك وسط النار . لسانينا يصنعان الرماد . نحن صخور في كوكب بعيد و جنوبي . لنا حياتنا كلها امامنا.

قصيدة النثر تحدت الشكل الرسمي للشعر . بدل ان تكون مقيدة ، فان قصيدة النثر حرة . ربما تكون ارييل كولدبيرك Arielle Goldberg)) قد وصفتها جيدا حينما كتبت (قصائد النثر ، بالنسبة لي ، هي الافضل من بين عوالم عديدة ، انها كتل نصية قوية ، مستقلة ، سهلة ، تبدو كقرميدة صغيرة ، حيث اكون حرة ، و خيالية كما احب . قصائدي النثرية تميل الى الاستناد بقوة على الحكاية الشعبية و الخيال الحالم ، انها تعطيني الفسحة لان اكون سردية او مترجمة سيرة ذاتية ، او لاسردية و خلاقة . انها تدعني اصنع قصائد تبدو كالنثر المعروف ، و

تدعني اصنع قصائد بهوامش و فراغات عجيبة ،مع تنسيقات اخرى غريبة . انها تدعني احكي الاكاذيب ، و ان اكون مفاجئة ، وعفوية ، وان اكون مخلصة بالكلية).

1- المصدر : موقع دبي ام اف اي

The Poet's Revolt: A Brief Guide to the Prose Poem ,APR 30, 2014 by Danielle Mitchell , diy MFA

2- الترجمة للشاعرة

Danielle Mitchell graduated cum laude from the University of Redlands with a Bachelor's Degree in Creative Writing in 2008 and now lives in Long Beach, California. She is featured in the book Pop Art: Anthology of Southern California Poetry and her prose poems have recently appeared in Connotation Press, Cease, Cows, Four Chambers Press, & the East Jasmine Review. In 2013

3- لويس برتران نشر قصائد نثر في مجموعته (جاسبير الليل) في عام 1842 ، و التي اعجب بها بودلير الذي لم ينشر مجموعته (ازهار الشر) التي فيها قصائد الا في عام 1857 و ان كان نشر قصائد منها في الصحف في عام 1855 . انظر . wikipaedia من هنا تظهر ان الريادة الحقيقية لقصيدة النثر هي لبرتران ، و انما بودلير قدم النموذج الظاهر و الناضج و المؤثر (المترجم)

4- لقد بينما في مواضع عدة ان الجوهر و المقوم الحقيقي لقصيدة النثر هو السرد التعبيري ، السرد ليس بقصد السرد و القص و الحكاية و انما بقصد التعبير و الايحاء و الرمز ، و لا ريب ان السرد السريالي لا يشتمل على قصة او حكاية في جوهره و انما عن تعبير و ايحاء و رمزية . وهو ما يشير اليه قولها التالي (السورياليون مهتمون بتجسيد وظيفة الفكر ، خارج نطاق المنطق و و خارج نطاق المحذور) (المترجم)

كيف تكتب مقالا ممنهجا

كرستين اليزابيث(Christine Elizabeth)

ما هو المقال ؟

المقال هو النثر مكتوب، مقسم الى فقرات . و تذكر دائما ان المقال هو شكل مكتوب من التواصل ، لذلك لا بد ان يكون واضحا و منظما و مفهوما للقارئ.

ما الغرض من المقال

المقال يكتب لأجل دعم و اثبات فكرة و رأي . المقال يستعمل لاقناع الاخرين برأيك.

فقرات المقال

المقال يفضل ان يقسم الى خمس فقرات:

الفقرة الاولى : المقدمة

الفقرات الثلاث الوسطى هو قوام المقال وتفاصيله

الفقرة الخامس : هي الاستنتاج

الفقرات المقومة الاساسية تستخدم لاثبات الرأي و يكون الرأي اقوى كلما كان مسندا بحقائق (اثباتات)

الرأي و الحقيقة

الحقائق هي عبارات صادقة و مثبتة بالمثبتات العلمية

الرأي هو ما يعبر عن وجه نظر شخصية ، و ليس بالضرورة ان يكون حقيقة و هو قابل للخطأ و يحتاج ان يدعم بالاثباتات

الحقائق اقوى من الآراء ، لذلك عليك دوما ان تكون مقالتك مكتوبة بصورة حقائق و ليس مجرد اراء شخصية.

كيفية كتابة المقدمة

المقدمة تشتمل على ما يلي

1- العنوان
2- تقديم الموضوع
3- بيان الاسباب للكتابة
4- بيان مختصر للفكرة

العنوان و البداية يجب ان تكون جذابة تجذب القارئ.

و تقديم الموضوع بشكل وافي لموضوع المقال و المؤلف و العنوان .

بعدها يكون التطرق الاسباب لكتابة المقال و لمحة عن دواعيه

و اخيرا النقاط و الفكرة التي تحاول اثباتها في مقالك

كيفية كتابة قوام المقال

يفضل ان يكتب القوام في ثلاث فقرات

كل واحدة تتحدث عن اثبات للفكرة و ما ذكر في المقدمة من اسباب و دواعي

يفضل ان تكون قوة الاثباتات تصاعدية تبدأ بالدليل الاضعف ثم الاقوى ثم الاقوى.

لا بد من ذكر الاثباتات و ما يدعم الفكرة و بيانها بشكل واف.

كيفية كتابة الاستنتاج

اعد كتابة فكرتك

اعد الاثباتات

ثم انهي المقال باستنتاج واضح عن الموضوع

نقاط مهمة لكتابة مقال مقنع.

1- لا تستخدم ضمير المتكلم ، لان ذلك يعطي انطباعا ان ما تقوله اراء.

2- اكتب بحيوية و فكر معاصر

3- لا تستخدم تقنيات البديع و البلاغة و لا مهارات الكتابة الشعرية.

4- لا تستخدم النفي التام ككلمة (لا يمكن)

5- لا تستخدم اللغة العامية

6- تجنب استخدام لغة فضفاضة ، و دوما كن محددا و واضحا.

7- يجب ان تكون فقرات قوام المقال وافية من جهة التفصيل و الوضوح.

8- استعمال ادوات النقل عند الانتقال من جملة الى غيرها مثل (لذلك ، اضافة الى ....)

بداية الأدب و العوامل الجمالية(1)

د أنور غني الموسوي

كتبت الاصل باللغة الانكليزية و ترجمتها عنها

من أين يبدأ الأدب ؟ هل بداية الأدب المؤلف ، القارئ ، النص ، ام انه شيء آخر ؟ هذا السؤال ليس له اجابة سهلة ، الا اننا اذا اعتبرنا البداية هي الأصل و باقي الاشياء تكون مرايا للأصل و صور في المرايا له – انا اعني مرآة الشيء – حينها سيكون الجواب اكثر سهولة.

نظرية المرايا يمكن ان تجيب على هذا السؤال . و ستحدد بداية الادب بدقة عالية . في هذه النظرية نحن نبحث عن أول شيء و أصل جميع الاشياء الاخرى في النص . القراءة تأتي ثانيا بعد النص ، نعم هي قد تصنع او تنتج امورا جديدة ، الا ان جميع تلك الاشياء الجديدة هي مرايا للأصل و ما هو موجود فعلا .

في كل عمل أدبي هناك عناصر جمالية ، و التي هي جزء من النص ، و التي بواسطتها ينقل المؤلف فكرته و تصوراته . هذا العنصر الناقل هو مرآة لشيء آخر يكون في قباله . المؤلف يحاول دوما الامساك بذلك الشيء العميق و الذي يكون العنصر النصي مقابلا له . و بواسطة ادراك و استقبال المؤلف لذلك الشيء العميق – حتى ولو بصورة ضبابية وغير واضحة– فانه يحاول ان يكون معادلا نصيا لذلك الشيء الجمالي العميق . ذلك الشيء الفكري العميق هو العامل الجمالي ، و الذي منه جميع عملية الابداع و عناصرها تبدأ.

(1) By Anwer Ghani Almosewi :The Literature Beginning and Aesthetic Factors

https://www.academia.edu/14578594/The_Literature_Beginning_and_Aesthetic_Factors .

التقليلية الادبية

(literary minimalism)

مترجم يتصرف من مصادر عدة

التقليلية تعني (الاقل).

كلمة التقليلية تفسر نفسها تعني اكثر ما يمكن من معنى باقل ما يمكن من الفاظ . ظهرت التقليلية في الادب عام 1960-1970

تتميز بالاقتصاد بالكلمات . يمكن ان توصف انها قصيرة ، لكن هناك عمل قصير الا انه ليس تقليليا.

التقليلية ليست حركة او مدرسة و انما اسلوب كتابة.*

من ميزات التقليلية ان السياق هو ما يملي المعنى . القارئ يسمع المحادثات و يرى الافعال من غير تكرار . على القارئ ان ياخذ دوره في بناء النص.

لدينا الهايكو و لدينا القصيدة المشهورة المتكونة من كلمة واحدة

(lighght)

لارام سارويان (:Aram Saroyan)

مميزات العمل التقليلي

1- التقليل من النعوت ، و التي يسكت عنها رغم الايحاء بها لاجل ان يشارك القارئ في اكتشافها بنفسه واضافتها للنص.

2- ان يجد القارئ فرصة للتأويل و المشاركة في اكمال النص حيث يتعمد الكاتب بوضع فراغات رمزية و ايحائية على القارئ اكمالها.

3- صياغة اللغة بالافعال و المشاهد اكثر من الكلمات . بان يكون صوت الفكرة و المشهد اعلى من الكلمات و اقوى من اللغة.

مثال

نص كامل

)احسست بالحاجة الى استراحة ، قمت و تمشيت الى ألة القهوة ، اخذت كوب قهوة ، ثم عدت ادراجي الى مقعدي ، فوجدت احدهم قد شغل المروحة التي فوق مقعدي(

تقليلية

)اخذت استراحة قهوة ، عدت الى مقعدي ، سمعت المروحة(

التقليلية في الشعر

التقليلية في الشعر تعتمد على الشكل المجرد للكلمات و الاستعارات.

قصائد التقليليين تكون قصيرة ، ابداعية ، وفكرية . و تتميز بما يلي

1- اقل كلمات لبيان المراد

2- استعمال عناصر اصغر من الكلمات حروف و علامات عناصر طباعية.

مثال

افتقاد) لجورج سويدي

(

M SS NG

Thiiief!

)

Missing by George swede

- لكن هناك فلسفة حياتية كاملة تدعى التقليلية (minimalism) للقراءة اكثر عن هذه الفلسفة في موقعminimalist .com

سين ليقي اونيني

بقلم اندرو ار جورج

تمهيد

سين ليقي اونيني (1) هو كاتب بابلي وجد توقعيه على النص النموذجي (standard version) لملحمة جلجامش , و التي يعرف بنسخة سين ليقي اونيني. (2)

كتب اندرو ار جورج (3) مقالا في ادب ما بين النهرين (4) ذكر فيه مجموعة اسماء لأشخاص من زمن السومريين و البابليين ترجم لهم ، وحينما وصل الى سبن ليقي اونيني الذي لا تتوفر معلومات كافية عنه ، افترض ترجمة لحياته و دراسته و كيفية كتابته للملحمة بمقطوعة نثرية جميلة ، و اذ أني أترجم هذه المقطوعة التخيلية الخمينية فانا اقدمها كعمل ادبي و ليس مادة معرفية ،

مع ان جورج استشف ان عمل سين ليقي لم يكن فرديا و انما كان مؤسساتيا و مخططا له (5) . و سأفرد مستقبلا ان شاء الله مقالة وافية في فن الاديب البابلي العملاق سين ليقي اونيني تتناول عمله و ادبه.

النص

الاسم : سين ليقي اونيني ، الزمن 1200 قبل الميلاد ، المكان اوروك ، جنوب بابل.

فقط تخيل:

سين ليقي اونيني ، باحث في سن الخامسة و الثلاثين او الاربعين ، لا زال شابا ليستطيع ان يقرأ نصا مسماريا على الطين ، الا انه عالي التعلم و محترم . من جهة الاحتراف فهو خبير في الطب و التعاويذ ، انه مدعوم من المعبد الكبير في مدينة اوروك ، حيث انه تخرج من مدرسة الكتابة و النسخ منذ حوالي خمسة عشرة سنة . هناك تعلم اللغة السومرية ، و درس الادب البابلي القديم ، و اهتم باستذكار اثارهم الكتابية . لقد بقي محافظا على اهتمامه بالإرث الثقافي

لأسلافه ، وهو الان باحث مشهور و له سمعة في التعليم .كانت لديه مهمة تحقيق النص الاصلي الحقيقي لقصيدة مشهورة موجودة عنده بنسخ مختلفة . انها قصيدة (الذي فاق جميع الملوك) الملحمة الحكائية التي تتغني بأمجاد جلجامش . سين ليقي اونيني وجد القصيدة قديمة من حيث اللغة و الطراز ، و بالرغم ان زملاءه قبله عملوا على جمع العشرات من الالواح الطينية من بعيد لمساعدته في بحثه و تحقيقه لإخراج نص معتبر موثوق ، فان من الواضح ان اجزاء من القصيدة مفقود بالكلية . انه يعرفها بقلبه على اية حال ، الا ان له اعتقادا راسخا انها تحتاج الى حنكة اكبر من حيث الحكاية و اللغة ، و الى الاناقة و تحسينات اكثر حداثة و اقل من حيث المزاج البطولي الساذج . انه جلس بجانب الالواح القديمة المتربة ، التي جمعت له و بدأ بالكتابة:

انه هو الذي رأى الاعماق .

و اصل البلاد.

الذي عرف الطرق المثلى ، و خبر جميع الامور

جلجامش الذي رأى الاعماق ، و اصل البلاد

الذي عرف الطرق المثلى . و خبر جميع الامور .

النص الاصلي

Name: Sîn-leqi-unninni. Time: 1200 BC. Place: Uruk, southern Babylonia

Just suppose: Sîn-leqi-unninni is a scholar of thirty-five or forty years, still young enough to be able to read cuneiform script on clay but highly learned and respected. By profession he is an expert in medicine and prophylactic-apotropaic rituals (Akkadian ashipu 'exorcist'), supported by the great temple of Uruk since graduating from scribal school about fifteen years earlier. There he mastered the Sumerian language, studied the antique classics of Babylonian literature and committed to memory the written lore of his profession. He has maintained his interest in the intellectual legacy of his forbears and is now a scholar of high reputation for learning. He has the task of establishing the definitive text of a fine old traditional poem that exists in many variant versions. It is the

poem 'Surpassing All Other Kings', an epic narrative that sings the glory of Gilgamesh.

Sîn-leqi-unninni finds the poem very old-fashioned in language and style. And although

his colleagues have managed to assemble before him dozens of different clay tablets from

far afield to help him establish a reliable text, it is clear that parts of the poem are missing

entirely. He knows it by heart anyway, but has long thought that it needs equipping with a

greater sophistication of narrative and language, filling out with fashionable diversions

and embellishing with a more modern, less naively heroic mood. He sets aside the dusty

old tablets that have been collected for him and begins to write:

He who saw the Deep, the country's foundation,

who knew the proper ways, was wise in all matters!

Gilgamesh, who saw the Deep, the country's foundation,

who knew the proper ways, was wise in all matters!

He explored everywhere the seats of power,

and learnt of everything the sum of wisdom.

المصادر

1- Sin-liqe-unninni (SEEN-LEE-kay-ooh-NEE-nee) (1000-1200 BC)

وهذا اللفظ هو المعمول به حسب موقع بلوكمان (blogman) و مصرح به في مقالة نقدية عن جلجامش في موقع فري منثس (free months) لكن في بعض الترجمات العربية (شين نيقي نونيني) او (شين ثقي ثونيني) وكلاهما لا وجه له.

1- Wikipedia

2- Andrew R Gearge بروفيسور بربطاني معاصر متخصص باللغة السومرية و البابلية له اهم ترجمة لملحمة جلجامش1999 نال عليه جائزة.

3- Andrew R Gearge : Gilgamesh and the literary traditions of ancient Mesopotamia

4- نفس المصدر

5- نفس المصدر

قصائد

(أنا الأخير)(1)

جارلز سيميك

أنا آخر جندي نابليوني . انها حوالي مائتي سنة مضت ، و أنا لا زلت أنسحب من موسكو . الطرق تحفّ بها اشجار البتولا البيضاء ، و الطين قد وصل الى ركبتي . المرأة العوراء تريد ان تبيعني دجاجة ، و أنا لا أملك حتى ملابس تغطيني.

الألمان يذهبون في طريق واحد ، و أنا أذهب في طريق آخر . و السوفييات يسلكون طريقا آخر مختلفا و يلوحون بأيديهم وداعا . أنا لدي سيف رسمي ، استعمله لقصّ شعري ، الذي اصبح طوله اربع اقدام .

1- قصيدة من مجموعة (العالم لم ينته) الحائزة على جائزة بولزير عام 1990

"I am the last . . ."(1)

BY CHARLES SIMIC

I am the last Napoleonic soldier. It’s almost two hundred years later and I am still retreating from Moscow. The road is lined with white birch trees and the mud comes up to my knees. The one-eyed woman wants to sell me a chicken, and I don’t even have any clothes on.

The Germans are going one way; I am going the other. The Russians are going still another way and waving good-by. I have a ceremonial saber. I use it to cut my hair, which is four feet long.

The world doesn't end ; Charles Simic , winner of 1- Pulitzer prize 1990 .

)بطاقة بريد الى (أنا (

. كامينسكي من حلم عند جرف البحر(

قصيدة نثر(2010)

سيسليا ولوتش

)لقد غادرتُ وطن المطر الى وطن التفاح . ليس لديّ وقت كثير . لقد اخبرتً حبيبي ان يرتدي برنسه . وحذاءه الكاوبوي . قد يضع قطعة سوداء كاللص فوق عينيه الحادتين . حقائي مليئة بالملح ، ما يجعلها ثقيلة و صعبة الحمل . بيوت سقطتْ ، وجهٌ اولا ، نحو الطين عند جرف البحر . سريعا فكرتُ و كانت يداي مثل الطيور. لا يمكنها ان تمسك شيئا . ندى

ريشيٌّ . بعدها شجرة بيضاء أزهرت فوق السرير ، كلّ بيضاء قد أزهر ، شجرة مطلية . (يا) تعجبا انا قلت ، أو أنّ حبي قال ذلك لي. نحن نريد أن نكون بشراً ، دوما ، و مرة اخرى ، لذلك كنا نجثو كأطفال عند الصلاة ، بينما أمهاتنا البائسات يسكتننا . هالة من النحل . لقد كنت أحلم باقصى ما يمكنني أن أحلم . كان شيئا سريعا ، كيف نضج التفاح و سقط . الوطن الذي نهض ليلقاني كان حاداً كمرآة . صنارة ذهبية سطعتْ.

النص الاصلي

Postcard to I. Kaminsky from a Dream at the Edge of the Sea (1)

Cecilia Woloch (2)

I was leaving a country of rain for a country of apples. I hadn’t much time. I told my beloved to wear his bathrobe, his cowboy boots, a black patch like a pirate might wear over his sharpest eye. My own bags were full of salt, which made them shifty, hard to lift. Houses had fallen, face first, into the mud at the edge of the sea. Hurry, I thought, and my hands were like birds. They could hold nothing. A feathery breeze. Then a white tree blossomed over the bed, all white blossoms, a painted tree. "Oh," I said, or my love

said to me. We want to be human, always, again, so we knelt like children at prayer while our lost mothers hushed us. A halo of bees. I was dreaming as hard as I could dream. It was fast—how the apples fattened and fell. The country that rose up to meet me was steep as a mirror; the gold hook gleamed.

Postcard to I. Kaminsky from a ؛Cecilia Woloch 5-
poets.org) 2015) ؛Dream at(the Edge of the Sea
http://www.poets.org/poetsorg/poem/postcard-i-kaminsky-dream-edge-sea

Cecilia Woloch 6-

Poet

Cecilia Woloch is an American poet, writer and teacher, known for her work in communities throughout the U.S. and around the world. She is an NEA fellowship recipient and the author of six collections of poems, a novel, and numerous essays. Wikipedia

Born: 1956, Pittsburgh, Pennsylvania, United States

Education: Transylvania University

قصيدة (في الصحراء) لستيفن كرين

التقليلية (المنيمالزم) في الشعر

في الصحراء

رأيت مخلوقا

يجلس القرفصاء

ممسكا قلبه بيديه

وهو يأكل به

قلت له (هل هو طيب يا صديقي ؟)

فاجابني (انه مرّ مرّ)

لكنني أحبّه

لأنّه مرّ

ولأنّه قلبي

.

Stephen Crane, ‘In The Desert‘

ستيفن كرين(1871-1900)

قال الناشر : القصيدة فيها ايحاء لقبول الذات و قبول الانسانية رغم المرارة ، واسلوب كرين تقليلي minimalism)) ، يعتمد اقل ما يمكن من الكلمات و الصفات ، بعيدا عن المفردات المنمقة و الزخرفة ، وهو شيء غريب لعصره في القرن التاسع عشر ، و التقليلية اسلوب يجذب القارئ الى جوهر القصيدة بعيدا عن زخرفها الشكلي.

عن موقع

https://raeglass.wordpress.com/…/favorite-poems-in-the-des…/

In the desert

I saw a creature, naked, bestial,

Who, squatting upon the ground,

Held his heart in his hands,

And ate of it.

I said, "Is it good, friend?"

"It is bitter—bitter," he answered;

"But I like it

"Because it is bitter,

"And because it is my heart."

– Stephen Crane, 'In The Desert'

قصائد تقليلية للشاعر الروسي ميخائيل فاينرمان

ترجمها من الروسية الى الانكليزية إليكس سيكيل

هذا اليوم بارد جدا لذلك فالماشية

تقف على طول الحائط الامامي للبيت

الداخل دافئ ، بينما على بعد ياردة يتدلى

ضباب بارد ، انه صباح بارد

في نهاية الخريف .   يبدو

حتى البحر قد استدارة نحونا.

الاشجار تعبت من النوم

و جاءتني ليلا

بماذا أنت تتمتم ؟

لماذا لم تطفئ الانارة ؟

أحد الطيور او غيره

لا زال يصرخ

في منتصف أحدى الليالي

مسمار في الظلام

لهذا السبب ، في الليلة الماضية

أخذ ذلك الطير يغرّد

صباحا بدأ الجليد يذوب

تعويذة باردة قد كُسِرت.

الطيور تحلّق

عاليا جدا

فوق تلك الجزر

في السماء البيضاء

هامش

- ميخائيل فايرمان شاعر روسي   ولد في موسكو 1946 و توفي 2003
- المصدر Three Russian Minimalist Poets: Ivan Akhmetyev, Mikhail Faynerman, and Alexander Makarov-Krotkov

صيف لجورج تركل

جورج تراكل

)أحد روّاد التعبيرية الألمانية(

ترجمها الى الإنجليزية روبرت بلاي

عند المساء شكوى الوقواق

تنمو ساكنة في الأجمة

الحبّة تُحني رأسه أعمق

الخشخاش الأحمر

*

الهزيم المظلم يهدر

فوق الرابية

أغنية الجُدجُد القديمة

تموت في الحقول

*

أوراق الكستناء

لم تعد تتحرّك

ثيابك تهفهف

على السلّم الملتوي

*

الشمعة تَمِض بصمت

في الغرفة المظلمة

يدٌ فضّيّة

تشعّ النور الى الخارج

*

ليلة هادئة بلا نجوم.

بسم الله الرحمن الرحيم و الحمد لله رب العالمين والصلاة على خير خلقه محمد واله الطيبين .

منذ أن اتجهت كليا للكتابة الشعرية باللغة الانجليزية في مطلع (2017) و تركت الكتابة الشعرية باللغة العربية كنت أفكر ان اجمع كتاباتي الشعرية في كتاب جامع يجمع المجموعات الشعرية الاربع (لغات 1، لغات 2، لغات3، لغات4) التي كتبتها بنسخ نهائية بين الفترة (2014-2016) فكان هذا الكتاب جامعا لما كتبته باللغة العربية اصلا و ليس مترجما عن اللغة الانجليزية. و لقد قمت هنا بجمع النصوص من دون تغيير او تعديل و قسمته على ثلاثة اجزاء:

الاول: قصائد 2014 و ما قبلها.

الثاني: قصائد 2015.

الثالث: قصائد 2016.

و جميع هذه القصائد قد كتبت باسلوب السرد التعبيري و ان جميع مفاهيم و افكار و نظريات و اسلوبيات السرد التعبيري قد بينته تفصيلا في كتابي " التعبير الادبي" باجزائه الخمسة و غيره من الكتب.

الجزء الأول قصائد 2014 و ما قبلها

الموت و الحياة(2003-1997)

حكايات(2014)

رسومات(2003)

الموت و الحياة

القسم الاول : الموت

الفصل الأول

أناشيد الشتاء تغرق في الضباب ، تترك في ذاكرة الشوارع نشوة لا تُنسى. زواياه الباردة تحفل بالصمت ،فأتجمّد في حلمي كشجرة غابٍ قديمة.

*

الصوت ينحني ، يتلاشى في الفضاء العريض . ليس للكلمة إلا أن تسقط في الوحل . السفن البائسة تخترق أُذني . تلك الأزاهير تبتعد، تتقيّأ الألم السرمديّ ، توّرثه الأجيال و الحلم.

*

حكايات الحضارة تغرق في المحيط .قيل حتى مياه البحر ، بما فيها من أساور و تواريخ قد إلتقمها الذباب في لحظة آسارة ، فصارت معدته ينابيع دافئة.

*

قلب العالم يتقاعد كأرملة . لا مكان لحلم الإنسان . لا دفء و لا نشيد . سنابل القمح تعرّي ساقيها ،تنحني خجلة فما في رؤوسها سوى الهواء الثقيل . أجل ، للمغيب ألف أغنية ، لا يعرف عنها الفلاحون شيئا.

*

السنين ترتجف ، قد أكل قشرتها الأطفال ، فلم يبق للإنسان فسحة تسع إبتسامته . كلا ، من الكذب جداً إتهام الجسد بآثام الإنسانية ، فحبّ القمر غير محتاج لدم الطبيعة.

*

ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ، تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين.

*

هناك الابتسامة باردة . ترتجف كنعامة تكاثر رأسها تحت الارض ، في أذنيها ينبت الشوك و الجياع . الدماء تملأ السواقي ، تلتهم عروق الأشجار ، فيتلاشى الحلم كبقرة هزيلة . كلا ، قلب الفلاح لا يعرف الكذب.

*

المدينة تسعل ، تتقيّأ الجمال ، تصنع من لعب الاطفال بنادق وأجساداً معتمة . النساء تستطيل ، تنتفخ بالصوت . الحضارة تسعل ، تبتدع تاريخ الدموع ، كلا الجمال شيء اخر.

*

كل شيء يدور بلا رحمة ، حتى الأزهار أصبحت شاحبة ، الأرصفة تتقيّأ الموتى ، خلايا رأسها تعفّنت ، في أحضانها يتفجّر الشيطان كقنبلة – هناك و ببرود – يقتل الشمس.

الفصل الثاني

عيناي يملؤهما التراب . أُذناي تخترقهما الحضارة الناعسة . أكاد لا أعرف كيف يتاح هذا الهواء لرئتي .

*

السيول ما عادت تكفي لتضع حدّاً لهذا العالم السقيم . جسده شاحب كعصاة لا حراك فيها ، ليس هناك سوى زحف جنوني نحو الظلام الرهيب.

*

أجل ، لا بدّ من الموت الجديد . هكذا أخرج من خاتمي شبحاً للسلام . أجلد ظهر المجرة بالصوت العتيد.

*

الوديان تختنق بالنمل ، تنطوي كمائدة للجياع ، تتكدّس أجسادهم رملاً رخيصاً ، يردم شقوق الشيخوخة في وجه الحضارة الغاربة.

*

أجل ، الفشل إرث هذه المجرّة ، لكي لا يقال أنّ الإنسان لا يعرف شيئاً عن الخلود ، و لكي لا أدّعي أنّ الحياة قد تقاعدت في موسم البذار ، سأخرج بقرة هزيلة تملأ الأرض بالنداء ، و لا تدع للمكان فرصة للرحيل ، هكذا تنشطر الكلمة ، كنجمة تسبح في النهر.

*

العالم يصغر ، عظامه تلتهمها الروائح الكريهة . كلا الروح إبتسامة للجمال ، أمّا هذه الحضارة فما هي الا مدينة للموت.

*

العمر جداول قاسية ، تملؤها العصافير بالأُغنية ، تعلّم الإنسان الحبّ و الحياة ، أنا لا أنكر بهجة المدينة ، و لا أنسى ألوانها الزاهية على زجاج عدستي لكن ما تراه من الدموع ، يكفي لأن يصمت الإنسان قليلاً.

الفصل الثالث

زنبقة البحر حينما تبزغ أراها ، رغم أنني أنام على وسادة عمياء . كم قد حدّثني القادمون عن الفضاءات البعيدة ، لكني دونما وجع نسيت حكاياتي و جلست في الزاوية كعارف كبير.

*

السنين ترتجف قد أكل قشرتها الأطفال . لم يبق للإنسان فسحة تسع ابتسامته ، هؤلاء الجاثمون قد جعلوا من الليل فاكهة غارقة في النسيم ، لكنها لا تزال معتمة.

*

عندما يتخلى التلّ عن أمجاده العظيمة ، و عندما أنسى أسئلة لطفولتي ، حينها يمكنك أن تتصور كم هي ضيّقة فضاءات رغبتي.

*

القمح و الزهور رائدان عظيمان ، يصنعان من طرق الموت غابات تسحر العيون . كيف السبيل ؟ و ما هنالك سوى طيور قد تجمّدت منذ شتاء بعيد.

*

هذا هو العالم الجديد ، يطلّ من النافذة دون مقدّمات جيدة.

تتبعثر حكاياته السمراء بين أغصان الكرم ، كأجنحة بلا وطن أو حنين .عند الساقية هناك تنتظرني ابتسامة ريفية قلبها الداكن لا يعرف العشق . أجل لقد تغيّرت الزهور ، و ماء النهر أصبح هزيلاً لا يتسع لإنتظارات الكادحين.

*

لمن تقطف الأزهار ؟ و لمن تشعل الشموع ؟ الموج حطّم كل فراشة تذوب في حنينها الى نسمات الغروب الساحرة . الطرق واهية تدور دونما رجوع . أصابعي و نداءاتي لا تكفي لأجد نقاط بدايتي.

*

الصمت يتوسع في نسمات بشرتي . يهذي كنوارس بحيرة قصّ المساء اجنحتها . فلا سماء عالية و لا ساحل حبيب . سأتخلّى عن فكرة الخلود و الحياة السعيدة . فهذا العالم لا يبق للبهجة ظلاً حينما يتحدث عن رغباته الحبيبة.

*

بداياتي شاحبة . قد استنزف ثيابها الشتاء . أصابعي تبخّرت ،

أطاح بها الحطّابون كأغصان تختبئ بين وريقاتها كلّ حضارة ،

لا أحدّث بأسرارها العظيمة.

*

إنّ الطبيعة بارعة في إطلاق كلّ حكاية ممكنة وكلّ حمامة تهمس في أُذني ، تخبرني عن ذلك الطوفان الذي سرق أعشاش الطيور ، فلم يبق سوى بشرتي الداكنة ، و عربة سحريّة نحو الضياع.

*

رغم أنّ الضفادع نقيّة ، ألا أنّها تعشق المياه الآسنة . و رغم أنّ هتافاتها تلوّن وجنتي المساء ، الا أنني لا أجد مسامعي توّاقة لغنائها العظيم

*

سأسقط في البئر ، فلوحاتها تخلو من الأسماك و اللؤلؤ ،

أجل اللآلئ رسالة كلّ موت ، و إغتصاب للخليج . فينام جائعاً على رصيفه الذهبي.

*

تلك المستنقعات المتمدّدة كعذارى و سط الظهيرة فوق ظهري ، تلك الأيدي ذات الأصابع الطويلة جداً . تقطفني كأوراق الخريف بكل ودّ.

مرحى أيّها الخليج السعيد ، فالغروب ممتلئ بكلّ رقصة ساحرة.

*

القدس تتثاءب ، تبرز من بين أضلاعها جماجم الطفولة المسروفة ،

مرحى إبتسمي أيتها العواصم الجليدية، إيتها العصور . الليل يسير على ذراعين من إسفلت ، و أنا تلك الحجارة القديمة في رحم الارض ، أُتخم شجيراتها بكل سعال مرير . أسناني لوحة للجمال ، و شفتي المتساقطة في واحة الشوق حكاية شيخٍ مرّ يوماً بقريتي.

*

إقتربي ، إقتربي أيّتها الأهازيج ، أيّتها الأشلاء التي أعرفها ، ها أنا أتوقّف كالموت . عواصمي يلتهمها الجراد ، و فمي يذيب كل قارب غريب . مرحى مرحى إبتسمي أيتها الحرية.

*

لقد أنهت الظهيرة كلّ شجيرة ساكنة فوق أغصانها تغنّي الضفادع الهزيلة , هكذا أخرج خريفيا كالشقوق الخشنة فوق أيدي الفلاحين.

*

الفصل الرابع

ها أنا أحيا لأرى العالم الجديد ، ما عدت طفلاً . في فضاءات الغروب كلّ كوكب ينزف بالسلاح . هناك – في العتمة – يعطي البرود أحفاده دروساً في إشعال الطبيعة.

*

كل الرياح شاحبة . الأسلحة تخنق ذاكرتي ، تقتحم المكان ، توزّعني رسائل عشق أبديّ للجياع .

*

الأقلام لا ترغب بكتابة شيء ، فالجمال هرب خارج المجرّة ، يبحث عن عاشقين جدد . العالم يختبئ في قارورة قديمة ، حتى الاعياد ،

ما عادت تطلق الهواء الجديد.

*

أنا لا أستغرب كل هذا الالم العريض، فقد تعلمت الأسباب الكافية.

الرغبة تجعل من الجمال مركبة ، ليس لها الا ان تصطدم بجوانب الطريق فتحيا.

هناك لا تجد للأشجار ظلّاً ، لقد كانت ريّانة كما يجب . أنت تعرف ،

قلب الإنسان مدينة من الجليد ، و ذاكرة توقد في إعماقه الرعد و السحاب.

*

هناك تنكمش الشوارع ، تطفو في سماء الصخب كمرضى تدوسهم الأقدام . الاطفال يتكاثرون في الآبار بحثاً عن أسطورة قديمة . حينها كنت طفلا ، فالماضي أطلالة عريضة يعلمني التخفي , أذناي ثقيلتان كالجبل ، لا تجد فيهما شيئا من الرحيق.

*

مواسم الخصب ما عادت تمتلك ثياباً تستقبل بها المطر ، لقد أوصد البرد أبواب أفئدتها ، مفاصلها تهذي ، أيّ خلود تعرف عيون الانسان الوقحة . خير للتأريخ ان يسال الأرصفة متاع سيل قد رمى به البرد الى جانب عتيق.

*

العالم شمس جائعة . كل ما يجيده إشعال الفتيل فيغرق البحر في الدموع . أجل ، ما زال السيل يحمل ذلك المعنى العظيم ، رغم أنني اصبحت مقتنعا أن الخرافة تستطيع ان تسكن البيوت المريضة كمركبة حديثة.

*

كلا ، أنت لا يمكنك ان تتصوّر غربة الأرواح التي تتعثّر في الطريق . البعد يأسر المكان ، و كما ترى ، ما لهذا الانسان الا الحكايات الشاحبة . انا لا أستغرب كل ذلك البرود في وجوه الاشياء . أعضائي تنشطر كحبّات الرزّ ، تختبئ خلف ابتسامة الليل العريضة ، تتمدد كالوهم في الحقول ، إنها جذابة و فياضة ، إنها مبهرة.

*

في ذلك الفضاء العريض ، الذي لا أنسى ، لا يبقى للإنسان قارب يسع أطفالاً يخرجون من الفرات ، جباههم السمر قد رسم النهر عليها كثباناً من الرمل الرفيع ، إنني أتذكرها كما يجب .

*

ليس صعباً أن ينزل الانسان من السماء ، و ليس صعباً أن يقف كشجرة قديمة تنتظر البهجة و الموت . أصوات الليل تثخن شرايين الانسان ، فلا يسري الخجل الى دمه . ها أنا أرى الطائف تتكاثر في المكان ، تدمي جبين النور الرفيع ، فتغرق المجرة بالعارفين.

الفصل الخامس

الغروب يعبث برؤوس الاطفال ، ينثرهم في الحقل فراشات حاملة ، فترتدي الأشجار قبّعاتها الناعسة . توقفي ، توقفي ، أيّتها الأقدام.

أيّتها التعاويذ الميّتة ، فروح الانسان لا تحيا دون صبية يلعبون في الوحل.

*

لا زالت الاشياء تجرّني بنظراتها ، خيمة قاصية أنا ، و مناضل يفتخر بنفسه ، أجل أنا الوحيد الذي يعرف معنى الحرب ، لأنّني أتحدّث عنها بصدق.

*

العاصفة تغيّر وجه الماء ، و كذلك الحرب ، تصنع من القلب الجبلي عشقا أبديّا للعابرين فلا يبقى للوديان سوى صدور مهشّمة و أصداء.

*

الحرب لون قاتم للفجر و غناء يسرق قداسة الدموع ، إنّها حكاية سمراء لا تودّع أسرارها الا في كلّ ساحل مظلم   . أجل ، العيد و الحرب ، كلامهما يعزف لحن طيور مهاجرة ، قد نام بين أجنحتها صوت الشمس الدافئ.

*

للحرب رقصة جهنميّة خبّأتها في جبيني منذ عهود ، بين أطلالها سيقان أطفال عارية ، و فوق مياهها كل زورق يبحث عن شراع.

أنت لم تكن حاضرا بداعة مشهدها الاخير.

*

لقد عاد الجنود ، لقد عاد الجنود ، و عواصم أغنيتي تطنّ كبعوضة نحيفة ، تبتلع الضجيج و الأسئلة . لقد عاد الجنود ، مفاصلهم تئنّ كالثلج ، قبّعاتهم تتيه في الطرقات ، كعذارى قبّل جباههن الخريف.

*

ها أنا اسمع الأساطير ، التي تنزل من هناك ، هكذا سأعود و شفتاي مدينة غفت على أرصفتها تلال غيّرَ ملامحها المساء ، تغوص في رمالها حكايات جنود سعيدة.

*

هكذا أخرج من بين الأدغال فجراً جديدا يهدي المجرّة كل شيخوخة تعرفها السنين ، هكذا أنزل الى النهر بقرة تعشق النذور ، تغرّد في راسها الظلال الغاربة.

القسم الثاني : الارض

الفصل الأول

يعجبني لون الفجر ، يملا رئتي بأنفاس الثائرين ،

فأتلاشى في عشق الحريّة ، عندها لا يبقى للكلمة الصفراء فسحة على شفتي.

*

عيناي أحملهما فوق ظهري ، و يداي أصنع منهما قارباً يفيض بالعائدين . إنتظري أيّتها الافياء ، أنتظري أيّتها الفصول فقلبي لا يزال خفّاقا رغم هذا العالم الجريح.

*

إليك يا سيد الكونين ألف سلام من عاشق غريب ، و للفجر أغنية خضراء من يديك ابتساماتها . إليك و شفتاي تذوبان في قلب الزمن الرخامي ، هكذا يذكرني الفجر بكل دفء .

*

يا صاحب الهمّ الكبير ، صوتي متحجر وسط مدن تفيض بالنجوم ، تتيه انوارها فوق وجنتيّ كسنابل ضائعة تبحث عن سائرين.

*

اليك و انت شاطئ فسيح ، ما عادت تلك القلوب تجيد سفرا اليه . إنّها الاشراقة التي تنتزع الحدود داخلي ،

فلا يبقى مني سوى صوت يتجاوز الحرية و المكان.

*

يداك أراهما ، تمسح عن جبيني غبار انتظار غريب.

ترفعني بداية تصافح أمطارها . فتعلن الارض بدابة موسم النماء.

*

أليك كل فراشة تتمدد فوق أزهار ذاكرتي كلآلئ بحيرة ناعسة . كل ابتسامة تتفجّر في السماء و عيناك تحفظ بهجتي حينما يكثر الغبار، أيّتها الأرض الجحود، يا عواصم الجليد ، إنتظري ، إنتظري النصر.

الفصل الثاني

سأنتهي في عشق هذي الأرض كفراشة مبهورة بين الغصون ، فوق رأسها تاج من السنن .
هكذا أخرج من بين شقوقها حلما ذاب فوق شراعيه صياد قديم ، تصافحني سنابل القمح.

*

مفاصلي تغفو بين جفون المساء ، ألوانها خيمة تجمّع حول نارها فتية يضحكون تمسح رؤوسهم أيادي الريح و المطر.

*

هكذا يتمدد المساء فوق رصيف ذاكرتي ، يلثم شفاه الأشجار ، كعاشق عاد قبل عام الى الوطن.

*

إوزّاتي تتجمّد كالعنبر في واحات هذي الأرض ، إصابع الشمس تعبث بشعري كل صباح ، توزّعني رسائل عشق آسرة ، فينام بين ضحكات سطورها أطفال قريتي.

*

أجل ، مقاهي الحلة تكفيني ، تصنع من أطرافي طائرة ورقية يلعب بها صبية في الجامعين ، حجل هكذا أتلاشى باقة وردة لعاشق أسطوري ، في جيبه مدينة من الطيور و الشجر ، ينثرها فوق رؤوس الغابرين ألوانا من بخور جدتي.

*

هكذا اخرج فراشة واسعة العينين ، يتناثر فوق جناحيها صبية حالمون ، تهمس في آذانهم عصافير الصباح .: (إنّ القمر نزل البارحة عند الفرات ، و قبّل جباه الشوارع و الساكنين) ، أجل هكذا يشرق الفرات و سط الظهيرة يخلق السنين ، فتذوب على ضفتيه أصوات الشيوخ النحاسية (فرات لم تزل تراتيلنا خضراء في السحر).

*

فرات يا سيد الصخور ، تحت ثيابك تختبئ كل طفلة اذهلها ضوء الرعد في المساء ، و صوت امّها يذوب : (انّ الفرات سيشرب الرعود) ، فتغفو الطفلة فيك يا فرات ، و اغفو كعارف يعيش في مغارة في القمر.

الفصل الثالث

عراق ، قبلة الحرية على جبينك أنشودة توقظ السائرين ، في كربلاء حزن الخلود و في سامراء كل شمس واعدة ، و على دجلة باب السماء العريض . أجل الأرض تجدب دون دم أو دموع.

*

أجل سأذوب في حبّك كالأعياد في بلدي ، دونما بطء أو عبارة مؤجلة ، فالحرية لا تعرف الأناشيد الحالمة ، لا بدّ من يد وابتداء. لا بد من حسين يحيي العالم الغريق. يشق قلب الزمن الرخامي. يضرب في الصخر حتى يشرق الامل الذي اتفلت مبهورا فوق راحتيه.

*

سانتهي في حب دجلة و الفرات ، فكلاهما يدان طالما تلاشيت في عشقهما الرفيع . هي ذي بدايتي نحو السماوات التي اعرفها ، المليئة بكل دفء ، هي ذي حكاياتي تتساقط كشلال يقبّل جباه الثائرين . اجل هكذا اتعلم الانشودة الحمراء ، هكذا تبتسم السماء لعاشقيها ، و تشرق من هناك من يديك.

*

أجل الارض و الماء و الهواء و السماء لي . من بغداد تشرق السنابل بألف ضوء ، و من كربلاء ألف دم يفور . فاتبعثر في أزقّتها حمامة غرقت وسط الظهيرة في الفرات.

*

يا سيد السحاب و المطر ، و كل حريّة حمراء لا تعرف الذبول ، يشق انتظارها خجل عريض ، فتنتهي في حنينها اليك عروسا ذاب في احلامها الموت و الزمن.

*

يا سيد الحرية الحمراء يا حسين، في جنانك يشرق العاشقون كشجيرات ندية يلثم شفاهها الصباح. و بين كفيك تختفي النجوم والاساطير كظل جليدي نزل ذات يوم مع المطر.

الفصل الرابع

في الظلّ الشفيف تنحني الاغنية ، تقبل الارصفة ، تجعل من افئدة الشيوخ موانئء للذكرى و حروب.

*

كلماتي تبحر هشّة ، تتناثر في المكان ، كساحرة اسطوريّة ذات مجد بلا حدود ، حينها يمكنك ان تتصور نهاياتها المؤلمة ، رغم كلّ ما ارى . لا بد اني سامتلك الشروح الكافية . لا بد اني ساخجل كثيرا و اعتذر لكل نخلة و خيمة قاصية .

*

في المساء اتجمع جيشا اسطوريا لاغرق في المحيط ، عندها سأبتسم كراهب يعرف الكثير . سأخرج زنبقة شاحبة لا أهتمّ بالشمس و الخلود.

*

ثيابي تتبعثر في المكان ، كبيوت قرية قديمة . الخيبة تتخلل أغنيتي ، القدس تسقط في غيابة الجب ، يوسف يبحث عن سيّارة جدد ، هناك في قرارة البئر سيشرق الجمال.

*

لقد تركت النجوم اثارا فضيعة على حلمي . لولا أنّي لا أعرف شيئا عن تاريخ الشعوب ، لولا أنّي لا أفهم الكثير مما يتفجر في راسي لكنت حتما و دون تردد ، صخرة برية تنبت بالزهر.

*

سيناء تراتيل شائكة . ضفائرها نسمة تتيه فيها الاسماك. أبوابها العالية قد سرقها النمل ، فتجمّدت سيقانها كالصنوبر في الشمال.

*

قلب مكة قد ابيضت عينها من الحزن ، فلتاتي الرمال القاسية ، تورث جبيني قطعة حلوى . الحرية لا تعرف الشفاه الباردة ، لا بدّ من يد و ابتداء.

*

الايّام تختبئ ، و رغم مضلاتها العريضة ، الا انّ المطر لامس بشرتي الندية ، فخرجت فوق حقولها طحلبا عقيما و أعمى . منذ عصور و أنا أبحر في سواقي ذاكرتي ، بقايا ذلك الحطام الرهيب.

*

الليل حياة مؤجلة ، و وعد اسطوري بالخلود ، تفيض القسوة من اذنيه ، الليل مدينة الحلم ورغم انها شاحبة الا ان فيها زقاقا يسع الجماهير.

القسم الثالث : الحياة

الفصل الأول

سأذوب في قصائدي كنعامة بلّل أحلامها المطر . سأتلاشى في شقوق هذه الارض ، فالحبّ عالم غريب يتمدّد فوق الطرقات ، يسرق رغبتي و ابتسامتي اليافعة.

*

المسافات الواسعة في ذاكرتي قد جمّدها نزيف الشوارع و الساكنين . المركبات الباردة لا تعرف شيئا عن الجمال.

*

إنني أعرف أشياء لا أفهمها ، إقترب ايّها الصوت ، امنحني فرصة كافية . لغتي تنشطر كأوصال شهيد مثخن بالجراح ، الغربة تقتلني ، أشعر أنّي أنتمي الى اجيال قادمة ، فدماي قد خبّأتهما في متحف قديم ، رأسي يخترق صخور الارض ، يتلاشى في سرعة الكلمة ، كعاشق يجر الضوء خلفه فلا يكون .

*

للكلمة الف جناح يملؤني بالخوف . كيف السبيل لأن أرى ؟ حبّ الأرض لا يكفي ، لا بدّ من المجانية الكاملة. أجل ، حينما يصبح للزمن جناح يرتجف ، و للمكان قدم تمشي ، عندها ساجمع أنفاسي ، كباقة ورد تبتسم للغد القريب . هنا تتجمد الكلمة تحتاج الى شعر اخر ، الى جسد يرتجف.

*

دمي رسالة باردة . الأشواك تتخللني . جراحي تتكاثر في حقول اللغة كخيمة بدو قاسية . ما زلت أحفل بالنقص . اللغة تبحث عن بحارة جدد ، كلا ، الشمس ما عادت تكفي رمزا للحرية . البعد يكبلني ، ما زلت ملتصقا بالارض ، كلماتي تشعر بالبرد ، اطرافي تتجمد كقطارات يقطنها مسافرون من ثلج ، أنني حجل جدا.

*

ها أنا اتغذى بكلّ قسوة ممكنة . ها أنا انتظر . فليأتي ، ليأتي الزمن الذي لا أنسى . للحبّ ذاكرة لا تعرف الدموع ، و الموت . ها أنا اتعلم رغبة الأشياء . وجه الماء مرآة كل معرفة.

*

هكذا يفترس جسدي الارض كظلّ يحطّم مملكة نمل عظيمة . وحيد كالحجارة أنا ، الحجب تصنع من حنجرتي مركبة لا تصلح لشيء ، لست نقيا كما يجب ، مفاصلي شبكة صيادين في بحيرة قتلها الملح صوتي يتكاثر في الرمل كصنم اسطوري يتخلل بشرة الجيل الجديد.

الموج الصعب سأعرف رغبته . بهجة الازاهير سأعرفها ساصمت لعلي أتذكّر شيئا سأنتظر كشجرة أرز تفيض بالعائدين.

*

جبيني يلتصق بالأرض. الفرحة تتجاوزني. كم يخجلني هذا النقص. انني أتهيّأ بما أمتلك. إمنحني فرصة كاملة فأنا سيل من الاعتذار والرجاء.

ها أنا اتعلم الأغنية، عيناي لن تسقط ثانية، يدي لن تهذي. هذا عهد واحتفال.

*

الآن اشعر انّي أكثر نضجا، أسيل فوق الظلام كالندى . لا أترك نافذة للشمس لغتي تصفع وجه الأرض. كلّ هذا بحجّة انّي عاشق للجمال، و باحث عظيم.

*

ها انا اتساقط بصمت و غربة كاملة . كلماتي ترقد في أكفان من الرياح و ملامح وجهي مؤجلة . لست مضطرا ان أرى القمر كالعاشقين ، فأنا لا زلت أسمع أخبارا عن أناس ذابت في أحلامهم مدن باسمة . من هنا ، تعلّمت كيف أبجر هلالا يعلن بداية الشهر الجديد.

الفصل الثاني

كلمات الرب امل بهيج ، بابه الواسعة لا تفتح الا بالحب . اني اكاد اتلاشى كالنعامة في خجلي . ارى اثار حبك على وجه الزمن ينابيع تفيض بالثائرين ، في اوانيك ينزل القمر كل مساء ، فيلعب به الاطفال حتى تغفو عيونهم ، بعيد كالحجارة انا لا ماء و لا زهور . كلماتك كالأعياد تلبسني الثياب الجديدة.

*

حينما يتصفحني قربك الحبيب ، ككتاب رث ، امتلئ رعبا ، هكذا تهبني الحياة الصادقة .. الامل الوحيد.

*

شكرا للربيع يعلمني ثورة الحياة في اغصان الجماهير اليابسة ، شعبان شهر المطر يملا الارض بالعهد الجديد، فيه تفتح الاشراقة جفنيها ، لست وحيدا العالم يصغي ، يصرب في الصخر حد القرار ، يشق بذر انتظاره ضياء في رحم الكون ، فلا ينتهي سرور الارض ، اجل في كربلاء نلتقي بلا دموع.

*

الفصل الثالث

الندى يتجول في الشوارع كالباعة و الاطفال ، يقص عليهم كل حكاية مفرحة ، كل مساء يخترق اوردتي ، يجعل من ذاكرتي عصافير تردد نشيدها القديم.

*

لغتي ليلة عيد باردة ، دونما خجل سكنت قلب الشمس ، تساقطت ورقا مصفرا دون عناء ، بتلقائية كاملة هكذا هكذا اراني سرابا احمل في جيبي حلوى و وعود.

*

ساغوص في اعماق الارض عسى ان يجدني هواة ينقبون . ساصمت عسى ان تسمع الفوضى صوتي . هكذا اتعلم كتابة التاريخ الجديد ، حيث لا اعرف الماء الا خلا يجفف دم اوردتي ، يضع الحب في جيبه ككمثرى مظلمة ، شيدت العصافير في ثقوب عظامها اعشاشها الامنة.

*

انا اخر ما كنت ابحث عنه ، ها قد تعلمت ان استدير بلا حدود ، مدينة انا بلا منار يناطح السماء ، اجلس وسط التل ليس لشيء سوى اعتداء على الطبيعة . مرحى مرحى ايتها الكلمات البائسة.

الفصل الرابع

لست ظلا لامتلك كل ذلك التاريخ العظيم . اطرافي تدفأ بها الحطابون . اللغة اقفلت دكاكين بهجتي ، جعلت مني شبحا اسطوريا قد غادرته رغبة الحياة.

*

ها انا ارى اعشاش الطيور ، تحملها مركبات لا تنتهي ، اجل للطيور قلب عامر بكل حكاية حبيبة.

*

اللغة مسامير صدئة ، لا تعرف شيئا عن الحضارة ، عيونها اوراق من المطر ، تصنع من قلقها عكازا متعبا قدماه غائرتان في الوحل . في احضان هذه البهجة الاسرة اكاد لا اميز وجه الارض عن اجزاء من كتفي اتبجح انها راقية . اجل لا بد اني سأمتلك كلمات البحر حينما اتحدث عن الاشراقة داخلي.

*

فمي يتلفت وسط الكلمات . الحرية تتدفق من اذني كالنمل . انني اتلاشى في سرعة الكلمة كعاشق يجر الضوء خلفه فلا يكون . ما عدت قادرا على ان استحم في الفرات ، ان اجد في دمي مركبة ابحر بها نحو الشمس.

*

سأذوب في المي كأنشودة فلاح ينبت بين القمح . حقيبتي تفيض بالسائرين ، ليس لي سوى ركبتين اتلمس بهما وجه الارض . ليس لي سوى شوك يلتهم مفاصلي ، ينثني حول حلمي كبائعة لبن بارد في صباحات الشتاء.

*

هكذا اكون قد تعلمت الكثير . حينما يصبح الشعر اثرا ، و حينما تنكر الكلمات شاعرها، فاعلم انك تنظر الى ليلة عرس تفيض بالجفاف . اجل انك ترى ما ارى انه احتفال ، انه التلقائية الكاملة . اجل انك ترى ما ارى كل شيء يغني كل شيء يريد.

الفصل الخامس

لست مضطرا ان اهذي كقصبة يصنع الظلام من راسها قبقابا ورديا لزبائن حمامات الحلة القديمة . ها انا اتفجر كينبوع ماء اسن ، القلق يلتهم اصابعي ، يصنع من اغنيتي ازمنة مثقلة بالصدأ . هي اخر من يتحدث عن الحرية و الجمال.

*

صوتي ليس حضاريا كما يجب ، ليس لشيء ، سوى ان كلماتي تتساقط بغرابة كاملة . المساء يفيض من اذني كقطار يخترق حلم الاشياء ، لكي اكون حضاريا كما يجب ، لا بد ان يذوب الظلام في دمي ، و ان اصبح كالثريا بلا الم بلا رجوع . تبا متى تنتهي هذه الفصول، فتبدا الحياة.

الفصل السادس

اليك ايتها الانهار النازلة نحو الجنوب ، نحو عالم يغرق بالثلج ، انني لاستغرب لابتسامات الشتاء ، كيف اودعت في حقائبك اسرارها ؟

*

انتظري انتظري ايتها الفصول ، فاقدام الزمن العريضة تتعثر بكل ابتسامة ناعسة ، و كل وريقة قد احرق نهاياتها المطر . انني اراها و اسمع نداءاتها الشفيفة.

*

ايتها النذور ، ايتها النذور ، الا تعثرين على المي الحزين ، على جسدي الغريب ، فها انا ذا شلال طويل من الحكايات الداكنة ، رسائل الزمن الجديد ، الحرية الجديدة.

*

اقتربي اقتربي ايتها الاشلاء التي اعرفها ، ما عدت اجيد الغرق في عشق الحرية ، ها انا اتوقف كالثلج ، عواصمي يلتهمها الغبار ، و فمي يغتصبه كل قارب غريب ، مرحى مرحى ابتسمي ايتها الحرية.

*

الفصل السابع

انا ارى هذه الساقية ، لاني رايت ساقية قبلها انا ابحر بالونا في فضاء هذه الورود ، لاني عظامي تآكلت قبل عام ، و ازدهر الصدأ في احلامها.

*

انا اسمع هذا الصوت ، لاني سمعت صوتا قبله . انا اتلمس وجه الشتاء ، لاني صفعت جبين العنف داخلي ، كراهب نزل في سلة مع المطر .

*

انا ا شم رائحة الحضارة الميتة ، لاني شممت رائحة الحرب قبلها . انا امتلك عواصم الجمال ، لان اصابعي تحتضن قلب الارض كجذور سدرة بيتنا القديم.

*

انت تخرج من لون هذه الكلمة ، لانك دخلت في لون كلمة قبلها . انت تطارد حنين الفراشات لانك كنت حاضرا بداعة الغروب.

*

انت تعيش هذا العشق ، لانك ولدت في عشق قبله . انت تسير في مجرة من الالوان ، و حولك البهجة في ذهول، لان ركبتيك غابتان من قصب ، حملت اليها الرياح فلاحا اسطوريا سقاها بدمعه البريء.

*

انت حينما تقوم في الصباح ، اكذوبة ناعسة الجفون ، مرايا من القمح بقبعاتها و ثيابها المزخرفة .

*

انا حجارة صماء ، تشرق في لحظة سحرية ، لبلبل الهزار في حكايات جدتي الشتائية الآسرة معانقا همسات اللون و الشوق المتجمد في رئتي كمقاتل عظيم.

حكايات

فصل 1

في هذا القلب ازدحم الارث العميق . هنا يحكي الصدق كل ما يمكن ، لطالما دعونا الريح ان تتنفّس ان تتعرف على وجوه الازاهير ، انه الوعد ، حيث كل ما لا يمكن تصوره ، ابدا ليس وهما ، انه الجمال النازل باكرا يصافح الصبية في الطرقات.

نعم حيث تتجلى ، حيث تتلاشى جميع تلك الوجوه الزائفة ، ابدا ليست البشاعة حقيقة ، و لن تكون ، مهما حاولوا ، الا ترى انهم دوما في زوال ، لقد سرقوا ، قتلوا ، لم يتركوا شيئا .

عجبا من اين لهم هذا القلب القاسي ، الم يعلموا ان المساءات دافئة ،و ان الحقول لها نشيدها الرفيع ، كيف يكون كل هذا البعد ؟ انا لا افهم حقا ، الا تراها ، تنزل في كل لحظة ، يداها ناعمتان ، تزرع الرياحين ، كيف اذن يريدونها بشعة ؟ ايمكن لمن يزرع الرياحين ان يكون بشعا؟ كيف لهم ان يكذبوا كل هذا الكذب ؟

روح الانسان عالم جميل ، جميل جدا ، كم احببته و كم امنت به ، اليس هي من تزرع الرياحين؟ اليست هي ؟

اجل تقدم ، ايها المريد ، تعال نحوي نحو عالم لا يعرف الكذب.

فصل 2

عجبا لهذه الغيوم المتسارعة ، كل تلك الاوراق اخبرتنا الكثير و الكثير ، لقد تعلمنا و تعلمنا ، و في مناسبات عدة ، الا اننا لا زلنا همجيين نتلذذ بقهر الانسان.

اليس التواضع ابتسامة رائعة ، اليس الينابيع صافية دوما ، و المساءات الحنونة رقيقة دوما ، اذن كيف يمكنك ان تكون حجريا و ان تصفع وجه الزمن و المدنية ، و تهين و تحتقر ، ايها البدائي يا عبء على ثقافات الشعوب ، و زاوية عمياء تتباهى بمجموعة كبيرة من المعلومات الرائعة التي تكدست و لم تثمر بل لم تنبت شجرتها اصلا ، نعم يكفينا اناس احبوا المعرفة و ازهرت و اثمرت في قلوبهم ، يكفينا هؤلاء.

فصل3

الوصايا ، المنارات ، الحقول الحمراء ، الأصوات، ترسم على وجه الزمن يداً حديديّة شفّافة، و صادقة، حيث يترنّح الفكر، الطفولة تضحك، شيء لا يمكن تصوره ، و لا يمكن تصديقه ، حتى الغابات التي مررنا بها ، و ذلك المنزل ، أجل و الضوء فوق الجبل انيّ أتذكر جدا ، و أيضا تلك القبّة التي في البحر، والبرد ، نعم البرد، يا لجمال البحر ، و لا تنسَ ناطحة السحاب تلك ، أيضا ، و محطّة القطار ، عجباً كيف لا أكون عاشقا ، و كيف لا أرى كل هذه البهجة ، انّهم يحاولون سرقة كل شيء ، لكنّني لست عاجزا ، انت تعرف ، نحن أناس غارقون في العشق لذلك لن نموت ، نحن نمشي منذ أزمان بعيدة من دون أرجل و لا أجنحة و فوق ذلك يرمونا بالحجارة ، عجبا يا للغباء كيف تتصوّر أنّك تستطيع أن تُوقِف من يمشي دون أرجل أو جناح ، اصغي أنصت لعلك تعرف ، عجبا كم أحببت أن أحيا بسلام ، ألا تتفق معي ؟ ، أذن لماذا تنهمر من عينيك دموع التماسيح ، لماذا أنت هكذا ، لماذا ؟

فصل 4

سأعود ، و ذلك الألم الذي لا أنسى . المياه تتفجّر كأسراب الطيور ، كالخفافيش ، لا سماء و لا نجوم ، لا شيء سوى ألم غريب ، دمع غريب ، موت غريب.

أجل حينما تبكي حقول العنبر ، و الحكايات السوداء ، و تلك اللوحة الرائعة للفنان الغارق في نفسه ، وحينما أصحو وسط الطوفان لا أفهم شيئا ، أدار بين الايدي ، لعبة خالدة كوجه الشمس ، و حينما أردّد أناشيد النصر ، و الابتسامات ، حينها تشرق وحدتي الحزينة .

فصل 5

انه اجاد ان يكون مطلقا ، لطالما احب ذلك ، حينما تمر امام عينيه تلك الاصوات يتلمسها ، من الغريب انه يعرفها بدقة ، بدقة كبيرة ، اجل يمكنك ان تتصور، يمكنك ان ترى .

فعلا صدقت ما عادت الادعاءات تنطلي علينا ، الجمال ارث الانسانية الواسع ، اما هؤلاء و اعني هؤلاء قد غرقوا ، و كلنا يعلم انهم في عالم كسول من الاكاذيب ، و الادعاءات ، اضف الى ذلك انهم منبوذون.

يا للسخرية ، لا احد يريدهم و لا ينصت لهم ، هؤلاء و اعني هؤلاء ، مساكين فعلا ، شيدوا لأنفسهم سجنا ، سنوات و سنوات انفقوها و بعجل و بتواصل لأجل ان يغتالوا حريتهم يا للعمى يا للسخرية ، لقد شيدوا لهم كهفا مظلما ، اضافة الى ذلك فهو بعيد ، و ليته يرى.

اجل صدقت ما عادت حكاياتهم تنطلي علينا ، ماذا في جيوبهم ، جرب ، جرب ، فالتجريب اساس العلمية المعاصرة ، جرب ، لن تجد سوى الطبقية ، و الاوهام ، و طبعا العقد النفسية ، و الحقد المريض ، بصراحة بدأت اشك في صدق نواياهم ، و بدأت اعلم انهم لا يرون شيئا ، هؤلاء ،و اعني هؤلاء ، المساكين.

فصل 6

لطالما كذبت علينا ، لطالما مجدت الحداثة الغابرة ، لكن الا ترى كل تلك البشاعات ، اعتداءات ، اكاذيب ، استغلال ، عبودية ، استباحات ، تزييف.

كلا نحن الان احرار ، المجرة كلها صارت تعرف الحقيقة ، لن تخدعنا ثانية ، لسنا ساذجين كما كنا . لقد تغيرت الانهار و الاشجار و الابتسامات ، ارادتها صلبة و سعيها نحو الحرية لا رجعة فيه.

اجل عرفت الانسانية تجاوز الزمان و المكان ، عرفت الفن المبهر ، جواهر الاشياء رأيناها ، انها تتجلى ، لا مجال للوهم بعد الان ، كل ما حدثتمونا عنه من سحر ما عاد يجذبنا ، كل ما سطرتموه من اساطير عرفنا انها خيالات و اكاذيب ، مجرد انطواء و فشل ذريع.

اجل ، الكل الان يحب بعلم ، و يكتب بعلم ، انه عصرنا ، لن تسرقوه منا بأكاذيبكم ، و هذياناتكم السطحية.

اجل لن تكذبوا علينا ثانية ، لا يمكنكم ذلك .لن تجرونا الى كهفكم ، و وحدتكم الفاشلة ، لن تجرونا ، لن توقفوا البشرية ، نعم نحن نرى بوضوح ، نعم انه عصرنا ، لن نعيش في الماضي الذي تريدون ، الذي تعيشون فيه ، ابدا لن يحصل ذلك.

منذ ولادتكم في السجن ، عرفنا انكم ستموتون فيه ، ، لا احد يراكم ، ابقوا في وحدتكم ، يكذب بعضكم على بعض ، يمجد بعضكم بعضا ، لكن اين انتم ، انتم في عالم اللاشيء ، انتم مساكين.

فصل 7

ليتها امحت ، ليتها تصير اكثر وضوحا ، دوما ضبابية ، تخدع ، تنشر كلمات الحب و السلام ، و في قلبها الشر المقيم ، لكن العارفين - بأصواتهم الصادقة و ايديهم العميقة — يشقون اقنعتها ، يحطمون اساور الوهم ، فينتزعون الافعى ، المتلونة ، بقفازيها الحديديين ، و وجهها الحديدي ، و رقصتها الحديدية.

نعم ساصير هواء بريا ، ادور بلا تعب ، اخترق مساماتها ، و جميع نوافذها الزجاجية ، و اتعلم حكاياتها العميقة ، حتما اني سأنتصر ، انه وعد انه احتفال.

فصل 8

اليس جميلا ان تحيا الى زمن يملؤك عشقا ، انني اصير اكثر شفافية ، انني متخم ، وابتسم ، هنا امن و طمأنينة ، تتجاوز كل شيء.

الا تشعر ان كثيرا من تلك النجوم قد هبطت ، لم يبق سوى شيء قليل لكي يشرق.

نعم اعرف ذلك .   و اعرف ايضا انها باسمة ، الارواح العميقة.

اذن مد يدك صافح الاعماق ، تجاوز البشاعة ، تجاوز الكسل الغريب.

نعم اني سأعمل بوصيتك انه حقيقة ، تصور لو انا جلسنا في بيوتنا ، و لا نتكلم معهم ماذا سيكون المصير ، نعم المصير المصير ، لولا انه مسالة مصير ، لما تكلمت معك.

فصل 9

عيدها رؤوس الجياع المتربين.

الضوء خافت انا لا ارى بوضوح ، سأحدثك في وقت اخر.

قال – والهواء العذب يداعب نظارته – الم اخبرك عن الدهشة ؟ هنا عينات كثيرة تصلح لان نضعها في الحلقة القادمة.

اوه شيء جيد ، هل الصحراء قاحلة ؟

نعم حتى ان هنا كثيرا من النباتات اليابسة و الطيور الميتة و الجياع ، تعرف لم يبق منهم سوى الجلد و العظم ، كثيرون قد ماتوا.

اوه يبدو انه سيكون عملا مدهشا ، لفد بذلت جهدا ، المدير سيسعد بذلك.

اجل لكن الطعام هنا لا يكفي ، بل لا يوجد هنا طعام اصلا ، ما جلبناه معنا نفذ

اوه اذن ارجع سنعود الى هناك مرة اخرى .

اجل فالناس هنا جياع و الارض قاحلة.

فصل 10

قال الجسر ذو الطابقين النهارات صافية.

قال الجسر ذو الثلاث طوابق الغيم سببه الغربة.

قال الجسر الصغير اي ذو الطابق الواحد اننا نسلم على المارة اننا نحب الهدوء.

انحنت ناطحة السحاب التي رايتها في مومباي ، على ساحل البحر ، تبسمت انها حكيمة كما قالوا.

و فجأة انهمرت طائرات بلا طيار انها زيارة تفقدية.

الاتحاد الالكتروني ايضا كان حاضرا ، الكل ينعم بالدفء.

يا للفرحة، يا للمكان المسكين ، المتلاشي. حتما كان الافق رائعا، و حتما المجالات و الرسومات عظيمة، لقد اقتحمت البسمة كل شيء ، كل نهار.

فصل 11

قال له أجب ، الست كنت معهم؟ طبعا انت لك الحرية الكاملة في الا تجيب، لأنك محكوم عليك سلفا، لكن تذكر ، نحن نعرف كل شيء. نعم حقوقك محفوظة ، واكرر نحن نعرف كل شيء ، الاماكن، المكالمات ، لدينا اقمار صناعية كما تعلم ، نحن نعمل بجد على حفظ أمن الناس ، و اسرارهم .كل شيء يتم بسرية كاملة ، نحن امناء جدا . لذلك نعرف عنك كل شيء.

قال الرجل الحر المحكوم عليه سلفا : أم تقولوا انا في زمن حقوق الانسان و الخصوصيات المحترمة . ألم تخبرني انت ان هذا العالم سيكون واحة بهجة، وان الاقمار الصناعية و الانترنت ليس للتجسس بل لأجل اخذ صور جميلة للمجرة و كررت انه ليس للتنصت طبعا , ألم يقولوا اننا سنحيا في عوالم بيضاء ، أم يقولو ذلك ، اذن لماذا كل هذه الغربة ، و كل هذه الحمرة ؟ اين تلك البياضات، ربما نفذت الاقمشة.

قال بصوت مرتفع : ان في الهند و الصين ايدي عاملة رخيصة، اعمل هناك مصانعا لتنقية فكرك . كل هذه الرياضيات والفيزياء ، كلها لديك لكن كل ذلك لا يجعلك ترى ، شيء غريب حقا.

فصل 12

لقد تراكمت السنين ، و ذلك العزف الاعمى يحطم كل شيء ، القارورة العمياء ، الشلالات العمياء.

لطالما شرب هذا الظلام سنيننا.

الا ترى انهم ينزفون ؟ حبات القمح لا تحلم بشيء ، عجبا الا ترى ؟ لا شيء سوى النزيف يا للشعب المقهور .

اني اردتك ان تعلم اني كلما هبت رياح خلابة ، و كلمات رأيت الابتسامات العميقة ، و الخيلاء العميق ، و اللامبالاة ، و الاقدام التي تسحق شراييني ، و تعبث بدمي ، كلما رأيت ذلك ايقنت انه الخراب . يا للشعب الذي سرقوا ابتسامته.

فصل 13

لقد ذهبوا بعيدا ، مزقوا جسدي الخالد ، مرحى مرحى للتمزيق الخالد ، العبث الخالد ، الحطام الخالد ، ثم اجيء بعد كل الحكايات البهيجة ارش اناء الكرامة بالبخور و التعاويذ ، و ادعي اني كومة من الافتخارات ، من النعاس في يوم شتائي باهت ، هكذا نتعلم الحكايات البهيجة .

فصل 14

ما عاد كافيا صوت الحب الذي يكذب ، و صوت النبل الذي يكذب ، و صوت الهمس الحنون الكاذب ، ما عاد صالحا للحياة ، لقد عرفت كل شيء ، اخبرتني المساءات و ايدي الحطابين بالأسرار الممكنة ، بالاكاذيب الممكنة ، حينما اتعلم وجوه الخديعة ، و اتعلم كيف اغوص في قرارة الخلود بلا الم ، و حينما اتقلب سمكة برية ذات اجنحة ناعمة ، حينها يكون القمر بدرا .

فصل 15

لقد سالته فعلا ؟ هل تعرف هذا الصوت ؟ فلم يجب جيل بأكمله

اني سالته فعلا ؟ من اين يأتي هذا الضوء ؟ فلم يجب تاريخ بأكمله

و سالته ايضا ، اما آن لك ان تتخلى عن عشقك للدماء ، عالم بأكمله

و لقد سالته ، حينما مررت به يوما ، من اين الطريق ؟ فلم يجب كون باكمله.

فصل 16

ايتها الفصول ، اليك وجوه غير ملامحها الغروب .

ايتها العذابات ، ايتها العذابات ، اليك كل شهقة وعنفوان . ما عادت يدي تتلمس النهارات ، و لا عادت النجوم الغريبة تأسر المكان . الست انت من اخبرني عن النصر العظيم ؟ الست انت ؟

فصل 17

حينما عدت لم اجد تلك الاهازيج ، و لم اجد بحيرة الاوزات الناعسة ، مرحى مرحى ابتسمي ايتها الحرية.

فصل 18

لقد همست من هناك .

اين تجد حكايتك ؟ نعم الورود البنفسجية ناعسة . ودروب العائدين و المرايا تفيض بالتعاريف الممكنة ، بالحريات الممكنة . لكن الطيور تعرف ، و الانهار الاسطورية ايضا تعرف.

اجل ، ان تلك اللحظة التي نعرفها تحتاج الى ابتسامة و دفء.

فصل 19

الا تستطيع ان تردد معي ، فانني لا زلت اغرق في بحار الشوق ، و ادعي الحب السعيد ، انني لا زلت ادعي ، لا زلت اتشبث بقطارنا الذي التقينا فيه ، مع انني اعلم ان الوان الظل ، و اصوات الرؤية ، لا تغفو الا بجانب ذلك الفضاء الفسيح.

فصل 20

انهم يحتفلون ، يقولون قد اكتفينا . وهذا شيء غريب ، لأننا نعلم ان تلك الايادي و الاصوات و كل ما يمكن ان ينزل في الصباح الباكر من تلك الشرفة ، ليس له الا ان يمر على بائع الزهور .

فصل 21

حينما تعلمنا الضحكات ، و حينما غقت اضواء القمر بين جفوننا ، و حينما تلمست وجه الصوت الغريب ، كانت المركبات تمر بسرعة باردة.

عجبا ، كيف يمكننك ان اتصور ذلك ، و ان تعدد ما قالته الغمامة لك يوما ، و ما لا تفهم ، كيف يمكنك ذلك ؟

فصل 22

نحوي ايتها الالام الغريبة ، نحو المياه الحديدية ايتها التوهجات البنية.

نحو سيجارة ذلك الشيخ السرمدي ، المتلثم بيشماغه كل صباح.

نحو الكؤوس الغارقة في التسبيح و الصلوات.

ايتها المسافات الرفيعة ، نحو الصدر المهشم المختصر للتواريخ ، و الافتخارات.

ايتها الحريات ايتها الاحتفالات الكاملة ، نحو وريقات دافئة و عزف من السحاب و المطر . نحو كل العواصم الجالسة في حديقة فلاح قد سافر بعد عصر النداءات و الثورات الجليدية.

اتعرف كم هو جميل ان تعمد الى جميع الطرقات فتصنع منها طائرة غير مألوفة تتكاثر كالموت ، نحو جسد النهار و الشوارع و الاقدام.

فصل 23

لطالما سرت وحيدا متلفتا بين الكواكب البعيدة ، هناك الازهار بنية تميل قليلا الى الصفرة ، كنياق العرب القدامى ، عندما تنظر امامك ترى قلائد رائعة ، و ابتسامات مفقودة ، لن تجدها هنا مهما حاولت ، و لو ادرت راسك قليلا ستجد مغارات و متاهات مظلمة مخيفة ، لن تجرأ على دخولها ، اضافة الى اننا مشغولون جدا بالزمن الذي يحصد انفاسنا ، فاحترس و كن حذرا فان لكل قدم تضعها على ارض ذلك العالم الجديد تكلف الانسانية حضارات كاملة ،فعلا انه زمن مكثف يختصر بأيامه السنين الطوال ، و الغريب ان صديقي يأتي و يخطب خطبة عصماء يمجد فيها التاريخ و لا يترك مجالا للمكان.

فصل 24

الصخب الغريب يتراقص كأشعة الشمس فوق ماء تتلاعب به الرياح ، يستخرج من جوف المكان صرخات احتفالية بعيون حزينة ، انني ارى الشحوب الذي يعتريها اني اشعر بالمها الصاخب الغريب ، خلف تلك الفضاءات الخشبية الحمراء ، الصلدة جدا من الانتظار ، اني اراها تلك القطارات الناعسة ، تخترق فضاء سجنها الطويل ،بأجنحتها المسائية ، فتحيا الابتسامة المفقودة و تهدا تلك الارواح ، و يهدأ كل ذلك الصخب ، شيء غريب جدا اليس كذلك.

فصل 25

ألا تتفق معي ، أنّ تلك الصخرة الملونّة، التي ألقتها أشجار السدر في حفل مهيب ، كانت صامتة بعض الشيء ؟ ، ألم تر كم كانت تتميع ؟ أليس من الغريب لصخرة أن تكون بكل تلك اللامبالاة ؟

يا أخي حتى الغزلان ليست كذلك ، انّنا حنونون فعلاً ، ولا نريد ان نكسر قلب أحد ، الصداع غير مسموح به ، ألسنا سياسيين كبار و رواداً للحرية ؟ نعم كلنا يحب التسامح الذي يزين الفجر، حتى الحضارة الغريبة ليست سيئة في كل ملامحها ، ففيها شلالات و رسوم تفيد كثيراً في صنع الزجاج المنتشرة في الطوابق الثلاث من بناية الحريّة.

تعال و أنظر ، لنعدّ أيّام العشق ، و الصدود ، آه متى ينتهي عصر الصدود؟ من السخافة جدا أن تتصور أنيّ سأمل من العشق، مهما حالوا و مهما حملت تلك الشاحنات العابرة للقارات من زيف و حقد. لقد أخبروني انهم يعدون العدّة لقتل كل القوارب و مرتاديها ، لأجل احداث هزات ارضية تجعلني أصمت ، إلا انّه ليس مشرفا ابدا أن أجلس فوق التل و يدي تعبث بالنصر و حلوى النسيم ، و أنت بعيد هكذا ، ليتك تفهم ولو لمرّة واحدة ، ليتك تكفّ عن الابحار نحو قدميك ، ارفع رأسك قليلا ، فان السماء جميلة ، أنظر الي.

فصل 26

لم يترك ساحة عامة ، ولا شجرة و لا زمنا رماديا الا و تحدث فيها عن امجادنا ، لطالما قلت له ان يتحرر من العشق ، فانه ما عاد يرى، لقد اخبرته في ذلك المساء ، و كنت جادا فعلا ان النهايات الوردية من عبث الوعود البراقة التي تتربع السخرية ، في الحقيقة هو كان يعرف ، نعم انا لا انكر اني رايته في اعياد كثيرة يلبس ثيابا ملهمة ، لن اتخلى عنه فانا اؤمن به ، اليس هو صنوي و اخي ، أ ليست هذه التماثيل تدور بلا رحمة ، اجل عشقه المدمر المفروض جعله كالذبابة بلا وزن ، و بلا حراك ، تصور حتى مباراة الديكة غادرتها نكهة الحرية ، شيء ملفت للنظر فعلا ، قالوا ان الابواب القديمة التي فشل المعماري الابهى في اصلاحها كانت سببا في تدفق كل تلك المياه الاسنة و العذابات ، ربما على ذلك المعماري ان يراجع اسس ثورته . فما نرى في غليانه سوى البريق.

فصل 27

الالوان ، الالوان ، الالوان ، الالوان ، حكاية و فضاء ، الم تسمع ؟ كيف لك ان تتعمق في روح هذا الوحل و هذا البرود ؟ أكل هذه البهجة لأجل الحرب و القتل ؟ عجبا لكل هذا الاتقان ، لهذه الصروح و البروج و الكلام المنمق ، أكل هذا لأجل الحرب و القتل ؟

اه ايتها السماء الحنون ، اعمى انا لا استطيع ان ارى ، الرواء يدان ناعمتات .عندما استيقظ في الصباح ، اصوات للموت ، عندما اشاهد الابتسامات، وجوه للموت ، الموت ، الموت .

عندما اتكلم عن الحلم ، قطارات للموت تخترق اذني .

اه ايتها الاسارير ، ايتها القصص الغاربة ، هذه طيور مبهجة ، و اسماك ، و ازاهير ، ايها العالم الغريب ، متى سأنتهي منك ، ليتني اعلم.

فصل 28

لعلها تريد ان تسالك شيئا ، انني ارى اطراف زواياها خجلة ، اوراق تتساقط هنا و هناك ، و ثلوج ، انها تفيض بالثلوج.

لقد اخبرتهم جميعا اننا لا نرى هكذا شيء الا بواسطة الاقمار الاصطناعية او الشبكة العنكبوتية ، او الاكثر من ذلك، الا ترى ان فمها يسع المجرة ، و يدها تعبث بكل شيء، تعيد ترتيب التاريخ ، المهم ، ليس هذا موضوعنا سنتحدث في ذلك لاحقا ، لنرجع لحديثنا ، نعم الثلوج

تسرح شعرها، يا لها من مدينة ناعسة ، هذه ليست شيخوخة ، كيف وهي لم تبصر النور بعد ؟ و رغم ما قيل عن مجدها العظيم ، و الامسيات معسولة الحلب ، عيناها لا زالت تتلفت ، تلك الطيور البنية تتيه كنفس بريئة في مساءاتها الصغيرة ، عندما كنت طفلا تذكرت ما يحصل الان، كانت الالام تنهمر كالمطر، و كانت هي مدفونة تحت التراب ، نعم و يا له من تراب ، انتظر قليلا ، لعلها تريد تن تخبرك شيئا لماذا لا تصغي الا يهمك امر التراب الذي على وجهك ،من سيعرف ؟ من سيكتشف؟ ، اليس لهذا الالم نهاية ؟ عجبا ماذا يمكنك ان تصف؟ ،من سيجيد اعتناق تلك الحروف ، حكاية العدالة ، و المدن الامنة ، حتى الذئاب تتخلى عن غربتها ، و تنام الطرقات كتماثيل من ثلج ، ليتني احيا لأرى الزمن الرفيع، القارئ الرفبع.

فصل 29

حقول ترتدي الشتاء و سنابل بيضاء بصوت جهوري ،

و يدك ، تلك ، تصافحني وسط الدهشة ، لقد انتهى القلق ، فيأتي الصوت ، التاريخي الرهيب ، أ هكذا تكون الامال ؟ حينما نتذكر تلك المساحات المتموجة ، يملانا الضحك ، و الحنين ، نعم ان ذاكرتنا ملهمة ، فهي مليئة بالنيران و الدموع ، ربما ذلك سيجذب اصدقاءنا في (بوتز) و السيدة كيرك.*

فتنوي المجيء الى هنا ، و الابحار في هذه الذاكرة ، و التزود من بحر الالهام هذا ، ولم لا ؟ ، فنحن يمكن ان نكون كتاب جيدين ، و بحجوم استثنائية ،

اليست هذه دماؤنا تسيل بلا حزن ؟

السنا نقتل بدم بارد و سط احتفالات راس السنة ؟

اجل يمكننا ان نكون كتاب جيدين ، نزرع القمح و نشتري عكازا لتدفئة الخريف ،

لقد سئمت هؤلاء التجار و اهل البضائع الرخيصة ،

يحملون الينا عيونا فرحة ، الا تمل من هذا الاستعباد ؟ اما تشعر بالخجل ؟

المراة التي لا تجيد الطبخ لا يرغب بها اهل القرية ،

و الاكلات الجاهزة ليست حلا موفقا ،

ليتك تصغي ، لا بد من الحرية ، لا بد من ابتداء ، و صرخة رفيعة توقظ النيام.

.

(بوتز) اي صفحة (poets) في قوقل بلس للشعر باللغة الانكليزية ، و سيد كيرك)) R G Kirkالمشرف على الصفحة.

فصل 30

بلدي ، خضراء ناعسة على راحتيك البراكين.

و الجبال ، الجبال ، الجبال ، ليست وعرة كما يقولون ، يتراكض هناك الصبية فوق الوديان . فوق بساط طائر طويل بين رؤوس الجبال.

تصور حقول خضراء و لا زال الجراد يعبث ببلدي ، يفصل الثياب ، يضحك ، وجوه شوهها الغروب ، وجوه الظلام الاعمى ، انظر الاساور تتدحرج نحو الساقية ، نحو النخيل ، نحو الفضاءات الداكنة.

اني ارى صورة ، نعم انها صورة ، او طائر ، او خيمة بدوية فوق رؤوس الجبال ، ترعد فوق رؤوس الجبال ، و في ذلك اليوم العاصف في ذلك الافق الداكن ، الشلالات الشلالات تخرج رؤوسها خوفا من المطر ، تتلفت و لا تهتم بشيء ، تلك الشلالات ، تلك الشلالات يملؤها الزهو ، تغرقني ، فينحي وجه الماء يتقوس يتعالى ثم يسقط بقوة ، ما من احد هنا سوى الجبال و الاشجار الداكنة ، و تلك الشلالات و تلك الفضاءات الباردة ، لقد اشرقت الشمس ، انني اشعر بالدفء.

فصل 31

اليك ياتها الخالدة جميع آلصروح و الابتسامات الممكنة

و اناشيد المطر البهية اليك ، مريم ، كل الفضاءات التي طالما عشقها العارفون كل يد بيضاء تشق قلب الزمن الرمادي حينما تفجرت اسارير الصباحات

و انزوى الظل الغارق في الضباب

حينما تساقطت اقنعة الظلام الجاثم فوق صدر الحرية

حينها عرفت ان للشمس وجهها الناصع البهي

وراحت اجنحة النور تضاحك ايامها العامرة

انه المسيح عبد الله يرسل بشاراته الخالدة

ايتها الايام الباسمة ايتها الاسارير

احمد سيهزم وجوه الزيف و العتمة بكل كلمة حب تحطم جبال الوهم يحيى الخضرة في ربوع الارض القاحلة

و يعلم المعمورة حكايات الحكمة و النور بالسلام بالسلام بالسلام

فصل 32

نهر معلق بجدائل الفردوس (1) يختصر تواريخ هذي الارض انه المرآة الصافية التي طالما رات فيه الحرية و جهها نعم انه سيد المياه (3) نهر يصنع عقول عاشقيه فتعانق الخلود و يجرى حبا في شرايين ساكنيه (2) و تتبسم على بابه وجوه الشفاء (4) جبرائيل المقدس (5) بيده العالية شق جدائله النقية و حكى قصة الابدية في عينيه الباسمتين يا ترى هل رايت في عمرك نهرا يجثم على ركبتيه فيحطم اوهام الغروبيين ولانه يفيض حبا و معرفة حقدوا عليه و انبتوا في جسده الطاهر كل سهم كئيب فسالت من مسامات بشرته كالكواكب السيارة انفاس الثائرين يا ترى هل رايت في عمرك نهرا يسير في قوافل المؤمنين (6) يسكنه شيخ الماء (7) و يفيض بكنز من ذهب (8) يحصد القمح و يجلس تحت الظل يقص على الاطفال اغنيات قديمة و يتعطر بالمسك كل ليلة (9) فتتلون السماء بعبقه الرفيع ويخبر الزمن انه سيد النار و النور

(10) غير مكترث بالعمى المتوسد لذلك الغباء الغريب من انفاسه يتناثر التاريخ هنا و هناك و هناك حتى انك لن تجد بقعة على الارض الا و كان قلبها من صنع يديه الكريمتين يا ترى هكذا نهر ابدع قانون المدنية بحكاياته الموغلة في النور و الميزوبوتوميا (11) التي اعلنت عرس المجموعة الشمسية (12) نهر يقف الخلق طوابير مبهورين امام الخطوط العريضة التي رسمها على وجه التاريخ وتنحني الايام امامه بخشوع يا ترى هل يقبلني هكذا نهر عاشقا بدائيا يحمل في يديه حلمه المتصاغر الكؤود

***

1- اشارة الى خبر ان الفرات من انهار الجنة

2- اشارة الى خبر ان الفرات سيد المياه في الدنيا و الاخرة

3- اشارة الى خبر ان في الفرات شفاء

4- اشارة الى خبر ان من شرب من الفرات صار محبا

5- اشارة الى ان الفرات و دجلة و النيل قد شقها جبرائيل

6- اشارة الى الخبر الذي يقول ان نهر الفرات من النهرين المؤمنين

7- اشارة الى خبر ان ملكا ينزل كل ليلة يطرح المسك في الفرات

8- اشارة الى الخبر الذي يقول ان ملك الماء تجسد في موجة من ماء الفرات

9- اشارة الى الخبر الذي يقول ان الفرات ينحسر عن كنز من ذهب

10- اشارة الى خبر ان في الفرات نور و نار

11- بلاد ما بين النهرين(Mesopotamia)

12- اشارة الى الابحاث التي دلت على ان اهل سومر قد عرفوا المجموعة الشمسة و رسموها .

فصل 33

حينما خرجا مبكرا لصيد انجم الخلود كانت ازاهير السوسن ناعسة و الجو ممطرا و ذلك العجوز الذي مررنا به ايام الصبا الذي كان يتوسد البرد حدثهما و اشار بأصابعه الصلدة الى عين الشمس و هما ، كعادتهما لا يلتفتان ، و كعاتهما كانا نحو قدميهما ينظران متى يعلمان ان

الخوف لون من الوان الحب ؟ و ان البعد حكاية صادقة عن القرب الرفيع ؟ فحينما تتكاثر ضحكات الوهم و تغاريد الطحلب و حينما تغفو انفاس النور حينها يعلم الجميع ان الموت قد اكل شهيق الارض و ان جميع الاخبار التي نقلها البحارة لم تكن وفية . عجبا ، للمسير الاعمى ايها التاريخ البني الم تخبرهما ان الحقيقة هنا في مدن كلماتي الم تخبرهما ان بوابة الخلود هنا بين يدي الم تخبرهما بذلك ؟

فصل 34

العيد يتكئ على كرسيه الرفيع يجثم على ركبتين من ثلج . يقص علينا مآثر الاجداد الباسمة يصافح ازقة مدني الحبيبة . بابل و طيبة و شرفتي النيل العظيم. العيد وجه براق للفجر لطالما ابدع معرفة السحر في القلوب المتجمدة من يديه الباسمتين جرت تلك الحضارات البعيدة . الا ترى كل تلك المنارات و اصوات الخلود . الا ترى خطواتنا الندبة تلك وازاهير السوسن و قصائد العاشقين في قريتي تغرق في احلامها في لحظة اسرة . تودع في الفجر انفاس الثائرين فأتساقط مطرا يضاحك الشتاء اجل ، كم كانت خطواتنا ندية لطالما حدثتني عن بهجة الشرق التي لا انسى عن حكايات الفرات وسيناء و القدس الجريح عن الم اوهن ركبتي التاريخ الرفيع لطالما حدثتني بكل ذلك

فصل 35

كم قد حدثتني المساءات الشفيفة التي لا تنسى و وجوه الغد التي التقيتها في المراكب السومرية في عصر ما قبل التاريخ المبحرة نحو الشمس كان وجهك الرفيع و صوتك الرفيع و المتنبي و السياب و رامبو (1) و الحلة و زهير الشيخ (2) و جبار الكواز (3) و بغداد و احسان الشماع (4) و النجف و السبزواري (5) وانت حاضر دوما و البيت العراقي التونسي (6) وعلاء الاديب (7) و عيسى ابو راغب (8) و ميكانزما الجمال (9) و مستر دنكن (10) و عهود الومض (ها انا اتعلم الاغنية عيناي لن تسقط ثانية يدي لن تهذي هذا عهد و احتفال .) (11) و ذلك الضوء البني المتوسد لحقول لطالما كنت اطير فراشة فوق مدنها الباسمة (دوما هناك شيء يستحق الشكر)(12) اجل دوما هناك شيء يستحق الشكر .

هذا النص تعبير عن شكري لكل هؤلاء و غيرهم من كان لهم الفضل علي بمناسبة حلول السنة الجديدة.

31\12\2014

المتنبي و السياب و رامبو : من تأثرت بهم في كتابة الشعر

زهير الشيخ : طبيب اختصاص جراحة عراقي من بابل معروف ، عالي الثقافة و الادبية وتدربت معه في الطب قد شجعني كثير على الفكر و الادب.

جبار الكواز : شاعر و اديب عراقي معروف كان رئيسا لاتحاد و كتاب بابل حينما كنت شابا صغير اتردد على الاتحاد ، وهو اليوم رئيس للاتحاد.

احسان الشماع : طبيب اختصاص امراض كلى كان المشرف على البورد العراقي في زمن دراستي .

السبزواري : السيد علي السبزواري استاذي في الفقه و الاصول.

البيت العراقي التونسي : هو البيت الثقافي العراقي التونسي المتخصص بالأدب و الثقافة وهو اول مؤسسة ادبية انتمي اليها.

علاء اديب : شاعر و ناقد عراقي فذ و صديق واخ وهو رئيس البيت الثقافي العراقي التونسي

عيسى ابو راغب : شاعر و كاتب فلسطيني في مجلة المجسرة الادبية الثقافية التي نشرت شعر و مقالات لي.

فكرة استثنائية عن الظاهرة الجمالية و الاستجابة الجمالية اعمل عليها في مقالات نقدية.

مستر دنكن (mister Duncan) صاحب سلسلة مستر دنكن لتعلم الانجليزية الممتعة المعروفة على شكل فديو و التي استفدت منها كثرا.

11 -مقطع مقتبس من قصيدتي (الموت و الحياة او ومضات)

12-مقولة عالقة في ذهني لا ادري اين قراتها.

رسومات

القسم الاول

افق احدب، فوق ظهره اعمدة سوداء صلدة ، امامها اناس جالسون ذوو اقدام واسعة ، تدوس اشلاء مهشمة.

او:

القدس اغنية تغتصب تحت الشمس ، مرحى ، مرحى فلتبتسم الانسانية و ضميرها العظيم.

بناية شاهقة ، امامها رجل اجوف طويل ، احدى قدميه تعلو سلة نفايات قد تجمع فيها ثلثي سكان الارض.

او:

هكذا في العالم البعيد ، ينزل انسان من السماء ، و بقية الارض طحلب رخيص . كلا لا مجال هناك للحب و الجمال.

حقل واسع من الزهور يتجاوز المشهد و الاطار ، في الزاوية البعيدة بئر تغرق في الوحدة ، يتجمع في قعرها المظلم اكوام من العظام و الحلي.

او:

صدور الثائرين جنائن معلقة بالعرش ، تختبئ في فجوات الزمن ، تاركة المكان لكل فناء بهيج.

فضاء فضي ، تخترقه خطوط افقية من اللانهاية ، تتجاوز طرفي المشهد ، لا تترك من المكان الا مربعات حمراء متزاحمة في الجانب القريب.

او:

الحرية فراشة ناعسة ، لا تعشق الا كل زهرة باسمة، او كل موت ينثر حياة بلا حدود.

مساحات عريضة سوداء ، تنهض بأيد و ارجل حديدية ، قمتها المربعة صلدة جدا.

او:

الحضارة تنتفخ في الهواء الطلق ، تدنو من شلالات ذات ابتسامات عريضة لا تنجب.

فضاء رملي واسع ، ذو حركة ملفتة ، تغطيه طبقة من الرياح الثقيلة ، هناك في الجانب البعيد ، اشلاء متساقطة ، وهنا اعمدة ذات الوان صافية.

او:

سيكون للأصوات ابتهاج لم تر مثله من قبل ، حينما تحدث خيانة عظمي.

بناية واطئة ، يبزغ من جوانبها نتوءات مستطيلة ، فتبدو كتاج رث يتجمع فوق سطحه كثبان من القش.

او:

من المحزن اني اردد اغنيات قديمة ، هكذا هكذا تتوقف الانسانية ، هكذا انا تتجمد.

القسم الثاني

-1

نجوم ضاحكة وعلى الجانب الايمن بأعلى للزاوية حركة كثيفة لنيازك بعيدة و هنا في الجناب القريب من المشهد موجة مجنونة داكنة

او

انكم ايها الغروبيون لن تختصروا هذا الشعب

- 2

حقول شاحبة ، و في الاعلى شمس بعيون كثيرة باكية و هناك في الجانب الايمن جرة ريفية مجروحة و دم يسيل

الاعياد و راس السنة و وحلمي المتجمد لا تكفي لابتسم.

***

- 3

صور دمار كبير التقطها مصور مواكب للأحداث و وزعها حسب التواريخ ، و عيون باكية لأمهات و اطفال ، وهنا في الجانب الاخر ذراع كبير اكبر من العالم تصد احقاد الظلام

حينما ينشدون لحنهم الاخير ، ربما سيشعر بألم رؤوس الدبابيس على بشرته الحديدية ، من الغريب ان يعتقدوا انهم قادرون على ان يحطموا قلبه الفضي بهذا الدمار الشنيع.

-4

شجيرات برتقال وفلاح بملابسه الريفية ، يزيل الادغال ، وشاة صغيرة جالسة تقضم العشب و تنظر اليه بحب

او

الصباحات الندية تضاحك فراشاتها الحالمة و ضفائر البحيرة المتلألئة تتمايل بهدوء جذاب معلنة بهجة الحياة

-5

خطوط سميكة مقوسة ، تتقاطع بانتقائية ، تكون اشكال نصب طويل ، ثوار و سجناء و صرخات و ملك جاثم وزير و عبودية طغيان واناس طائرون و حالمون ، و مغفلون.

او

الظلام لا يأخذ منك شيء ، هو لا يستطيع ذلك ، انت من يعطيه ، فيبزغ عصر الظلام.

6-

لوحة سوداء ،على طول وسطها خط من الاشكال المستطيلة المتجاورة المتوترة المتموجة بيضاء من هذا الجانب الى هذا الجانب و تتدخل معها بموازاة لها خط مماثل بلون احمر .

او

الحياة اغنية للفجر و النعامات ، انها ترتحل وسط الظل ، و سط الامواج ، فلا يبقى منها شيء سوى الحقيقة سوى الحب.

كتابات النصف الاول من 2015

1- التجريدية

2- الكتابة الحرة

3- التعبيرية

4- التقليلية

التجريدية

الشرفة

نحو الشرفة الناعسة، نحو عيون الشتاء، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون، خلف صوت الغيم، يبني عشّا بطعم الذبول .

الظلال؛ تلك الظلال، ترنو نحو باحة الصمت، هناك خلف ستارة الوهج البنّي، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء، مبتهجة بالنسيم.

)صباحات بنيّة(

أيّتها الصباحات البنية، تعالي نحوي، إليك كلّ جسد متعب، في نهاياته شيء من الرحيق.

اليست المغارات وردية وصافية؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو فضاء واسع ؟ النرجس، السماوات، المطر البرّي، أعوام من الأسى القرنفلي.

يا للحنين؛ يا للحنين. يتراقص كجدول ناعس، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة. الكون كان يقضاً وتوّاقا والمجد يتعلّم الرؤية. آه لسماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح.

"أرواح فضية"

العذابات، العذابات، القضبان، الأصابع الصفراء، العمى المرير.

التنهدات الحمراء تعجّ باللون المسروق، بكل اللون، لكن هناك، خلف الضوء، أرواح بتراتيل الخضرة البراقة، بقلوب فضيّة، تتناثر تحت الالم بطعم رقراق. اجل الحرية براقة كالقضبان، كالعذابات.

انّها تصغي، تلك الارواح الفضية، تجيد عدّ أصوات الضوء، تصنع منها واحة و جسرا. هي ليست ناعمة ، كما أنّ لها هديرا بلون النخل. تقف وسط الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، و تعيد كوكبا و نبةً.

إنّها آسرة، و فرحة رغم الألم المرّ، تتمايل ، تتأرجح ،تتعثر بالمياه الشقيّة ، حيث الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان النهر عاشقا.

مرحى ، مرحى يا للسعادة . يا للحربة.

)الواحة(

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان، كمسافر على بساط الهمس، يراقص النسيم .

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس .

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ .

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

)ألم(

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة.

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة .

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةُ مؤكدة . نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا وأنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة.

الكتابة الحرة

شجرة اللازورد

أيتها النبتة الصخرية المغمورة في تبغ الثلج ، يا شجرة اللازورد الملفوفة بشلالات جبال ماشو (1) ، حيث الينابيع السرّيّة للكون، و شهقة في خافقي الشمس تعشق تراب بلدة سمراء بلّلها النسيم.

من هناك ، من روحكَ المورقة ، تطلّ علينا بجناحك الأبيض يا عراق ، تهدي البسيطة حكاية نور، بلون شال صبيّة تجمع البلح من نخيلات بستانها الصغير.

أنا لا أستغرب أبدا تلك الحدقات ، و تلك المسافات التي تجتازها رُكَب الحفاة . أنا لا أستغرب الموت و الأمل و أبتسامات الزمن المتساقطة في باحتك كتماثيل من شمع ، و أغنيات مخملية لعاشق قد ذاب قبل عام في وريقات المطر.

أجل ، هكذا ينحني جبروت الأرض اليباب ، و هباؤها المبثوث في الصدور الخاوية ، نحو آثار بهائك العتيد . نحو أغصان العقيق الأحمر و الرجل العقرب يسقيها بماء من فضّة.

هكذا ترسمني عصفورا بنيّا ، تمنحني قبلة نحاسية ، فأحلّق غارقا فيك كمركبة فضائيّة رأت وجها جديدا للقمر.

ألم يعلمني صيفك الأسمر قراءة الندى ؟ ألم تصفع وجهي رمالك الساخنة ؟ ألم يغسل الفرات المقدّس زوايا حلمي البرّاق ؟ فصرتُ سعفة و زاجلا ، وصوتا مرّا لقلادة الضوء.

مستوحى من اشجار اللازورد و العقيق الاحمر في جبال ماشو التي يحرسها رجال العقرب المذكورة في اللوح التاسع من ملحمة جلجامش.

البحيرة

من هناك من طلل يتمشّى في أزقّة المساء ، يمسح فوق رؤوس الجذوع الخاوية ،عيناه الكبيرتان بحيرة بجع تهفهفها الريح ، لقد لامست روحي عذوبةُ صوتها الهادر ،كانت ريّانة ،كانت أغنية .

لقد قالت لي أنّ الطرقات ، و الشبابيك ، و تلك الشجرة المصفرّة ، ، أساور مؤجّلة ، لقد حدّثتني بهمس ، أجل ، جزر الزمن متخمة بالطيور ،كانت النوارس مبهجة ، من الغريب ان لونها الأزرق ما عاد ينشد كالسابق . ما عدت أجيد السفر برّا ، لا أريد فرصة ثانية ، أيها الفضاء الفسيح خذني اليك.

خذني اليك ، يا صديقي ، يداك ناعمتان كالبحيرة ،كالجبنة ، أنت يا مرآة الفقراء ، و ألوانهم الزاهية ، لقد رأيتهم بعينيّ هاتين ،كانوا يستحمّون تحت الشمس ، نعم يا لقلبها القاسي ، يا لعينيها المغمضتين . تلك ، أيامنا الغارقة في السكون.

صديقي المريّخي

حياتي بسيطة ، هي ليست عنباً شتائيا ، ريّانا و فواحّا ، كفتيات معبد إنليل ، انّما حياتي تمرة سمراء ، مليء قلبها بالرمل ، انّا اتذكّر جيدا حينما نزل بها صديقي المريّخي ، بمركبة صنعت من خشب باب انكيدو الشهير ، التي أتى بها الينا من غابات الأرز . لقد أخبرته ، انّني معجب بالطريقة التي بنيت بها البيوت هناك ، اذ لا سقوف و لا أحقاد.

المريخيّون ليس مثلنا ، فقلوبهم معلقّة بالسماء ، حتى أنّ صديقي اخبرني عن أسلافه ، أنّهم احتلّوا الفردوس يوما ، و نهلوا من عسلها المضيء . كانوا يخرجون في الصباح الباكر يبحثون عن الدفء ، كفراشات شتائية تغفو بين يدي عمّال البناء في باب المشهد و الجامعين.

لقد كانت الأوقات ساحرة و خلّابة ، فمثلا أتذكّر جيدا ذلك الزقاق المريّخي بالوانه الزاهية ، كأنّك تنظر الى حفل هندي مزخرف ، و ما لفت انتباهي أكثر ذلك الرجل الجالس وسط أشجار ملوّنة الأغصان ، و على رأسه قبّعة من ثلج ، يحكي للصبية قصصا فردوسيّة ، حينها علمت أنّنا لسنا الوحيدين أصحاب تأريخ وحضارة ، لقد سألت عن عمره فقيل أنّ عمره مليون سنة ، لكنّ الغريب انّه كان مفعما بالشباب ، و سألت أيضا عن اسمه ، فاجابني صديقي حينها ، لقد كان أسمه قريبا من أسماء الصينيين ، لكنّي نسيته الآن ، أذ قد أدهشتني

تلك اللحظات التي جلسنا ، أنا وهو وجماعة من الشباب أصحاب الملايين سنة ، عند بائع الرقّي ، كنّا نقهقه بصوت مرتفع.

الفتاة

يا لحظّها السعيد، تلك السوسنة، كانت غارقة في كتاب قديم يتحدّث عن جزر المرجان ، التي رأتها عيناي ، حيث العالم الأعمى ،يرتدي قبّعة من قشّ ، و يبتهج . كنت حينها أرى على جبهته آلام الانسانية .

لقد رأت في تلك الصفحات طغيان الأرضيين ، لم يتعلّموا من صديقي فضاءات المرأة الرحبة ،هناك في بلده المريّخ ، السماء تتدحرج كصبية يتدفؤون بالحبّ ، يكرعون عبق الزهر الكوني

،عيونهم من نسل خيول سليمان الساحرة ، أه كم هو آسرٌ لمعان رموشها البرّاقة. هناك الطيور أكثر أمنا ، تضاحك الحقيقة بعيدة عن زيف مدينتي وشحوبها الليلي . أجل،حينما غادرت الظبيات ذلك الساحل الورديّ ،كانت أجنحتها بنفسجيّة ، تصوّر كم كنت مندهشا ؟

لقد حدثني عن الإيمان بالمرأة ، عن البيوت العالية التي تبنيها النساء هناك ، كأعشاش اللقلق حرة و عالية ، تفيض بالفرصة النقية ، و عند المساء ، قال أنّها تتوهّج كأعياد رأس السنة . عندها ما عدت أجيد تهجّي أحرف أسمي ، أجل صدقتّ هنا ألم الانسانية، هنا يقولون ، و أنّنا أمّة مجيدة ، أنّ الوقاحة تعشعش في أدمغة البعيدين ، إذن لماذا صارت أرواح الصينيين أكثر صفاء و طمأنينية ؟ ، وتلك النوارس التي حطّت على أرض القمر، و أخذت لي صورة جميلة من المريّخ و المجرات البعيدة ، كيف لثمت جباههم و أعرضت عن وجوهنا العارفة؟

أه أيّتها المساءات ، أيّتها الفصول ، أيّتها الحجب الواهمة ، في كفّيك مدن شوهاء ، و أكاذيب السراب البرّاقة ، تنزعين من قلب الفتاة الورديّ مفاتن الخشوع ، تُعلّمي صوتها بحّة الغربان السود ، كم بعيدة أنت ونداءاتك العليلة ، ربّما سأعود يوم الى مدن الزعفران ، بالإرث المقدّس ، بالثريّا التي تحدّثت عنها السماء، فهي لا تغفو الا على أكفّ من الحقيقة.

آه كم هي بعيدة الرسومات و الأناشيد التي تخترق ذاكرتي كلّ يوم ،كم أنا غارق في سجني الدامي المضحك ، ليتك رأيت لونه الرقراق ، إنّه جذاب و كاذب و عديم الضمير ، حيث يقتل صوت الزهر ليس لشيء الا لأنّ أبا لهب لازال يتحكّم بخرافاتي ، كفّه العريضة تحجب عني لون الشمس ، لا تعلّموهن الكتابة ، أبقوهن لوحات مزخرفة تزيّن البيوت العنكبوتية ، غارقات في الغياب المرير ، الا أيهّا الكاذب القبيح ، أيّها الأعمى ما رأيتك يوما تلبس ثوب ضياء ، ما رأيتك يوما تنحني على زهرة تسقيها ماء ، ملأت زواياك العتمة الدامية ، أيا من سبتك وحشية الظلام و ألسنة الزيف العظيم .

كن شجاعا ، هل ترى ذلك الجدار؟ الذي تختبئ خلفه جميع الضبابيات و الرماديات الغريبة، إضرب نَفَسك الأعمى به ، لعل رئتاك تتعلّم هواء جديدا ، لعلّ حقولك البيضاء تكشف عن قلبها الفضّي ،هناك حيث تحطّ أسرار الخليقة و الكتاب الأمّ .هناك لن تجد لحكاياتك و بطولاتك ذكراً.

أنا من هناك ، أحمل على ظهري قربة من نور، تطير بي خيول من ثلج، و يد حنونة تفيض بالأمل العريض . ليتك تصغي أليّ ، ليتك تخلع عنك ثوب العبوديّة و قناعك البائس ،كن شجاعا ، تعال نحوي ، نحو صوت غريب.

أخبرك عن الأوراق الزرقاء المتوحشّة ، و عن الوجه الآخر للشمس ،كان شاحبا كسنابل القمح في أرضك الغارقة في الشيخوخة ،كم قد حدّثني الأسلاف عن الأحلام و المستقبل السعيد ،الا أنّك أيّها الجنس الظلوم ، لازلت تائها بعيدا ، إقترب ،كن محبّا فهنا في قلبي ورد وضوء.

أيّها المرائي ، لقد علِمت السماء ماءك الآسن ، فصرخت لأجل الفتاة ، وأنت هنا قابع كشجرة صنوبر بريّة ، تدير وجهك بعيدا عن الدفء ، كالحرباء تتلوّن بكلّ لون ، ألم تعلم أنّ الغصن الأجرد اليابس الذي تتشبّث به قد أحرقته نسائم الصباح.

ليتني لم أكن ، ليتني كنت صبّارا مات من الظمأ ، من القهر في صحراء قاحلة لم يزرها القطر منذ الالاف السنين . فهذا العالم المرائي لم يترك لي شيئا ، لقد عشعش في عقله الظلام ،كلّ يوم ترتشف غيماته أروقة العتمة ، فكان مطرها بلا حياة . الزرزور الذي رأيته عند النهر يجيد بناء أسرة خير منهم ، لقد رأيته يكلّم زوجته الحبيبة بكل ودّ ، و يسأل بنته عما يدور في خلدها من أحلام ، ليت هؤلاء الغارقين ذوي الأدمغة العريضة تعلّموا شيئا من ذلك الزرزور الحكيم.

أيّها البائس ذق مرارة نبتتك العقيمة ،ستتحدّث العصافير المبثوثة كالضوء في أشجار السدر النقية عن بؤسك الغريب ، ألم تسمع زقزقاتها ؟ ألم تفهم ما تقول ؟ إنّها تخبرني أنّك عبء و

أنّك جنس تعيس ، ستذكرك بكلّ سوء و تشكوك الى الإله القدير عسى أن تنتصف منك فتاة الحقل و الرغبة المكبوتة وحقيبة طفلة ملأى بالاحلام كنت قد هشّمتها بالقهر ذات يوم.

أيّها التعس ، يا حفيد جنيّات الشر ، أنظر الى هذه الكأس المرّ ة، كأس الضياع و الأرضين الموحشة ، منها شرِبت زواياك عنوان مجدها الزائف ، و في بِركتها الطحلبية تعلّمت الغروب . أنا لا أنسى حينما رأيت رّسك يغرق في مياهها الاخطبوطية كصنم رمادي كالح ، كان يذوب في عالم من الإسفلت .ثم ها أنت ذا تخرج إلينا في زمن الموت من القبور السفلية أشعثا مغبّرا ، بإسم السماء تقصّ جدائل تلميذة خرجت الى صفها باسمة.

الا أيّها الصنم الإسفلتي ،يا وريث اليباب ، أبعد قناعك المزيّف عنها ، وجهك الآخر المنمّق ، إن كنت شهرت سيفك الصدئ محاربا مطر السماء و الوصايا الغالية ، بإسم الحريّة ، تدعوا أسماك الفرات لأن تنتفخ بكلّ الخمر و دروس التيه و الخواء البرّاقة ، كأنك نبيّ الانسانية المقدام ،أبعد أنفاسك الضحلة عن قلبها الفردوسي ، دع حجابها المضيء يطير بها الى عوالم النور، انّه براقها الرفيع ، دعها تبحر نحو جزر الحقيقة و العشق الأسمى ، أبعد وجهك المشوّه عن عينيها الجميلتين ، فشجرة اللوز لا يمكن أن تشعر بالدفء بعيدا عن إيدي السماء الحنونة .

دع الملائكة تصافح وجهها النقيّ ، دعها تجوب كظبيات بيضاء في حقول الجنان العذبة ، ليتك رأيت الرياحين و حبّات العنب و أناشيد نبتة فوّاحة تتطاير حولها في حلقات رقيقة لا تعرف الذبول.

يا أيّها النقاء الكبير أعنّي على ذلك الصوت المنّمق ، الغارق في التيه ، ، يا أيّها النقاء الكبير كن شمعة في قلب الفتاة الصغيرة ، لترى وجه النور في هذا العالم المرائي.

العنبر

اللانهاية ، و ذلك النهر الكوثريّ على الجانب الأيمن من الفردوس ، و الدرب المقدّسة التي إختضنت أقدام الهجرة الى طيبة ، و البيداء التي حلّ فيها ركب الحسين ، و شقُّ البحر الذي سار فيه موسى ، كلّ ذلك يسمّيه العراقيون عنبراً.

عصفور الغابة الأصفر ذو البقع البيضاء الباهتة ، و زهرة الشمس ، و الجوريّ ، و بطولات ثورة العشرين ، و قصائد المتنبي كلها و بويب ، و أوروك المسوّرة كلها يسميها العراقيون عنبراً .

كلٍّ ما يراه العراقيون أول مرّة يضعون على جبينه حبّة عنبر ، ثم تجد له الطبيعة إسما آخر ، إنّهم يعشقون عطره الأخّاذ ، يذوبون فيه الى ما لا نهاية ، غريبون عن هذه الأرض البائسة ، لا يعرفون الا العطاء ، لا يزرعون و لا يحصدون و لا يأكلون غير الطيب.

ذات يوم جلست تحت ظلّ شجرة هناك ، سرقتْني ، طارتْ بي الى موطنها الأصلي ، الى كوكب العنبر ، حيث القلوب البيضاء ، هناك جدائل العروس و عطرها و مركبتها و خيولها حتى عجلتها ، حتى المحتفلون ، البيت ، الحقل ، عصافيره البراقة ، المركبات الحديثة ، حتى حيطان المدارس و الحدائق العامة ، و مدرسو الصفوف الابتدائية كلّهم من العنبر الأبيض.

هناك لا ترى شيئا الا وعليه آثار البياض ، لديهم مائدة طولها مآت الكيلومترات ، و مسيرة مليونيه يحصدون بها الصدأ و الظلمة فيشرقون كحقل سماوي . ليتك رأيتها لملئت دهشة و انبهارا .

رجالهم و نساؤهم و صبيتهم و لعبهم سيل هادر من الشعر الكوني ، في كوكب العنبر الكل شعراء ، حتى وليدهم في ساعاته الاولى يقول الشعر ، لقد مررت بمقهى لهم ، فرأيت صورة طفل في السادسة من عمره ، قلت ، من هذا ؟ قالوا هذا عنبرٌ العظيم ، فسألت صديقي من هو هذا العظيم ؟ قال هذه صورة المتنبيّ وهو صغير ، إسمه الحقيقي (عنبر) ، ألا ترون أنكم تنادونه (أبا الطيب) ؟

بنت الصباح

)ميتاشعر(

لقد أخبرتني الفصول ، أنّ الشعر ورد باسم ، كزفاف هندي يعجّ بالألوان الزاهية ، ليتك رأيت عربة العريس المزخرفة ، و حصانه الغارق في الألوان ، لقد كان المحتفلون حوله كأزاهير الصيف التي رسمتها طفلة حالمة ، وهي تجمع سلال حبّ ماسيّة مزخرفة بالذهب ، تحمّلها ظهر فرس من نسل البراق المقدّس ، و تبعث بها كل صباح نحو شمال البسيطة ، فتمتلئ أنهارها بالنور الذهبي اللمّاع ، ربّما عين الأنسان لا تراه ، لانّه سرّ لروحه و حكاية من شجرة سيناء بداياتها .

أجل هكذا أخبرتني الفصول الحكيمة ، أنّ القصيدة بنت الصباح ، حينما يتنفّس أذوب في رئتيه كمقاتل قديم ، أُبحر كالضوء نحو واحات الثلج ، هناك حيث الينابيع السرّيّة .

لقد قالت لي : إنّ القصيدة حكاية بريّة تغفو بين جفونها عصافير المجرّة ، و ببغاواتها الملوّنة ، كانت حينها الشمس ناعسة ، و نبتة الباقلاء لا تزال ذابلة من البرد ، ليتك شممت روحها الأرجوانية الوثّابة.

رحلة

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة.

لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور.

احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة من القش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.

سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.

عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران ،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي.

التعبيرية

ليلة باردة

في إحدى الليالي الباردة ، ضيّعتِ العربة قرطها ، فتاهتِ الشواطئ ، و سكّانها الأصليون.

أنا حينها كنتُ ضيفا ثقيلا على ذلك البستاني الذي رأينه عند منحدراتِ الشمس.

لقد كانت ليلةً باردة فعلا ، عمرها يتجاوز ستة آلاف سنة . إنّها تحبّ ارتداء الثياب الحمراء ، و أيضا تحبّ السواد . أظنّك الآن عرفتَ تفسير كلّ هذه الدماء و هذا الظلام.

الآن أُحبُّ أن أخبرك شيئا ، لقد حاولتُ أن أجلبَ من بستان ذلك العجوز زهرةً و كوخا و ليلة جديدة ، لقد حاولتُ فعلا ، الا أنّ تلك الليلة الباردة كانت سميكة ، وتغطّيها قشور صخرية ، و الأدهى من ذلك كله أنّ قلبها كان مرّاً ، مرّاً جداً.

)النهر(

ألا تسمعُ روح النهر و صوتَه الدافئَ ؟ و هو يخطّ على جسدي حكايات اللونّ ، بينما العطش مقيمٌ منذ آلاف السنين فوق رموش بابل . لقد أنهك حلمَها الغروبُ ، ليته لم يكن غروباً ، و لم يكن ذئبا ، فالمكاو يبني أعشاشه هناك ، والوانه تغنّي هناك ، بعيدا عن أرضنا ،

بينما البصرة تغرق في النحيب ، آه يا شطّ العرب ، أيّها العاشق السماوي ، ذلك الجنين الاسود في رحم الأرض، يجلب الغربان ، مع عقود من الدموع.

عجباً كم هي زاهية ألوان الفجر الذي سرقوه ، وكم أخبرتني عروس النهر عن الأصداف التي حملها جدّي من المجرّات البعيدة ، كنت حينها جالساً تحت ظلّ شجرة أغرق في النسيم ، كان الاحتفال حينها كبيراً ، والسيّدة ذات البشرة البيضاء، التي تجاوزت السبعين ، ذات الخمار الأبيض ترمّم المزهريات التي كسرت أظافرَها بسمةٌ لعوبُ تتخفّى بين شطآن الفرات.

أيّها النهر الحبيب علّمني شهقة صباحيّة ، ونسمة برد ، علّمني وجهاً بنيّا يشبه خدود العراق ، أيّها النهر ألم تخبرك الثريّا عن شوقها البارد؟ فرسائل العشق حبّات رمل رخيص ، عجبا لكلّ هذا الصمت . حينها لم تكن قدماي تتمايلان كجدائل طفلة عادت قبل عام من روضة الأمل ، ليتكَ كنتَ حاضراً بهجت حكاياتهم النبيلة و أسرار أيديهم البريئة

لقد قتلوني بقسوتهم المعهودة ، وعصبوا عين دجلة و رموا به في الثلج . عشتار لم تحضر و لا ثورها المجنّح . كنت حينها كالطير المذبوح في جيبي عمارة شاهقة تقطنها أشباح معتمة و أطفال يعلبون في الزقاق ، قد كحل جبينَهم غبارُ الصيف البارد ، ليتك كنت حاضراً أيّها العالم الأعمى ، فانك تجيد الرقص على جراح المتعبين.

)راعي الغنم(

كم تمنيّت ان أكون راعي غنمٍ ، أغرقُ دونما رجوعٍ في ظلّ شجرة باردٍ في ظهيرة صيف لذيذة . هناك ، تصافحني حكايات الفجر ، التي تعرفها . وحينما تبزغ الشمس أراها ، و أيضا ضحكات الغروب تلك الشطآن الزاهية . هناك ، نحو الصوت الشفيف ، عيناي لا تنتظر الا أغنيّات أبقار جدّتي. أجل ، حتى طين النهر له أغنيته المحبّبة ، أجل هكذا ، بعيدا عنك ، أيتها المدينة البائسة . الى متى أخبريني ؟ الى متى تبقين واقفة كابتساماتك الشاحبة ؟ الى متى تبقين عجوزاً تفيض بالغاربين ؟ ترتدين ثياب البشاعة الملونّة اولادك ، مصّاصو الدماء ، لا يحبّون أصابع الشمس . ليتك تنظرين الى المرآة . ايتها المدينة الميّتة ، متى تفيقين ؟

تعالي إليّ ، تعالي نحوي ، نحو صدري ، فهاهنا عالم غريب من المياه العذبة و النشيد . إليّ ، إليّ أيّها الغروب السقيم.

)البقّال(

برتقالتك اللمّاعة كفتاة سومريّة شامخة تقطر عسلاً و صفاء ساحرٌ عطرها الأخّاذ . عنبك الشتائيّ رقراق وبارد كشلّالات بيخال وهادئ جداً و هامس كشاعر شرقيٍّ يذوب في الحنين ليتك رأيت قلبه الولهان بابتسامات الصيف الساحرة عنبك الشتائي الشفّاف حكاية لا تنتهي يذكّرني ببيوت الفردوس الزاهية انّه بارد الطعم كظلّ شجرة في حقول الفلاحين القدامى حينها كان جدّي يتفقد سنابل القمح على فرسه البيضاء كان الوقت حينها عصرا وكنت أجلس بين عينيها كفراشة جنوبيّة تتوضأ كل صباح بالفرات .آه انّها قطرات المطر تلملمُ حاجياتك البرّاقة و جزمتك السوداء تداعب وجه الارض النديّة كأنّك جندي بابليّ عانق غابات الأرز بين يديه تغفو حبّات البطيخ الأحمر الشتائيّة. تقول أمّي انّه رقّي مصري و القصص و الحكايات في هذا الشأن تفوق الخيال لكنّها فعلا هديّة اسكندرانية رائعة في هذا اليوم الشتائي الباسم.

)القطار(

أيّتها المدينة الناعسة أعيدي إليّ صوتي وحقيبتي و اريَ العزيز وساقية لطالما طهّرَ طينها الرماديّ أقدامي الفتيّة . أريحي دمك الورديّ؛ ذلك القطار الغارق في تأريخ الدموع. أما علمتي أنّ

بريق معدنه قد أراق دمي وعجلاته غليظة القلب قد حطّمت أضلاع الفقراء وسرقت حقول الماس النديّة؟ انّه لم يترك خلفه سوى أرملة تبكي وأطفال جوع و يرد. أيّها القطار الأعمى أما تبصر درباً أخرى؛ درب محبّة بدل هذا الركام الفظيع. إنّ أشدّ ما يؤسفني علمي متأخراً أنّ أول جريمة كبرى اقترفها الانسان كان ذلك القطار التعيس .

)ينابيع(

منذ أعوام باهتة ، منذ أن كان الورد البريّ يلعب عند نهاية الزقاق ، و يتسلّق بخفّة باهرة الجبالَ التي زارتها عصافير الظلّ ، لقد رأيتها في الأمس جرداء ، لم تتعرّف على وجهي ، كانت كمجرّة غادرها الثلج ، تتيه ينابيعها في أوهام الكدرة و الضباب.

يا للينابيع المسكينة ، لقد أرهقتها أغنيات ارتجافاتها البنيّة ، يا لقلبلها المحطّم ، كيف له أن يتحمّل كلّ هذا السهاد ؟ و السماء لا تزال تمشّط شعرها كطائر ورشان يعبث بأحلام فلاح قديم.

آه أيتها الينابيع ، يا روح دجلة و المساءات ، عودي الى صدري ، ، تعلّمي من ألمي شيئا من الصفاء ، هذي اناشيد الضوء ، خذي منها جدولا و قارورة ملح ، تعالي ، تعال اليّ ، فههنا واحة غنّاء ، و رياحين ، و صخرة سماويّة كعنزة جدي تصنع من جدائل الشمس لبنا ، و بخورا ، و عصافير .

سفر

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة. أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير. أنا لا أحبّ السفر كثيرا، بل لا أحبّه مطلقا، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها، فلقد مليء قلبي حزنا.

سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا، أجمع حكايات الظل، فالشتاء شهر مر يحصد آخر حبّة ادخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام.

سأنظر الى وجه الزمن ببرود، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة.

هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية، و الاضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة.

إنتظار

سلام إليك أيّها الإنتظار المبثوث في زنبقة الأيّام ، سلام لعينيك ، لقلوب تتلمّس زوايا الوجد في زمن الأيدي الباردة . أليس لي حفنة من قمح و زهرة فضّية لطالما حدّثتني عنها الثريّا ؟ ألستُ ذلك الصنوبريّ الممدّد كموتى قدامى وسط الظهيرة ؟ ألستُ كل ذلك الإيغال المرّ في شفتي ألوان السواد ؟

أجل ، هكذا يبقى وجودي لحنا غريبا ، و تبقى أنت بهجة مؤجلة ، نعم من هناك من أمل تشظّى ، من متيّم يرنو أليك ، يعرفك ، يتلمّس ألوان صوتك الشفيف ، من هناك كنتُ بريقا .

آه لك أيّها البعد ، آه لنهر من شوق ، من بسمة راحلة . و هذا الأيّام الباردة عناقيد وهم في رحم البسيطة ، لا تجيد شيئا سوى البحث عن الظمأ ، عن أشهر خاوية ، ليتها رأت بحّة

صوتي ، فأنا ذلك البلوط الساكن في حلم الفردوس ، أنا كل إرتعاش ناعس و مرّ ، لا أظنّك ستراه في وقت قريب .لا أظنّ ذلك.

دجلة القرمزي

سأجوب زوايا الظلّ كهماسات القمح في ساعات الفجر الاولى، سأنذر زورقي و جزري المتوهجة ، وقميص الافق البنيّ لغد بهيج ، سأهدي شواطئ دجلة أغنية ما سمع بها قط ، أحملها فوق كتفي مع بقايا الخيزران ، و أكتب إسمي في الموتى باكراً لأنّ النهار بات مخيفاً.

لقد رأيت الشمس في خيمتها القاصية ، أجلستني على التلّ الأبيض ،كنت مذهولا حتى انّي أبحرت بغرابة في لآليء همسها .كانت زجاجية تنعم بالحكمة . كانت تشبه الى حدّ بعيد السلحفاة المتوردة التي أكل قشرتها أطفال قريتي .

لقد حدّثتني عن البيوت الفارهة التي بناها القدامى في أزقتها . قالت لي انّ دجلة لم يعد بلونه البراق ، لقد صار قرمزيا ، فتلك الزهور التي سفحت على ضفتي سبايكر ، ملأت روحه حمرة ، يا للطهارة المغدروة ، يا للعالم المرائي .

إقترب إقترب ، ايّها العالم المرائي ، فانا تلك الشهب المتساقطة في باحات الفردوس ، من هنا بدأت الفراشات تعلم التهجّي ، من هنا في سبايكر إرتدت الايام ثوبا مسفوحا للحقيقة ، الآن أرني عيونَ الضباب ، لا اظنّ انها لا تزال غارقة في العمى.

إقترب ، إقترب ، إسمع صوتا.

)حمّى(

أيّتها النوارس البعيدة ، أيّها البحر المتلاطم ،كيف اقتحمت زوايا حلمي و عوالمي المغلقة.

هذا الهذيان . آه أيّتها الحمّى الغريبة . يدي تذوب في حرارتها الآسرة . و أنا من يقف هناك بهذا الصداع الرهيب . أتَلمّس حرارة بشرتي ، انّها تكاد تتلاشى . زائرة رشيقة ، لا تعرف المجاملة ، تجلس على طاولة جفوني ، تعبث بعواصم تفكيري و خيالاتي تهديني نوارس و بحراً همجياً لا يسعني شيء ، العالم يصغر ، يصير سريرا و ارتجافا قاهراً . أه أيّتها الحمى الحبيبة ، من أين لك كلّ هذا النقاء ؟ و كلّ هذا العشق الغريب ؟ جسدي يفترس قلبي بألمه الأعمى جسدي هذا صار تابعا صغيرا للأميرة الآسرة . وحينما أنظر الى وجهك الباسم ، الغارق في الكبرياء ، أتذكّر حكايات النور، انّها جند حميدة ، و خلاص العليل.

)سين ليقي اونيني(

لقد احببت الطين ، لانه يذكرني بيديك العظيمتين ، و صرت بلاوعي احسّ بالزهو ، حينما ارى اسرابا من الوافدين على بابك يطلبون شيئا من الرحيق ، وانت صاحب السرّ العظيم. عجبا كم قد تحدثنا عن تلاشي الزمان و المكان ، وها انت تعجنهما بإصبعيك في طينتك الندية و قصبتك المورقة دوما ، فكان لوحك هو اللانهاية . تطل علينا نحن البدائيون في عصرياتك البابلية الدافئة ، من شرفات اسوار اورك التي تلمع بالنحاس ، و في يديك قدح شاي عراقي عسلي كعيني ملاك يمرح في البرية مع ظبيات انكيدو . اجل اعرف ، انت تريده شايا قليل السكر ، لأنك انت الحكيم الذي خبر الامور و عرف الاسرار ، يداك غلبتا الشيخوخة و الموت . اجل اعرف انت تنظر الينا و تبتسم ، فانت (هو الذي رأى)

- سين ليقي اونيني : الكاتب البابلي الذي نسخ ملحمة جلجامش.

)العالم المرائي(

منذ أن رأتها عيناه ، عرفَ الحقيقة ، و صار يجالس نداءات الزنبق و الصنوبر و يلهج بحبّ الشمس . حينها لم يكن هناك ظلّ ، و لم تكن هناك شمس ، فقط جماعات جوّالة و شجرة . لقد عاد ذات يوم الى الأبدية ، يحدّثها عن وجه مشرق ، هو يعرفه . آه أيّتها البحار البعيدة ، إبعثي لي قاربا من نحاس ، سأكون حينها عند الشاطئ ، ألوّح بيدي لفجر جديد.

ليتها رأتكِ عيون المرائي الوقحة ، وهو يقتل آخر زنبقة عشقتها قلوب الدمع.

يقف هناك فوق المنصّة ، يفتح بركة مرّة ، لكل طحلب رخيص ، و بشاعة يدّعّي أنّها أحفاد الضوء.

ليتكَ رأيته وهو يخبرني عند الفجر و في الظهيرة و في المساء ، أنّ بركته واحة غنّاء ، و أنّ فيها أسماكا ملونة و أقواس قزح ، لقد قال أنّ في جانبها الشرقي كنزّ العرب القديم ، و كثيرُ من الذهب المعّتق الذي تركه الفراعنة قبل أن يسافروا نحو طيبة.

آه منك أيّها المرائي ، يا من نزل الينا من مغارات الزيف ، يا من تقتل أطفال قريتي ، و تذبحني كخروف رخيص ، ثم تأتي و تجلس فوق التلّ و تقول : قال الله و قالت السماء ، و أخبرتني حوريات البحر و جنيّات الشعر . توزّع بطاقات الوهم و عناوين السراب ، كأننا لم نشاهد أفلاما هندية من قبل ،ولا مدينة سندباد التي أنشاءها بحّارة على ظهر حوت عظيم .

آه أيّها الكون المرائي ، أما ترى العراق ، أما ترى أوراقك الخرفة ، دم ملوّن بالزيف المرير ، و قتل بارع للشمس . ألا تعلم أنني حينما أمدّ يدي نحو الفجر ، وعلى كتفي صوت و نهر يغرّد ، حينها ستتدحرج الحقيقة صخرةً ريّانة من جبال نور، حينها ستحرقك أنفاسها الفضيّة و يلتهمك ملائكتها البارعون.

التقليلية

أقنعة

أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل و حينما و صلت منتصف الطريق وجدت رجلا في كوخ و بين يديه أقنعة بشعة . قلت له لمَ أنت هنا ؟   قال : لقد طردني القبح من مدينتكم و هذا الأقنعة ابعث بها الى كلّ جميل ليرتديها فلا يطرد منها مثلي.

المرِكب المرّ

كلّ ما اتذكّره أنيّ وضعت حقيبتي و جدولي و بسمتي المشرقة عند تلك الصخرة التي نسيت مكانها.

و كيف لي أن أتذكّرها مع كل هذا الدمار ؟

صدّقني لو كان لي الخيار ، لأخترت غير هذا المركب المرّ.

)الوجه المفقود(

انها تقف هناك تحت تلك الشجرة مرتدية السواد تنادي : أعيدوا اليّ وجهي . أيامنا المسكينة .

الخراب

لقد تراكمت السنين ، و ذلك العزف الاعمى يحطم كل شيء ، القارورة العمياء ، الشلالات العمياء.

لطالما شرب هذا الظلام سينيننا . الا ترى انهم ينزفون ، حبات القمح لا تحلم بشيء ، عجبا الا ترى ؟ لا شيء سوى النزيف يا للشعب المقهور.

اني اردتك ان تعلم اني كلما هبت رياح خلابة ، و كلمات رأيت الابتسامات العميقة ، و الخيلاء العميق ، و اللامبالاة ، و الاقدام التي تسحق شراييني ، و تعبث بدمي ، كلما رأيت ذلك ايقنت انه الخراب.

يا للشعب الذي سرقوا ابتسامته.

)رماد(

الهواء النقي يحيي الرئة العطشى ، يرسم مقدمه البسمةَ على وجهها . الهواء النقي ، كالرجل الحر ، نادر و غريب . لا شيء هنا سوى الرماد.

)الحطب التعس(

هو يجلس هناك ، على كرسيّه يطالع في كتاب عن الحريّة ، و ينعم بضوء نار نحن حطبها . يل لنا من حطب تعس.

)الشعر(

سأعلّمك كتابة الشعر . تلمّس يديك الباردتين و أبحر ببصرك نحو الأعماق ثم مت ، هكذا ببساطة شديدة و اعثر على مدينة ثلجيّة. هناك أشعل ناراً ، و تدفّأ قليلاً ثمّ أخرج رأسك من الخيمة أنظر حولك جيداً ، سترى ابتسامات الصبّار حينها تكون قد كتبت أوّل قصيدة لك إنّ الشعر لحظة موت.

)الشعلة(

حنيني مرّ كالشتاء ، يلعب في الساقية المنسيّة . تلك الفضاءات المورقة النديّة ، أ ترينها؟ أنا بالكاد أسمع صوتها ، ايّتها الشعلة العطشى ، تعالي ، فهنا واحة و بخور . أنفاسك الفضيّة تأسر المكان ، تمزّق حلم الوطن بالصدق ، و البكاء.

ايّتها الشعلة الغريبة ، الى متى أحمل همّك الغريب ؟ صوتك الغريب ، حكايتك الغريبة.

كتابات النصف الثاني من 2015

عالم فضّيّ

)قصيدة نثر بلغة تجريدية بوليفونية فسيفسائية(

كان بارعاً في جمع أشعّة الشمس و خيوط الحرير ،كان يحدّثني عن النهر و شجرة الفضّة ، يا للنقاء الغريب . لقد قال لي : إنّ الكلمة كالشمس ليس لها الا أنّ تكون نقية ، ليس لها الا أنّ تكون كما يجب ، بيضاء تفيض بالسائرين.

وسط ذلك السرور، حكى لي قصّة الفجر الحزين ، و تلك العيون المورقة ، لقد لمستُ رموشَها بيديّ هاتين ، بينما تلك السحب تغنّي ببرود ، كم هي سعيدة بأقدامها الحافية ، لقد سمعتُ صوتها البعيد ، كل ما تجيده لون باهت و أعمى.

قال لي إنّ الفضّة طيبة كالعنبر النديّ ، هي ليست من الظباء كما تتوهّم ، فأجدادنا الغالين ذوو الاجنحة الطويلة أحضروها من جزر بعيدة حينما نزلوا قبل المساء . قال وهو يبتسم : أنا أتذكّر ذلك جيداً . كنت أعلم أنه لا يكذب أبدا . لكنّ تلك العيون ما عادت ترى بريقه الفاتن ، لم تعد تستطيع أن ترفع طرفها نحو نجومه الخضراء.

أنا لم أتكلم ، لكنّني في واقع الأمر أردت أن أساله شيئا . إلتفتَ إليّ قائلا : أين أجد صخرة و بخوراً ؟ حينها نطقتُ و قلت له لقد رأيتهم يصفعون وجه الزمن الأعمى ، لقد رأيتهم ينثرون الفضّة في الأرض اليباب . ليتك رأيتها كانت تتراقص مع الريح في وديان بللها المطر . أجل كم هو مبهج أن ترى السرور على جفون الحقول النديّة ، لقد كانت فضية كما يجب . بعد ذلك أشرتُ نحو العمق و قلت له : هنا نهر فضّي ، أرواح فضّية ، صوت فضّي . لقد أذهلتُه فعلاً حتى صار يردّد : يا لهذا العالم الفضّي . و أخذ يرمق الأفق كقارب وحيد عند الغروب ، كان يشعر بذلك بقوة . شيء غريب فعلاً.

الشجرة الصامتة

هناك ، و سط فوضى الرياح ، كانت الشجرة الصامتة تحكي لنفسها قصة الصفاء ، انها تحبّ ان ترى الحديقة نظيفة و تحبّ ان تغلق الشبابيك و الستائر ، فأوراقها المائلة للصفرة ساخنة لا تعرف الهدوء ، تتطاير مع كل ريح ، انه امر متعب بلا شك.

كانت العصافير تحبّ ان تحطّ على ذلك الغصن بالذات ، الحبّ شيء لا يمكن فهمه ، فتتساقط أوراقها و ريش العصافير المشاكسة ، انه امر متعب لتلك الشجرة المثقلة بأعباء الزمن ، ، فتضطر ان تنزل من اغصانها لتنظف الحديقة من الاوراق و الريش ، ما يخلفه لعب العصافير و عبث الرياح.

ليتك رأيت أصابعها النحيفة ، و الفراشات الغارقة في الزرقة ، كيف تبتهج بصوتها الحنون ، لقد رأيتها تمشي على الماء كالنسيم ، كصوتي الذي نسيته عند بداياتي المؤجلة.

هي لا تحب النوم ، ربما كان ذلك وصية اجدادها الذين عاصروا نسور الجبال ، لكنها كانت تحلم ، فالحلم ارث هذه المجرة ، و كثيرا ما تتذكر الجدران التي تصنعها الانهار النازلة من الشمال ، لأجل الصيف الجاف ،   تلك الجدران بلونها البني المائل للسواد تشبه الى حدّ كبير وجه اغصانها في زمن الشيخوخة المنهكة.

)البركة الجريحة(

قصيدة ثلاثية الابعاد (قصيدة متعددة الاصوات (بوليفونية تعبيرية*(

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة .   في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين.

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري

للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

)ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين(.

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة.

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي

تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تجلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا.

)القنفذ البنيّ(

حينما رآني أخذ يبتسم ، ذلك القنفذ البنيّ ، لقد ذُهِلتَ ، لم أتوقّع منه هكذا وضوح ، فالأشياء البنيّة عميقة.

كان سمّاكاً ماهرا ، لديه شبكة من فضّة ، قد ورثها من أجداده القدامى ، لكنّه أخبرني أنّه لا يحبّ السمك ، و كلّ ما يفعله ، أنه يصبغ الأسماك بالفضّة ، و يرميها الى الجانب الآخر من النهر ، حيث تغرب الشمس ، كان يحبّ الغروب و يحبّ الشمس . لقد أخبرني أنّ الشمس عند الغروب تصير قريبة من النهر ، فتلتقط الأسماك كما يفعل الدببة.

لقد أدخلني بيته العامر ،كان جحراً ، يا له من جحر بارد ، التراب رطِب ، له جيران ودودون ، و ناعمون كأوراق الليمون ، لقد أجلسني على طاولة قديمة مصنوعة من عظام الهدهد ،كان يجيد السحر ، إنه ساحر ماهر ، له زوجة و أطفال سحرة ، في البداية سخروا منّي ، لأنني أرتدي ثياباً براقة ، قالوا لي كن بنيّاً عميقا ، بعدها حوّلوني الى سمكة فّضية ذات جناحين رشيقين ، ثم رموا بي الى الضفّة الأخرى ، حيث مغرب الشمس ، كنت مبتهجاً رغم أنني لا أحب السمك و لا الغروب . أجل لطالما حلمتُ أني أطير في فضاء غريب ، لكنْ لم يخطر ببالي يوما أني سأكون وجبة طعام فضّية للشمس.

كرنفال شمسي

قصيدة متعددة الاصوات بوليفونية ، ثلاثية الابعاد.

هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة ، حتى الفتيات هناك في جزيرة الشمس لهنّ لافتة وصوت . حينما تمرّ من ركنهن الملتهب تعرف انك في جزيرة الشمس . على بعد امتار نارية من الطاولة الملتهبة التي نجلس حولها كان هناك لاعب ماهر جذاب ، يجيد اشعال الحرائق ، لذلك فهم يتهافتون عليه كالجراد .يا لحبّهم الكبير للنار و الحياة المحروقة . الغريب وان لم يكن غريبا جدا انيّ رأيت لسانه و يديه مشدودة بحبال خفية الى كوكب الثلج ، حيث مجموعات ثلجية ضخمة ليس لهم شغل سوى تحريك هذا اللاعب الحارق و اشعال الحرائق هنا . لقد رأيت دماءهم الباردة و قهقهاتهم المنتشية كلما اشتعل حريق في جزيرتنا الشمسية . فجأءة رأيت من حولي من الشمسيين يهرولون مسرعين فرحين ، و الأطفال ينادون : مرحى مرحى ، لقد حان موعد اشعال جديد.

أصوات

أنا فلاح قديم ، لا أرى صورتي الا على وجه الماء ، هناك في ساقيتنا الحبيبة. لقد كانت صغيرة بقدر حلمي البريء ، تحدثني عن وجه آخر للشمس ، حينها كنت طفلا أذوب في ألوان

الفراشات ، و أعد اغصان الريح برفق . يا للصفاء الذي سرقوه ، لقد أخذوا غصن زيتونتنا الناعم ، صنعوا منه قذيفة و موتا ، ثم أخبروني أنني مجرم خطير أزرع الزيتون.

أجل ، هكذا بلا كلل سأردّد أغنيات الطيور ، انظر هل ترى في حكاياتها وهما؟ لن آبه لوجه العالم الوقح ، لقد ملأوا الفضاء كذبا ، قالوا : لنا اقدام نحاسية ، انظر هل ترى هناك شيئا غير الخواء ؟ ، يا للمدنية العوراء .

متى ستتعلم البسيطة صوت الزهر؟ ها أنا اسمعه يردد : لن تجد الريح الموحشة مكانا في مساماتي ، فأنا طائر حرّ ، أعشق رائحة الطين و أحبّ أن تلفح شمس الظهيرة وجهي ، ربما لأن أبي زرعني مع حبّة قمح في بستاننا الصغير.

أسماء حبّ

نحو شلالات تسبح بنشيد الفجر ، هناك عند تلة البسمة اليافعة ، رأيتَ اشراقة اليانبيع ، كانت شجرة ، كانت نهرا ، كانت أغنية تمرّ وسط ترانيم النسيم ، حينما وضعَت يدها الناعمة فوق رأسي تلاشيت كالفراغ ، دونما رجوع ، مبتهجا هكذا كحكايات أطفال الصباح . ألسيت طيور السنونو تنشد للشمس في حنينها الاليف ، اليس ذلك الهندي الاسمر يعشق فيله الحنون ، الست انتِ من جاء بهم الى هنا ، يا لحظة الشروق . هذه الورود هنا و هناك ، حول بيتنا الصغير ، أترينها تتناثر مبتهجة هنا وهناك ، أسماءَ حب و جمال.

الظلام

هذا أنا ، وسط الرمال خيال كسيح ، و صوت بلا نكهة . أبحث في حقلي عن كل نبتة جميلة و ثمرة يانعة ، ليس لشيء الا لأحرقها بحقدي الصحراوي و رغبة غريبة جاءت من بعيد ، هذا أنا إرث حضارة عمياء أبحث عن الحقيقة ، ليس لشيء الا لأشوه عبيرها و أدفنها تحت التراب . أطفالي ينتشرون كالنمل ، يلبسون ثيابا بيضاء ، يجلسون فوق التلّ يحدثون عن السماء و العدل في البسيطة ، و حينما تعرّيهم الريح ، لا تجد سوى مسوخاً و قلوبا سوداء و أفواه تقطر بالدماء .

ايها الظلام المرير لقد سرقت وردتي . في بغداد إيد من عمى تهشّم القلب الجريح و في صنعاء دماء تسيل . فاين أجد دار السلام و جنات عدن و بخور . يدك القاسية جاءت من هناك ، من بحار من ثلج ، و قلوب من صخر ، و ابتسامات شاحبة . لقد أجادوا الدموع الكاذبة و الكلمات المنمقة ، لقد أجادوا قتلي وسط الظهيرة . سرقوا دمشق ، و ضعوا جمالها

الفتّان في حقيبة عمياء ، و رموها بكلّ برود الى سرب موحل . كل ذلك بحجة انني ثور مجنح و ان برج بابل مزق طبقة الاوزون و انني سبب سقوط أثنا.

)العمياء(

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

·لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة.

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم.

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع

الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة.

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

1 -البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق.

2 -انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم.

3 -ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا.

4 -لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ، كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ،كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي .

الرمال

نص تجريدي

حينما عدت الى يدي الناعسة و جدتها حقولا برية تبحر في الهدوء كفراشات الربيع . كانت تلوّح للوهج القاتم . يا للفجيعة ، لقد رأيتها بعينيّ هاتين وهي تذوب في طرقات بلا نكهة . كانت تذوب أمام عينيّ بلا رحمة . هكذا تذوب كنجمة سمراء بلّلها المطر . الآن بدأت أعرف كم هو قاسٍ وجهك الودود ذو الابتسامة العريضة.

أيتها الأيام الشاحبة ، وجهك الباسم ينسلّ من بين يدي كقطّ ثقيل ، يا لأوراقه المتساقطة في عمى يأسر المكان . أنا لا أنكر بهجة الأعياد الهندية و ألوانها الفرحة . أنا لا أنكر عمق مًن صنع مصيره بيده . أنا فقط أريد أن أقول شيئا : ما هكذا رأيت الرياح الحنونة وهي تحملني نحو رمال بنيّة . حينها كنت طفلاً أغرق في النسيم.

سأعود مع العصافير أعدّ اشجار الخريف ، ليتك تتذكر عطرها الندي ، و تلك الرمال ، ليتك تعلم انّ قلب الخريف من رمل ، و أنه بساط سحري يعشق القمر . أتراك تجيد السير على

ركيتين عاريتين ؟ أتراك تجيد لفظ الاسماء الباسلة ؟ ألم تعلم أنني هنا منذ عصور ، منذ أن التقيت بك في مرآة صدئة . يا للضوء البراق ، يا للنقاء الذي تحدثني عنها الجنيات الطيبة.

التمر العظيم

كان الوقت فجرا – أنت تعرف في الفجر يكون للنخل طعم آخر - حينها لم أميّز ألوان السعف عن وجه مرّ للسراب . كانت السماء تمطر ، المطر هنا في مدينتي فقد عذريته ، ما عاد جذابا ، لقد أضاع بدلته التي اشتريتها له قبل الغروب . أنظر الى يدي انها فارغة ، لقد وضعوا المطر في سلال قاسية و أخذوه الى هناك ، بعيدا عنا . أنظر الى النخل ، هناك ما عاد بلونه الفتّان ، أظنك تحبّ النخل مثلي ، و تحبّ التمر ، من منّا لا يحبه ، نحن أبناء التمر ، اليوم أصبحنا حفاة ، حينما نتسامر يخبرني صديقي يقول : كانت أمي تحكي لنا عن شيء اسمه التمر ، يقال أنه أكبر من الشمس له عيون عسلية ، كان يجلس في حدائقنا و يبتسم ، ليس الغريب انه يجلس هناك وهو بذلك الحجم العظيم ، الغريب أنّ أمي تقول أنها كانت تحمله بين يديها ، يا لأمّي العظيمة.

العيد المسكين

دوما يجلس هناك ، على ذلك الغصن بالذات ، ذلك العيد ذو الساقين الطويلتين .له حذاء قديم يذكرني بالعصور الغابرة ، مسكين ذلك العيد ، لم يعد يجيد الابتسام ، لقد رحل فمه مع الطيور ، حتى لونه الصاخب ، الذي يميل الى ألوان قوس قزح قد أكلته الأشواك ، و بنت شجيراتها الصخرية على وجنتيه قلاعها الشاهقة . يا ترى كيف لي بعد اليوم أن أرى عينيه العسليتين ؟ حينما أنظر الى أولاده بثيابهم الرثة و مركبته الصدئة ، أعلم انّه ما عاد قادرا على دفع ايجار شقته المتهالكة في مبني الأرواح المتعبة .

الكأس

سأعود يوما ، أمشي فوق بساط البهجة كأروع حكاية للنجوم البعيدة ، أطلّ من مركبةٍ براقة كلون الريح ، في يدي مرايا باسمة و حديقة غنّاء . ألا ترى ضحكات العنبر تأسر قلوب العاشقين ؟ أنا أرى ذلك بوضوح . سأعود حتما ، و لوطني وجه نضِر بسّام ، وللفرات عينان

كحليتان و ثياب زاهية كالتي يرتديها عريس هندي . ألا تسمع الكرنفالات التي تسبح في مياهه الصاخبة ؟ أنا أسمع ذلك بقوة ، و أحس بها قريبة مني ، أقرب من حروفي هذه . أجل سأعود ، و لشعبي أماس مضيئة و نهارات رقيقة كحبات العنب ، لن تجد حينها أثراً لهذا الرماد ، ولا لهذه الظلال المرّة و القلوب الحجرية ، لقد ذهبت كلها تبحث عن زوايا مظلمة تتنفس فيها بدايات غروبها المفرح . حينها ، لا شيء سوى حكايات الضوء البهيجة ، ألا ترى الشمس عذبة كالنسيم ، تجلس كل يوم عند بداية ذلك الزقاق ؟ كان الوقت عصرا ، غريب أنك لا ترى ذلك ؟ أنا لا أقول هذا لأنني واهم كبير ، أنا أقول ذلك لأنني أراه ، أجل أنا أراه بقوة ، لأننا شعب مظلوم ، شرب من كأس الصبر كثيرا.

المدينة

قصيدة بوليفونية

المدينة كائن غريب ، كقبعات الصينيين القدامى تغطّي كل شيء ، انها ذلك الجراد البريّ ، لا تأتي على شيء الا التهمته ، حتى حليب اطفالنا و ابتساماتهم اليافعة ، هل تراها ابقت شيئا ؟ لقد جعلت من زهرة الخليج اسماكا وردية ميتة . انها يأجوج و مأجوج ، لقد رأيتها تشرب ماء البحر في لحظة آسرة . تلفّ كحل البوادي بورق مرّ ، تضعه في فوهة مدفع فرح ، و تصوبه نحو قلب صنعاء و بغداد.

المدينة قاسية ، كأشواك اشجار يابسة ، لا ساحل لها و لا ازهار ، قلبها الحديدي نحيف كشجرة الموز لكنه من سلالة افاعي الغابات السوداء ، تأتي على حلم الانسان فتشقه

نصيفين ،فلا يظل له نكهة ، ثم تدعى انها كانت تغطّ في النوم و تستشهد بشخير ازلي ليمامات الغروب .

ليتني لم اعرفها و لم تعرفني . لقد ملأت قلبي قيحا.

العالم المرائي

الانسان دمعة فرح و جنين نور لهذه الأرض . سقط من أعلي الجبال في ليلة مقمرة ليكون زهرة في ساحة هذا الكون الفسيح . ربما عيونك لا ترى ذلك. و ربما لا ترى ايضا انّ اقنعة صحاريك من ثلج ، و ان ابتساماتها الكاذبة ميتة . ايها العالم المرائي . انظر الى سواقي آلامنا و أحلامنا ، انها تنهل من تلك الواحة التي لا تعرف بقاياك عنها شيئا.

لقد علمتُ منذ اللحظة التي جلستُ فيها تحت تلك الشجرة ، منذ تلك اللحظة التي رأيتُ كيف انّ السماء انشدت نهرا و هضبة . أجل لقد علمت منذ تلك اللحظة انّ ظلالك لا تجيد عزفا ، و انّ لسانك كثبان رمل .

يكيفنا هذه السلال النقية ، يكفينا انا نجيد حكايات الضوء ، و انا نتنفس العشق بعمق ، و انا نمتلك كوّة تطل على وجه براق لغابات الأرز . و انت تجلس في زاويتك المظلمة في وهم باهت لا طعم له و لا رائحة . تظنّ انك تلوّح لزورق ، و مرآة ، و ما في أرضك سوى الطحلب و لا في جبينك سوى العتمة . كم انت واهم و مسكين ايها العالم المرائي.

)النساء(

الطرقات ذات القشور الملساء قد بعثرت أزهاري الأرجوانية هنا و هناك . هكذا وجدته يحدّث نفسه ، ذلك الغصن الذي قد التهم اليباس قلبه الحجري . لقد جلست تحت ظله أعد حقول الوهم التي سرقت سنين عمر حالمة مكبلة بأسوار الضباب .

لقد كان حنونا فرغم يباسه المرير فقد تساقطت اوراقه فوق رأسي كتلوج أعياد الميلاد ، لقد حدثني عن تلك السجون التي تعصر قلب الفتاة اللماع . قال لي هكذا تركت النساء في قريتنا يحملن على رؤوسهن غبرة الايام و مياه البئر الملونة دونما كلمة شكر .

الشيء الغريب انني لا زلت امتلك قدمين باسلتين و لا زلت أرى كلمات ذوي الثياب البراقة ، و تجار الجسد تخفق كالزبد العالي. انهم يقولون ان العفة لوح مظلم و كهف قديم ، لكنك ترى ، انها الوجه المبثوث في عمق الخليقة و الساكن في قلب بحيرات النور التي نزلت في سلال وردية ذات صباح . انك ترى بوضوح انها تعرف ، و لديها عين واسعة ، انهم يريدونها ثيابا براقة لقلب رخيص . لكنها تعلم انها اغلى من ذلك و انها ليست مجرد صوت و لا مجرد صخرة على الطريق . نعم انا مثلك أرى الوهم في أفواه سرقت و حرفت الارث النقي . يقصرون حلم المرأة باسم السماء و ما في جيبوهم سوى الخواء . لكني سمعت النور انه بريء من كل هذا ، ليتك تصغي يوما انه صوت صادق و حنون .

هكذا اسير وسط حقول الزمرد المتحجرة ، لقد ملئ قلبي حزنا ، متى استطيع ان اشم نسيم المجرة بهدوء ، و ان اكفّ عن الوقوف فوق تلة الخيبات . لقد سئمت صوت البعد ، لا بد من ابواب تبصر ، لأرى التاج فوق رأس امرأة و أرى حكماء البسيطة يتعلمون من عالمة عصرهم طرق الحقيقة و السلام .

الينابيع السرية

)الرمزية التعبيرية*(

منذ الطفولة وانا أحبّ القراءة و أجد المتعة في أن ألوّنَ رموش الشمس بلون ساحر . كنت أظنّ أنني قارئ بارع ، أعرف ما تخفي النجوم و الكائنات الضوئية التي تقطن الكواكب البعيدة . كنت أذوب في صفحات الفجر الباسمة ، أضع أنهار المساء في سلّة كبيرة أوسع من البحر الذي رأيناها ذات يوم . إنني ممتن لذلك فعلا ، فللبحار أنشودة مبهرة ، أجلس عند بابها كسمكة لم تتناول افطارها بعد . هكذا بدأتُ أشعر بعبق ينابيعها يتخلّل مساماتي و ينفذ عميقا في ذاكرتي ، عيناها تزداد لمعانا مع كل فراشة أعثر عليها في الحقول الهادئة. يا لروعة

الفراشات المسكونة بالثلج ، ترسم لي طرقاً أتجول فيها شبحاً منسياً . أنا أرى ضوءها الخافت و ينابيعها السرية ، هناك في مكانها الغريب . كانت بشرتها فضيّة و طريّة كوجه القمر ، لقد قطعت لي وعداً أن تريني بواباتها الناعسة ، لطالما حدثتني عن النقاء الغريب ، لكن كما ترى أنا الآن أجلس وسط الظلال أعدّ صورها التي تمرّ أمام عينيّ في عالم فسيح من السراب . أجل أنا هنا في هذا الجسد الصخري لا أقوى على الحراك ، كم أشعر بالعجز ، شيء مخجل فعلا ، متى أعثر على جناح و ضوء ، متى أجد النقاء الذي حدثتني عنها.

*الرمزية التعبيري هي الكتابة بطريقة المدرسة التعبيرية ،بان ينطلق كل شيء في النص من داخل المؤلف و بواطنه و تصوراته . التعبيرات و الرؤى و شكل العالم و محور الكلام كلها يتمركز على ما في داخل المؤلف فلا يرى القارء الاشياء الا وفق ما يراه المؤلف ،ان التعبيرية ابتداع جديد للاشياء انها طرح خلاق و اضافة متميزة بفهم خاص و شكل خاص و صور واوضاع وعلاقات خاص ومبتكرة بين الاشياء ،ان الفردية الطاغية على الرؤية تجعل الجو العام في عالم كامل من الانزياح و المجاز و الرمزية لذلك يكون من الجيد ان تتسم الكتابة التعبيرية بالوضوح و التداولية لانها من دونهما ستنتج النص المنغلق بسبب رمزيتها العالية.

)أيدٍ عالية(

أيدٍ تصافح الموت ، تقبّل الرمال ، تصفع وجه الظلمة ـ لينام طفل و تحلم فتاة

تقليلية

حلم القصيدة

-ميتاشعر

من هناك ،من الينابيع السرية للكون ، سين ليقي اونيني راى كل شيء ، و رات معه القصيدة شجرة اللازورد ، وهي ترفع راسها لترى بهاء جلجامش.

و نحو الالم الحبيب ، و ابواب الجنون جلس قيس عند تلك الصخرة الندية ،يسال ظبيات القاع عن ليلاه ،في حلم للقصيدة.

ثم تعالت يداه ،تخطان على وجه الزمن حكاية عنفوان ،الخيل و الليل تعرفه ،و تلك البيداء المورقة ، لقد كان لها في حلم ابي الطيب حسنا بغير تطرية ، بحرف نفيس غريب.

ومن سرير المطر اطل بويب ، يرسم على وجه القصيدة حكاية الفضاء الرحب ، فتربعت يد السياب المنهكة حرية اللغة ، و صوتها الباهر.

اجل لقد صدمت و ذهلت و سقطت الى الارض مغشيا عليها ، حينما انثال رامبو في هذيانات ، و حقائق ابدية . ثم جلست سلحفاتها المغامرة وسط الطريق تحلم بالكوخ الصغيرالذي راه رسل ادسن في الغابة.

ربما رايتها تغفو عند طوفان الحضارة الغاربة ، في حكايات الموت والحياة ، هناك عند الشجرة الصامتة و القنفذ البني حلمت بوجه كما النسيم.

)حياة(

لغة تجريدية*

حياة هادئة

ذلك النهر رقيق كتفاحة ، تعيش تحت جناحيه المدينة بهدوء ، و تتراقص الإوزات فوق مائه كأغنيات الشمس . طيور الحقل بألوانها الزاهية تستحمّ فوق مراجيحه بكل بهجة . أوراق الشجر النديّ تملأ المكان بأغنيات صباحية قد بللها النسيم . كم أدهشني الهواء الفضّي ، كان يتنقل بين أنفاس الظلّ يهب البركة أحلاما بطعم اللؤلؤ.

حياة صاخبة

الصدى يئنّ كعصفورة صفراء أنهكها المطر . يحكي ألما برّاقاً ذا عينين واسعتين تخجل من نشيجهما غيوم سماء باكية . لقد حمل إليّ شهقة خريفيّة معبأة بالموت و الحنين ، يا للحنين المرّ .هنا فوق هذا النبض و في مياه شرايينه البنفسجية تكون الوعود . هنا تحت هذه الخيمة القاصية حكايات عظيمة للرمال.

اللغة التجريدية تعتمد على وظيفة نقل الاحساس (الدلالة الشعورية للكلام) أكثر من الحكاية و نقل المعنى ، (الدلالة المعنوية) المعروفة.

زقزقة العصافير

سأغفو قليلا ، فلقد أهدتني زقزقة العصافير انشودة الفجر اليانعة .

أنا أحب زقزقة العصافير ، أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه اطلاقا . و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البرية ما عادت تتلألأ عيني لرؤيتها . فلقد ملئ قلبي حزنا.

سأخرج مع الطيور المبللة بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، اجمع حكايات الظل ، و ما نسيته الفراشات ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الايام.

هناك فراشات تمشّط شعرها السعادة ، خلف احلام مخملية ، و اضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة.

)عصير صيفي(

قصيدة بوليفونية متعددة الأصوات

وطني يقف هناك حاسر الرأس كعصير صيفي ، وسط أرض مرّة يزرع قمحا وصمتاً . يداه متعبتان ، أنا أسمع صوته بوضوح ينشد للربيع وقبّرات الحقل أنّ هنا عشبة و ماء . لكنك كما ترى ما من عشبة و لا ماء . العيون العظيمة ذات الرموش الطويلة كلها قد اصطفت كفرقة موسيقية ، بأفواه جذابة بحجم السنين الزاهية ، لم تبق من جسده أثراً ، يا لوطني المسكين.

حينما اتّكأ على الظلّ خانته أعواد الخشب ، و حينما نظر الى وجهه في النهر ، غطّى مياهه بجلباب خشن كليلة شتاء باردة . حتى الطيور راحت تبتعد حاملة حقائبها على ظهرها فرحة كتلاميذ ذاهبين الى المدرسة . يا للغرابة تترك غيوم القمح و تتساقط كفراشات حالمة بين يدي أرض تصنع من ريشها وسادة.

عجبا لهذا العالم كيف أتقن سرقة دمي ، يتمشّى مزهوا فوق خشبة المسرح على أربعة أرجل ، ينادى بصوت جهوري رائع أنّ العدل كوكب ناعس وأنّ الحرية لوحة فريدة لمقاتل قديم . يخبرني أنّ المساء حكاية غضّة في زواياها دموع الريح و أطفال من ثلج . هكذا أقتل ببرود ، رأسي تحت الرمل كنعامة الصيادين السمر . أقف هناك كعصير صيفي وسط أرض مرّة مدهوشا لبراعة الجميع.

)عمق(

نص فسيفسائي تجريدي

السكون جفن ناعس لهواء عاصفٍ لا يصلني منه سوى الهمس ، كضجيج الشمس وصوت لهيبها ، لا يصلني منه سوى نسمة ضوء ، الا تشعر بذلك ؟

لقد رحلتُ كمركبة غريبة نحو العمق ، نحو مرآة أرتني عالما براقا لجنيات الربيع و فراشاته ناعسة الجفون ، كل هذا ما كان ليكون لولا صخب رهيب يتربع أغصان حكاياتي الباردة.

أنظر الي ، أنا أقف هناك كطائر قطبي ، لا أنتظر شيئا ، فلقد اهدتني الرمال العاصفة وردة حمراء باسمة ، لقد ملأ عبقها النديّ مساماتي و زوايا روحي المسافرة . انظر الي يدي ، انها تحتفل ، أنا واثق انك تشعر بذلك.

هامش

الفسسيفسائية ترتكز على الترادف التعبيري ، اي مجموعة تعابير في نص واحد متميز عن بعضها الا انها تنطلق من فكرة محورية و تشابه تعبيري كبير ، محققة حالة تشبه الترادف اللظي و تكون تعابير النص و جمله و فقراته بشكل مرايا متجاورة تعكس صورة عميقة و فكرة موحدة ، و تكون التعابير متجهة نحو تلك الفكرة و القضية و الصورة العميقة الموحدة كما تتجه ازهار الشمس نحوها في كل حين.

و التجريدية ترتكز على استعمال اللغة و الالفاظ بشكل تعبيري غير معهود ، اي ليس لأجل نقل المعنى و توصيل الفكرة و الحكاية ، و انما لنقل الاحساس و الشعور ، و جعل المشاعر و الاحاسيس هي ما يتجلى بالالفظ و ليس المعاني و المغزى ، كتكون الالفاظ و الجمل كالوان المجردة من دون تشكل محاكاتي اي بشكل الوان في لوحة تجريدية تعتمد في تاثيرها على الاحساس و الشعور و ليس المحاكاة و المعنى .لا مشكلة أبدا في ان تصبح الافاظ و الجمل بهذا المستوى من التجريد ، و لقد نجحت تجارب عالمية و تجارب لي خاصة في ذلك.

هنا تجربة جديدة و معقدة ، وهي كيف يمكن تحقيق نص تجريد و الافاظ لا تحكي و لا تبين و انما تنقل الاحساس ، و في ذات الوقت يكون فسيفسائيا ، وهو نص يعتمد على الترادف التعبيري . و الجواب يمكن تبينه من خلال حقيقة ان الترادف الفسيفسائي غير منحصر في الترادف المعنوي و الفكري و الحكائي ، كما ان التعبير الأدب لا ينحصر بذلك بل لدينا التعبير التجريدي و الذي يحقق نظاما تعبيريا شعولايا احساسيا كما تحقق اللغة الحكائية نظاما تعبيريا معنويا حكائيا . و كما ان الترادف الفسيفسائي يكون بين التعبير المعبرة عن فكرة و حكاية واحدة في الترادف المعنوي فانها تكون معبرة عن احساس و شعور واحد في الترادف التجريدي ، فتكون لغة المرايا هنا مرايا لاحساس و شعور واحدة يتجسد في التعابير و يتجلى في المرايا.

لو لاحظنا النص اعلاه (عمق) نجد ان كل فقرة تنقل و تجسد احساسا و شعورا واضحا و نجد ايضا ان الاحاسيس و المشاعر التي تتجسد في الفقرات متقاربة و تنمتمي الى مجال احساسي واحد . ان الفسيفسائية التجريدية تبين و بشكل صريح انه كما ان هناك حقولا دلالية و معنوية في اللغة فان فيها حقولا شعورية و احساسية . كما اننا سنكون امام وحدة نصية و ايقاعية و تناغمية جديدة و عميقة هي الوحدة الاحساسية الشعورية كما هو ظاهر في النص اعلاه.

قصائد تقليلية

)الطيور(

روح الطيور ناعمة لها صوت بطعم البهارات الهندية لكنها في الصياح تُلِبس الفجرَ ثوبه و تأتينا كملائكة تغرّد.

)الخريف(

الرمال تحتفل في الخريف تصنع من عينيّ عصفورا . الخريف عظيم هنا لانه يشبه روح الانسان ،رماديّ جدا

*

)الاعياد(

الاعياد شجرة لوز تلعب في الحقل مع الفراشات، تتطاير بخفّة مع النسيم. حينما تنحني على طفل أحسّ أنها تضمه كأمّ.

أين هي الآن ؟

*

)جندي(

لقد عاد الجنود.،في خوذاتهم أحلام الصبايا. الأهازيج تحصد ارواحهم. ابتسمي ايتها الثلوج، فانا جندي فتكت به روحك القاسية

*

)عشب مرّ(

عالمنا غريب، نعشق فيها العشب المرّ. الأبرياء تحصدهم النيران . عرس بغداد صار دموعا و جنة عدن يباب.

*

)وقفة(

سأقف هناك وحيدا، أعلن البراءة من مرايا الوحل، و حينما تسمع بي الأفاعى، حينها أكون قد أكملت شرفتي الجميلة و صرت ذاكرة قاتلة.

قصيدة من كلمة واحدة

تجريد

....

هامش بقلم د أنور غني الموسوي

مع كون هكذا قصيدة (أي قصيدة الكلمة الواحدة) من النص المفتوح بلا شك فانه يمكن رد قصيدة الكلمة الواحدة الى اللغة التجريدية والتي تعتمد على نقل الاحساس والشعور والتجربة الانسانية بالألفاظ بدل الاعتماد على الدلالات والمعاني والافادة الكلامية . وعلى كل حال يمكن السؤال ما الفرق بين نص متكون من ست كلمات يولد زخما دلاليا وفكريا وشعوريا معينا وقصيدة متكونة من كلمة واحدة تتجاوز في زخمها الرمزي والفكري والشعوري ما كان لذلك النص المكون من ست كلمات .(أنور الموسوي 2015) .

في الويكيبيديا انّ آرام سوريان (Aram Saroyan) الشاعر و الروائي الامريكي المولود سنة 1943 قد ارتبط اسمه باعماله التقليلية الكاملة ، و عمله الشهير قصيدة الكلمة الواحدة (lighght) في 1965 ، و ايضا قصيدة الحرف الواحدة بحرف (m) المكتوب باربعة ارجل . و التي دخلت في مقياس غينيتش كأقصر قصيدة في العالم (Wikipedia) .

تقول اين دالي في خريف 1965 ،كتب شاعر عمره 22 عاما اسمه ارام سوريان سبعة حروف لتكون اكثر قصيدة مثيرة للجدل عبر التأريخ .ان كلمة (lighght) بالخطأ املائيا انما هي عنصر مشاهدة و ليس قراءة ، فلا توجد عملية قراءة هنا. (Ian Daly 200)

اقول ان فكرة التقليلية الكاملة حتى تصل الحرف الواحدة محققة لغايات التقليلية و منتهاها بلا شك ، الا ان تجميع حروف او حرف من دون الاحالة على معنى او احساس منقول و عدم الاعتماد على الوظيفة اللغوية للفظة فانها تخرج عن كونها عملا ادبيا ، و تصبح شيئا بصريا لوحة او نحو ذلك . بمعنى آخر ان ارام سوريام لم يكتب قصيدة و انما عملا بصريا سواء في عمله ((lighght او الحرف (m (بالاربعة ارجل . و مثل ذلك ما كان من تلوين و تغيير اشكال الحروف او وضع الكلمة وسط لوحة او رسم كلها لوحات و ليست قصائد لانها ليست أدبا فالادب يحيل على معنى و احساس منقول و هذا بخلاف تلك الاعمال فانها تبدع و توجد الاحساس و لا تنقله و تعتمد على امور بصرية و ليس وظيفة اللغة.

ان العمل اللغوي مهما بلغ من التجريد فانه بنقل الى القارئ الاحساس المرتبط باللغة و التراكمات و التجربة الانسانية المرتبطة بالكلمات . بل لا بد من ان تنقل الكلمة الاحساس و التجربة الانسانية ، بمعنى آخر لا يمكن ان تكون الكلمة قصيدة الا ان تكون ذات معنى ومعتمدة على الوظيفة اللغوية و ليس شيء آخر من العوامل البصرية . و خير مثال على قصيدة الكلمة الواحدة هي قصيدة ديفد آر سلافت) ((David R Slavittبلا أمّ. (

One word poem

David R Slavitt

Motherless

في تعليق لمنشور لاكاديمية الشعر الاميريكةAcademy of American Poets ( )

على قصيدة ديفيد سلافت هذه تبين الزخم الشعوري و الدلالي لكلمة (بلا أمّ) ((ان فقدان الام امر صعب ومأساوي، وربما ان هذه الكلمة هي اكثر الكلمات حزنا وتعاسة لدى الشاعر واراد ان ينقل الاحاسيس بها الى القارئ . (poets org). من هنا يكون ظاهرا اعتبار اعتماد وظيفة اللفظة اللغوي في تحقيق ادبية الكلمة و تحقيق نظام القصيدة لكي يصح ان توصف انها قصيدة من كلمة واحدة.

قصائد من كلمة واحدة

00000000000000000

كن

000000000000000000

تجريد

000000000000000000

نثروشعر

0000000000000000000000

أوروك

00000000000000000000000

لحظة

0000000000000000000

صوت

0000000000000000000

تحلٍّ

0000000000000000

نصوص تقليلية في العيد

(1)

لقد رايته في ثياب رثة ، ذلك العيد الذي سرقوا ابتسامته.

(2)

تصافحني يد العيد ، يا لبرودتها الشاحبة ، لقد همس في أذني : ألا ترى دمي يراق في الساقية ؟

(3)

كنت اعد النجوم كحالم اسطوري ، انتظر وجه العيد ، و حينما أتى ادهشتني مرارة بكائه ، ليتك كنت حاضرا فداحة ألمه ، كان أسير الخفافيش المأجورة.

(4)

لقد اجلسوه في بركة مظلمة ، مع الطحالب الرخيصة ، لكي اراه لا بد أن امر في ذلك النفق المعتم ، مسكين هو العيد في بلدي.

هايكو تجريدي

1 -النص الاول

الشجرة في ضياع

تسير بقدم واحدة

ابتسامات الحروب

2 -النص الثاني

جراحي زهور

دمعة جذابة للربيع

انياب الحضارة

*الهايكو معروف شكلا و مضمونا ، وهو من اقدم الكتابات التقليلية ، بتكونه من سبعة عشر مقطعا باليابانية في ثلاث سطور (خمسة ، سبعة ، خمسة) و بألفاظ بسيطة و مأخوذة من الطبيعة تعبيرا عن مشاعر عميقة . و من الواضح ان هكذا قصيدة نموذجية متعذرة عربيا لاختلاف طبيعة اللغة ، لذلك يمكن المحافظة على ثلاثة اسطر قصيرة مع كون السطر الوسط اطولها ، و اعتماد تصوير شعري مكثف و تقليلي.

*التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

)وجدانيات(

*لغة تقليلية

(1)

)الدفء(

الحياة فارغة من دون حرارة قلب ، فاذا علّمك أهلك البرود ،فتعلم أنت الدفء.

(2)

)القصيدة(

أذا لم تهزّك القصيدة ، فاعلم أنك أمام ورقة ميتة ، ولا تصدق ما يقال عنها.

(3)

) غربة(

لولا قلب يئنّ ، و صوت بحجم الصباح ،لعدت الى غربتي استنشق ما تبقى من الرحيق.

(4)

) سر (

لقد عبرت بحور الصوت بقارب من ريح ، تطلعت الى الحقل ساعة انشاده أغنياته ،

حينها صافحتني ارواح لا احدّث بها ،كم انا ممتن لذلك.

(5)

)عجز(

مزدحمة هي شلالات الصيف ، الهمت اضلعي خفقة لا تنسى ،رطمت راسي بأحجارها ، انني اشعر بالعجز ،لماذا ريح الصبا اكثر وداعة و سلما ؟

(6)

)العيد المهاجر(

نحن هنا نجلس تحت غيوم الهمّ ننتظرك .

لقد مللنا الشرب من انهار الحزن.

هنا شعب مهجور   .

انا اتوسّل اليك ، كفاك هجرا.

(7)

)حزن(

كيف لي ان افرح بك ، و دمائي تملأ السواقي كشلالات اسطورية

لقد تجلببت ثوب الحزن ، منذ ان رأيت عيون بلدي باكية.

(8)

)فسيفسائية(

وجد صوتاً ، فصار نهرا.

وجد ضوء ، فصار زهرة.

وجد أملاً ، فصار حكاية.

)وهم(

أرض اجدادنا الغوالي تلة كبيرة تجر ضفائر الشمس بعنف.

تصبغ وجنتي الحقل بالسواد

ثم تجلس فوق بحار حمراء ، و بكل سكينة تقول : ان الرب قد اخبرني بذلك

يا للوهم الكبير.

التعبيرية

القصيدة كُتبت باسلوب السرد التعبيري أي السرد الممانع للسرد والذي منه تنبثق الغنائية و الشعر .

أرواحٌ رماديَّةٌ

منذ نعومة أظفاري وأنا أبحث عن وجهي الذي سرقته الحروب. أنا ابن الحرب، عُجنت ذاكرتي برقصاتها القاسية. منذ أربعين عامًا وأنا لا أستنشق إلاّ الدُّخان المرَّ، ولا أعرف شيئًا عن شلاّلات (دهتيان)*. أنا رجل عراقيٌّ حياتي مؤجَّلةٌ، لا أعرف شيئا عن الجمال والحُبّ، وثوبُ أحلامي قصيرٌ. لا أريد قبَّعةً ملوَّنةً ولا ساعةً مذهَّبةً، ولا أريد أن أسكنَ ناطحات السَّحاب التي رأيتها

على ساحل البحر في مومباي. كلُّ ما أريده أن يعودَ ماءُ الفرات نقيًّا بلا دماءٍ وأن تغادرَ القذائفُ أضلاع بابلَ المهشَّمة. وأن أعيشَ بين وُرَيْقات الباقلاّء كدُعسوقةٍ تائهةٍ تغازل الصَّباح. ليتك رأيتَها وهي تقفُ باسقةً أمام جحيم الشِّتّاء، تخبرُه أنَّها بنت هذه الارض. إنّها مثلي تنامُ في الحقل بلا وجهٍ، لقد سرقوا وجهَها وسط الظَّهيرة. الباقلّاء إبنةُ الحرب أيضًا، غريبان أنا وهي وسط عيون الظلّام الوقحة، لا يجمعُنا سوى الرَّماد، فصرنا أرواحًا رماديَّةً طائرة.

شلال دهتيان أحد أجمل الشلّالات في الصّين وأكبر شلاّل في شرق آسيا، يقع نصفه في الصّين والآخر في فيتنام

إشراقة

البئر عالم غريب، اعتادت السكون، حتى مياهها تعلمت الصمت، ربما لكي تتمكن من أن ترى روح الأرض فالسكون هو المركبة التي تمتطيها الأرواح في رحلاتها النقية. أنظر الى هذه المدينة بمركباتها الضوضائية و صخبها الجنوني تحملنا الى مكان بعيد و أعمى، كيف يمكننا ان نرى؟ كيف يمكننا الابحار عميقا؟ لا يكفي ماء الجداول لأن نتذكر، و لا الخضرة النظرة، لا

بدّ من العتمة و السكون. هناك فقط – حيث الشمس العميقة و حيث الصخب العميق– تضيء الروح فتكون اشراقتها .

نيسان

سأنتهي عند أبواب المساء سنبلة عطشى، أجوب الوديان بحثا عن حلم كسيح. شجرة لوز أنا و بهجة مسروقة لعيد من سراب. أنحني بوجه الصباحات صوتا من ثلج، أعدّ قرابين العصور من أرواح قريتي البريئة.

هكذا أعود شجرة صفراء تهمس في أذن نيسان بكل برود. الأطفال في نيسان طائرات ورقية فوق السطوح، و أطفال قريتي يتمددون جثثا رمادية تسقي دماؤهم الأرض الجحود. أيتها النهارات ، أيتها الاصداء، اقتربي، اقتربي، فهنا جرح بحجم أناشيد المجرّة. ليتني كنت صخرة صمّاء على ضفاف الفرات لا تعرف غير النسيم.

مزامير

على أعتاب السكون تجلس أحلامي الشاحبة، تردّد أغنياتها القديمة. مزمارها السحري تخيط بظلاله ثوبا للأيام. و أنا ذلك الشبح الأسطوري، أقف هناك فوق رأسها أنتظر هجوع شلالات الموت. أنا أرى الصخر و الشجر، و أرى ايضا غربة قاتلة. عيناي من بلّور أزرق يتناثر في

مساء مكسور الجناح. إنني غريب، صوتي القادم من الأقاصي، يزحف بين الادغال على ركبتيه . دماؤه تسيل نهراً من حبّ . أتلفت كحمامة تائهة ، لا شيء هنا سوى الخواء . لقد رحلت الطيور ، و مزامير الاجداد سرقها الظلام . أنا ذلك العالم التائه بلا رحمة ، جيوبي فارغة و ذاكرتي حقول من ضياع .

الهدهد

معتم هو الصباح ، و حينما أمدّ يدي يصفع وجهها الغبارُ . غبار جافّ كروح الانسان . أ ليس غريبا كلّ هذا الجفاف و الشلالات لها صوت يوقظ الموتى الذين غادروا المدينة منذ عقود .

أ ليس غريبا كلّ هذا الجفاف ؟ و الطيور مصنوعة من الأغنية . الهدهد لم يعد يمرح في حديقتنا ، لقد غادر الى عالم أكثر دفء و حنانا . اننّا صحراويون ، قلوبنا من الرمل فكيف للهدهد العارف ان يسكن بيننا .

انّ أكثر ما يشغلني و سط هذا الركام من القتل و الدماء هم السحرة المساكين ، كيف سيبهرون روّادهم و لس لديهم عظم هدهد ؟ لكنّنا جميعا مبهورون بالسحرة الجدد ، انّهم يبهروننا بصناعة الموت و سرقة النسيم ، و قتل كل ابتسامتنا و كل هدهد يأتي بسلال الحقيقة من الأراضي البعيدة.

الخندق

ما زلت أرتدي القبعة التي أهدتني إياها الفصول القرمزية ، و ما زلت أجلس وسط التلّ لا أحلم بغير الشمس ، كفراشة بلل جناحها المطر . هكذا أنا ، منذ أن تعلمتُ السير و أنا أبحث عن وجهٍ لوطني ، لقد سرقوه مراراً ، كأنه ليس لهذا العالم من شغل سوى صنع سلال ذهبية من دمي . إنهم أخلاقيون جداً حتى أنّ عيونهم الواسعة لا ترى استغاثات النهر البريء . أجل إنّهم وطنيون جدا حتى أنّ هذه الارض الحنون لا تعرف وجوههم . يتلوّنون مع الفصول ، ألا تتفق معي أنّ الاشياء تتغير ألوانها من حين لأخر ؟ الخندق و الى وقت ليس ببعيد كان حكاية مقدّسة ، و اليوم خندقهم يقطع أوصالي . أنا أعرفهم ، ليس لأني عارف كبير ، و إنّما لأنّ أسماءهم بهجة الربيع ولأنّ وجوههم ندية ، لكن الشيء المرّ الذي يفرحهم أنّ خلف المرايا أصابع باردة و خلف الزهور قلوب قاتلة ، أنا أعرفهم بصدق ، فهذا دمي يسيل وسط ابتساماتهم و عناوين أخبارهم الشيّقة.

عيد غريب

العيد شيء رقيق جداً، تعلّمناه كما تعلمنا حمل حقائبنا. إنّه ناعم كبشرة حلم صيفي يصنع منّا فراشات للربيع . كم كنت سعيداً حينما رأيت قلبه الدافئ. لقد أبهرتني شلالاته الوحيدة، كانت هادئة كضفيرة فتاة تلعب في حديقة من الزهور البيضاء. ذلك العيد الذي ممرنا به يوماً، و

تلمّسنا كفّيه الناعستين، إنّني أراه بوضوح وهو يزرع حقله بحكايات بلّلت جبينها قطرات المطر. ذلك العيد القادم من مدن بعيدة. لقد رأيته بمعطفه الحريري يتلفت وسط الشارع كرجل غريب، يحيي بائع الزهور. يسيل في أوردتنا كرسالة عشق، فيطير بنا الى جزر من ثلج. كم كنت واهماً حينما ظننت أنّه إوزة مهاجرة .

قصيدة حب

سأكتب عن الحبّ بقوّة ، فأنا اختصار كوني لعشق لا يعرف مكانه الا الفلكيون الجدد . انهم يبحثون عنّي في المسارات ، يا للغرابة كيف يمكنهم رؤيتي و أنا كوكب جليدي قد ذوبته الرياح ؟ منذ ذلك الحين و أنا أتلاشى في نهر من الدموع، كل ما أجيده أني أنزل كل يوم من ينابيع شديدة البريق نحو واد ضبابي لا يعرف شيئا عن الحكايات . رسائلي لا تُقرأ ، و سنيني شيء لا يمكن تصوّره، انّها مجرد ذكرى من زمن الأضواء المطفأة ، كلّ شيء هنا يدور كعجلة تائهة، و أنا تلك الشجرة الغريبة ، أقف هناك و على رأسي تاج من شوق ، أتطلّع الى الطريق عسى أن تأتيَ ولو بشكل غيمة. انني أبكي كل يوم لكلّ هذا الشوق ، أبكي لأنني أتيه في عالمك الفسيح. إنني أبكي بقوة لأنني سعيد جداً بك .

جندي

أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم. لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي

الخفية فلم أجد صورةً لجندي. ربما أنني ملوث حدّ العمى. لا بدّ ان أعثر على نقائي لكي أرى صورة ذلك الجندي الذي أعرفه، الذي يتوق لموت حرّ. انني آسف الان فعلا ، لأنني لم أتمكن من ذلك ، فأنا أعلم انّ للحياة ابتسامة لا يمكن رؤيتها الا بهذا الموت. أنا أقف هنا كلّ يوم كطائر الجزر البعيدة. أقف غريباً أصغي لذلك الصوت؛ صوت قلبي. أجل أنا اقف هنا أنتظر عودة روحي النقية؛ كلّ يوم عسى أن أموت كجندي.

الأعمى

أنا من هناك، من مدن الثلج، مسافر رملي، في قلبي صوت ماء. أتعثّر في بحور حيرى، لا تستريح إلا عند كل شاطئ ينشد أغنيات قديمة. أنا مجرد ذكرى جاءتنا من جهة بعيدة ، تحكي لنا قصّة الغياب. إنّها ما زالت تعيش في أوراق متربة، و ما زالت تنظر في المرأة بغرابة. كانت دوماً تقول لي أنّ الهباء شيء غريب يوهمنا بالحقيقة، إلا أننا حينما نخلد الى النوم نراه بوضوح، و نواجهه وجها لوجه، فيحكي لنا قصصه الباردة. ألا ترى هذا المكان بيديه الفضّيّتين يضيق على أنفاسنا، يصنع منها طابوراً طويلاً من صخور تحلم بطرقات باهتة. و هذا الزمان كم هو شاحب و حُرّ ، يتطاير من دون رجعة، إنّه يقهقه ساخراً من عيوننا الجاحظة . أنا لست واهماً كبيراً، لكنني أشعر بالعمى لذلك تجدني أدور في الغابة أبحث عن كلّ زهرة فريدة لا يراه سوى الأعمى، و كلّما عثرت على واحدة تقول لي : يا رجل الرمل ؛ أحيانا لكي ترى بوضوح، عليك أن تكون أعمى. إنني أسمع صوتها و أراها بقلبي لأنني رجل أعمى .

*البوليفونية : هي تعدد الأصوات في النص فلا يطغى صوت المؤلف بل تظهر اصوات اخرى كشخصيات و كيانات في النص لها صوت و ارادة و رؤية.

بستان كشميري

أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد . لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .

لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟

التبادلية

ظل كسيح

سردية تعبيرية ؛ لغة تبادلية

دمي الرخيص – وريث وريقات الخريف المغبرة – يدور حول نفسه كقبّرة قد سرق بيضاتها سرابٌ مظلم ، فصارت شبحاً من ذكرى لا تعرف النسيم . إنّه يجلس أمامي كلّ يوم ، ببدلته الكالحة وهو يتنفس الصعداء ، لقد أعيته الأسفار البعيدة ، و جاء أخيراً ليستريح . عجباً كيف لعيد قد خطفت الأحزان بهجته أن يستريح . لقد أخرجوا روحه شعرة شعرة فصار باهتا . مياه نهره العذبة شربتها العيون الوقحة . و أنا ذلك الظلّ الكسيح ، أقف وسط الحكايات النديّة زجاجاً شاحباً لا تعرف يده الوفاء ،. ليتني عدت الى قريتي قبل موسم الحصاد ، ليتني تعلمت شيئا من دفء هذي الأرض . فهنا وسط هذا القلب صحراء باردة و صخور من اسفلتٍ ، أُقتَلُ أمام عينيها كلّ يوم . أجل هذا أنا وجهٌ قاتم للصبح ، أَخرج من كومة القشّ كسياسي عظيم لا أعرف شيئا عن أساطير الحبّ و الخجل . كل ما أجيده الاختباء كقطّ أليف خلف أوهامي ، خلف ربيع سرقت الشيخوخة بشرته النظرة . هذا هو عالمي لوحة فاخرة من الخيبات ، و مدينة كبيرة من الوعود . يبدو أنني لا أرى الأشياء كما يجب . بمعنى آخر يبدو أنني عيدٌ بائس و أعمى.

اللغة التبادلية هي حالة تداخل الاصوات و الرؤى و الارادات ، فيتلبّس المتكلم حال الاخر و وضعه و يتلبّس الاخر حال المكتلم و تطلعاته ، و دائما تكون هناك قرائن و اشارات للمراد الجدّي و الفعلي من الوصف و الوضع . و هنا في هذا النص (الاعمى) يتلبس المتكلم حالات و اوضاع الاخر من مجتمع و افراد و توجهات و ارادات عالمية . ان تداخل الاحوال و الاصوات ينطلق من فكرة (وحدة العالم) كنظام تأثري ، فأي ضرر او خلل او نقص يصيب اي جهة في العالم فانه يصيب باقي اجزاء باثاره و تأثيراتها . و كل اذى يصيب شعبا من الشعوب فان مردوده السلبي الاني و المستقبلي سيصيب جميع شعوب الارض ، و حالة الخراب التي تصيب الدول المستضعفة في هذا الوضع العالمي الظالم فان له مردودا سلبيا على الدور التي تعمل على ذلك . و من هنا و كما بينا في مقالنا (من الامن الثومي الى الامن العالمي) بان

من الخطأ تصور تحقيق أمن او مكاسب للدول الكبرى على حساب الدول الصغيرة و قهرها بحجة الأمن القومي ، و لا بد من التحول نحو فكرة الأمن العالمي لانّ سلب أمن أية دولة هو سلب لأمن غيرها فلا أمن أبدا مع الاخلال بأمن الدول الاخرى ، بل لا بدّ من السعي أن تكون جميع دول الأرض و شعوبها على مستوى مقبول من الأمن .

و في قصيدة (البحث عن اوروك) في فصل (العبارات ثلاثية الابعاد) لغة تبادلية ايضا.

التجريدية

اللغة التجريدية : اهتمام أقل بالمعنى و اهتمام اكبر بماوراء المفردات من زخم شعوري فيبنى النص من وحدات شعورية و ليس معنوية .

-التجريدية شعور عميق بالاشياء و اتحاد بها و ادراكها بشكل مختلف و ايصال ذلك كله الى المتلقي فلا يرى سوى الشعور.

مدينة الزهور*

أنا ، تلك الحكاية العابرة . أتنفس وجه الماء و أنحني بكل حب نحو أرصفتي الباردة ، فالغربة شجرة قرمزية تملأ ذاكرتها الأشباح . حينما تتساقط أغنيتها على كتفي – في تلك الصحراء المظلمة – أعلم أن الرمل رفيق مرّ ، و أن المدينة الزهرية التي مررت بها يوما صنعتها قلوب قرمزية ساحرة . أجل يا صديقي ، هكذا أجدني غارقا في ضفاف ألوانها الناعسة ، أتلفت بين أغصانها صبيا نزل باكرا مع المطر . كانت الأصوات باهتة تتخفى خلف الشجيرات كعروس ريفية تحلم بهمجية المساء . ليتك رأيت الأغصان الندية و هي تتمايل حول الطرقات ، و ذلك البحّار الهندي يجوب بنا العوالم البعيدة . أنا لا أنسى ابتساماتها الصاخبة و حبات العنب الشفيفة .

*مدينة الزهور : مدينة طبيعية صغيرة كلها زهور تقع في مدينة أحمد أباد في الهند زرتها عام 2007

صحراء

الرمال الداكنة لها وجه كوجه الغروب ، برّاق و أعمى . تختبئ خلف أوهامها كفراشة بنيّة لا تعرف شيئا عن الشمس ، توزّع أزهار الموت في الطرقات ، عسى أن يعثر عليها سيارة جدد.

أجل أنني صحراء قديمة ، تركني أسلافي وحيدا وسط حكايات الليل ، الهواء الجاف أصنع منه لبنا مرّا للتائهين ، و أنفاسه البرونزية اصنع منها نهرا من عسل كاذب.

أجل ، هكذا أنا ، رمال نحسة ، أجلس فوق التلّ ، أردد اغنيات قديمة . مرحى مرحى لجسد شفّاف ليس له صوت و لا أسم ، انّه أنا ، رجل عربي أنبت وسط الصحراء بروحي المالحة ، قميصي لا وجه له . أنا تلك الصحراء المقيتة الكارهة لنفسها ، أقدامي سافرت مع المساء كنخلة أتخمتها رائحة الدماء ، و حياتي مهملة كقطّة باغتْ أحلامها المطر ، فهي تجلس في الزاوية منذ قرون تنتظر الفجر الجديد .

الصيف

غريب جدا هذا المساء ، يتطاير كالحلم ، يرتدي قبعته النارية و يعلم فتيان قريتي عشق الشمس . انهم ينزلون بسرعة مذهلة ، أنا لا أكاد أراهم . انهم أبناء الشمس ، و الشمس شيء لا يمكن رؤيته . انهم بطعم الصيف ، و انت تعلم ؛ الصيف لا يعرف النوم . انه شيء مجنون لا استطيع ان اراه . صدقت الاشياء المجنونة يصعب رؤيتها . حينها كنت أعيش حرا في واد تقطنه اشباح

متطايرة . كنت شيئا قديما لا أرى الكلمات الملتهبة . الاشياء الملتهبة أيضا يصعب رؤيتها . أنت لا يمكنك أن تتصور وهج ذلك الوادي . أشجاره صفراء كحلمي . كانت صفراء جدا لكنني أراها بقلبي . أجل حلم الانسان واد ملتهب لا يعرف عنه العاشقون شيئا . انه كشرفات أوروك النحاسية ، التي شيدها الحكماء السبعة . أجل حلمي قديم كأوروك لكنه بارد لا يشبه الصيف.

أشجار

هذه المدينة الجحود ، تتكلم ببطء ، ليس حياء لأنّ ثيابها قصيرة ، بل لأنّ حقيبتها قد أثقلتها الدماء . منذ أن رأيتها و أنا لا زلت أبكي بمرارة . أبكي على أشجاري الغالية ، فانا رجل من البرّيّة، أعرف صوت الحيوانات لكنني لست نقيّا مثلها . فالدببة ليست خشنة و لا بنيّة بل هي بالونات رقيقة و وردية ، و البومة ليست عمياء و لا نحسة ، بل لها قلب فضّي ترى به الحقيقة ، ليتك تعلم كم هي ودودة ، كانت تحدّثني عن قصص الأسلاف . أنا الان بلا جذور، و لا مأوى . كنت أسكن في كوخ دافئ فوق شجرة ، كنت أضحك في الصباح ، و كنت كثيراً ما اجلس بانشراح عند بركة ما عدت أتذكّر اسمها ، فلقد صفعتني هذه المدينة بيديها القاسيتين و أنستني كل شيء جميل . لقد نسيت لوني و صوتي . أنا الآن رجل أخرس بلا لون و بلا صوت

و لا حكاية . أنا الآن رجل حزين جداً لا أعرف شيئاً عن الربيع و لا أتذكّر أشجاري الحبيبة .

شيء عدمي

الماء البرّاق يحتضن الاوزات الناعسة، يذهب بهن الى شلالات تفيض دفء. هناك حيث تقف الصخور الناعمة كعذارى شتائية تحمل سلال فاكهة ملونة. اذا اردت ان تراني يوما فستجدني شبحا اطير فوق اجنحة الفراشات احمل في جيبي نهرا و فلاحا و اغناما بنية . انني صوت الماء حينما ينزل في زوايا المدينة يطرق ابواب الاحلام، فتشرق اضواء الشبابيك في ليلة شتائية كأنها عيد منسي قد عاد الى بيته قبل المساء. هكذا انا ، عاشق قديم اتجمد في بركة الانتظار، و بكل بهجة استقي من مائها كل حكاية تبعثرني في الفضاء شبحا عذبا لا يرى. هكذا انا لا أرى نفسي و لا اعرف مكانها ، و كل ما اتذكره اني اشعر بالوان غريبة تحتضنني بكل حب ، لذلك فانا شيء لا يموت . اذا اردت ان تعثر علي فستجدني عند كل لحظة آسرة و عند صوت الماء و عند الشبابيك المضاءة و عند كل صخرة تمرح قربها اغنام فلاح قديم ، و ايضا ابحث عني عند ضحكات اطفال يلعبون في الساقية. لأني و بكل بساطة شيء عدمي .

رجل رملي

بشرتي جافة كوجه الخريف، ليس بسبب حرارة الصيف، و انما لأنني فقدت آخر قطرة ماء من جسدي. فأنني كل يوم أمرّ على بائع الحزن فأتبرع اليه بما لدي من دموع. و أيضا هناك أسباب أخرى لكلّ هذا الجفاف في روحي؛ أهمها أنني شيء غريب عثرتْ عليه الايام مستلقياً فوق جزيرة خاسرة قد هجرها أهلها. كنتُ حينها كومة رمل. و ليس هذا هو الشيء الغريب فعلا، بل الغريب أنني حينها كنت أستطيع الحركة و لم أعلم أنني رجل رملي، لكن الأن و أنا أتكلم اليك؛ أشعر أني رجل من رمل لا أجيد أيّ شيء. و أشعر أنني جاف جدا و مصنوع من الموت. أترى تلك السعادة، إنها تلمع كلؤلؤة في خيمة فضّية. إنها لا ترضى الا بقلب رحلَ به الموت عن مدن الخراب، لذلك فقلبي هذا مليء بالسعادة؛ و ذلك لأنني رجل ميت يتحدث إليك.

شتاء

)عمل تحلياتي*(

إنّه فضّي كحلمي ، هذا الشتاء الذي بدأتُ أشعر به بقوّة و كأنّه قصيدة هادئة. ربما لأنني غرقتُ أخيراً في نهر ناعم مصنوع من ألوان ساحرة . و ربما لأنني عثرتُ على حقل رطب في زوايا حلمه المسائي فتيان حفاة مصنوعون من النسيم ، يتقافزون فوق الحشائش كسناجب تتلفتُ بين الاغصان . ليتك رأيتَ الغروب في عيونهم الباسمة، كانت تنشد أغنية شفافة كتلميذة ذهب بها الصباح الى مدرستها القريبة. كنتُ حينها ورقة خضراء بلّلها المطر.

*هذا النصّ محاولة في النص التجلياتي وهو من (الفن التجلياتي) الذي تحدثت عنه قديما (مقالات في فن التجلي في موقع كتابات انور غني الموسوي) ، وهو العمل العابر لمواد الفنون فيختلط الرسم بالموسيقى بالكتابة بالسينما ، حيث يتشكل العمل في حقيقة الأمر من عناصر غير مادية ، بل من وحدات جمالية و شعورية ، و تكون الافكار و المعاني في الكتابة مثلا وسائط و وسائل لابراز تلك المكونات غير اللغوية المتجلية . و يعتمد صدق النص على مقدار تجلي تلك العناصر الاحساسية و الجمالية و طغيانها و استحواذها على المكان بدلا من المعاني و الافكار فتكون الافكار و المعاني امورا ثانوية و هامشية لأجل تجلي تلك المكونات وهو من فن التجريد كما لا يخفى . و لقد كانت لنا محاولات في هذا الصدد منها قصيدة (الواحة) ، الا انني أرى أنّ هذا العمل هو انضجها من حيث تجلّي العناصر الشعورية و الجمالية و طغيانها و استحواذها على المكان و على القارئ . و تكمن صعوبة المعرفة بتحقيق العمل التجلياتي لغاياته هو الحاجة الى الحيادية التامة في القراءة من قبل المؤلف ، أي ان يتجرد المؤلف عن موقع مؤلفيته و يكون في مقع القارئ الغريب عن النص ، وهذا عمل صعب ، و لربما يكون الاستقراء طريقا آخر لاختبار هذا العمل و جديته الا انه وسيلة غير متيسرة و غير حيادية في هذا الزمن.

التجلياتية

صباح شتوي

) التجلياتية(

صباح شتوي

انني و باعتباري تلميذا مبتدئا أخرج كالعادة الى بستان جدّي كحكاية مبللة، الا انني الآن اصبحت رقيقا جدا كقشرة بصل، حتى أنني أستطيع رؤية تلك السمكة النائمة في قاع محيط غريب، لقد صرت شفافا لا يمكن لأحد رؤيتي، حتى أنا وهذا شيء غريب لكنه دافئ. أجل الدفء شيء مبهج، يذكرني في هذا الصباح الشتوي بمفاصلي التي تغني لعصفور أكاد أرى روحه الشفافة بوضوح. انها تشبه ريحا قد تعلمتُ صوتها في الفترة الاخيرة. انه شيء ساحر و

كل ما يمكنني أن أخبرك به أنها مشرقة و برّاقة تلمع كزهرة نرجس خرجت توّاً من بركة ناعسة. أجل البركة ليست مثلي ، انها مدللة لا تصحو باكراً، لكنني أشعر بها بقوة. ماؤها شيء لاذع كمرآة قديمة لا تكذب، انه يمزق بشرتي الى مدن صامتة، يزرعني في الطرقات صقيعاً مرّا، لأنه و ببساطة بارد كعينيّ، لذلك — و لأنني تلميذ مبتدئ- فكل ما يصلك مني هو بقايا صوت يتعثر.

•الكتابة التجلياتية من الكتابة التجريبية التي ليس لها مرجعيات فلسفية واضحة ، لكن ما ادركه منها ان كل شيء يطلب التجلي، برغبته بالحضور و التأثير ، فكل ما في الكون يرغب في الحضور و التأثير، و يمكن ان نقول ان هذه الغريزة المشتركة بين جميع الموجودات . لذلك فاللحظة الزمنية من وجودنا هي حالة تجل لعدد لا متناه من الاشياء ، و هذا هو سبب ثراء لحظات حياتنا البسيطة. لا يحتاج الانسان الا الى الاصغاء للموجودات و ان ينتبه الى كل شيء حوله في كل لحظة. هذا لشعور القوي بالاشياء يساعد كثيرا على ادراك رغبة الاشياء بالتجلي او ادراك التجلي الفعلي . و من هنا ففي حالة الكتابة التجلياتية تتجه النفس او الكاتب الى عالم اعمق من الشعور و الاحساس ، انه يتجه الى عالم الروح المليء بالعلاقات و الحقائق اللاواعية و المعقدة . ان التجلياتية انعتاق كامل من سلطة الوعي و النفعية و التوصيلية، و ابحار عميق جدا في عالم اكثر حقيقية و اكثر نقاء الا انه اكثر تعقيدا و اقل وضوحا . و لأجل تحقيق الكتابة التجلياتية لا بد من توفير لغة و كتابة مناسبة لها تتوافق مع البعد العميق المتجاوز للوعي . ان جمالية التجلياتية تكمن في انها تتجاوز حالة افتعال الخيال و المجاز. و انما هي تتكلم عن امور حقيقية الا انه لا يمكن الكلام عنها الا بلغة خيالية و مجازية. فاذا كانت التعبيرية شعورا بالذات و التجريدية شعورا باللغة مع فناء الذات، فان التجلياتية شعور بالاشياء و فناء للذات و اللغة. و اذا لم تترجم التجربة التجلياتية بلغة تجريدية فانها ستصبح تصوفا وهو وان كان شيئا متميزا الا انه لا يكون شيئا جديدا ككتابة فنية. و لأن الكتابة هي انعكاس امين و صادق

للافكار فلا بد من ادراك البعد التجلياتي للغة كما يدرك البعد التجلياتي للافكار و هنا تكمن صعوبة التجلياتية ، لان توارد الافكارو انيثالها و هذيانية وسريالية الكتابة ليس امرا صعبا ، انما تكمن الصعوبة في اللغة التي يجب ان تكتب بها فمن جهة المحاكاة الصادقة لعالم الروح فان عمق الروح و خفائها يحتاج الى ادراك خاص، و من جهة اكتشاف البعد التجلياتي للغة فان اللغة التجلياتية اكثر تعقيدا من الرمزية و المجازية و هذا هو الامر الصعب لقلة التجربة فيه لانه يتطلب اتحاد وعي الكاتب مع وعي الموجودات و على قدر ذلك الاتحاد يمكن التعبير عن رغبتها في الحضور و الفاعلية وهو معني التجلي. و تكمن اهمية التجلياتية انها تجعل الانسان يدرك ثراء اللحظة الوجودية وهذا مصدر الهام لا متناه للكاتب بسبب لا تناهي الموجودات الى تتجلى او ترغب ان تتجلى في تلك اللحظة الزمنية. بحيث يمكن الكتابة عن اللحظة الواحدة بشكل لا متناه حسب قوة الادراك بالاشياء المتجلية او التي ترغب في التجلي في تلك اللحظة ,كما ان هذا الشعور التجلياتي يحقق السلام الداخلي للانسان و السلام مع الموجودات.

درجات الكتابة

التعبيرية شعور بالاشياء و اللغة و الذات

التجريدية شعور بالاشياء و اللغة و فناء الذات

التجلياتية شعور بالاشياء و فناء للغة و الذات

المستقبلية

سمكة

قصيدة نثر مستقبلية*

أظنني رأيت آثارها الضبابية ، تلك السمكة القابعة في القاع المظلم ، تتظاهر بالقانعة الكاملة في عالم صامت . إنها كشعبي الجريح ، يجري في عروقها نسيم الفلاحين و تأسر أفكارها همجية البرابرة السوداء . تخرج باكراً لتصطاد حلماً ، فلا يحلّ الغروب إلا و حبة القمح تشاور لأرضها من بعيد . لقد نسيَتْ الكلمات و نسيَتْ ثوبها البهيج . في رئتيها تتجمع أحلام المجرّة ، و حينما ترتعش من الحبّ تتورد وجنتاها و تتقلب وسط مياه البحر فترى شيئا من شبح الشمس ، و أنا تلك القضبان الواهمة ، أتحطّم تحت قدميها كشراع رثّ تلتهمه الرياح . هناك تتنفس وجه النهار و يلتمع قلب الماء فيرتدي حلته البراقة ، يا لعينيه الزرقاوين . إنني أراها تحكي لنا زمن الظلام الغابر ، و تخرج من متاهات العتمة بصوت يتلألأ . أجل يا صديقي إنها تلك السمكة التي تتبختر فوق سطح البحر كعروس هندية رائعة الألوان .إنها هي فعلاً ، تتقافز فوق الماء كفرحة عيد غارقة في فرش النور.

المستقبلية مذهب فني يعتمد الحركة الواضحة و الشديدة داخل العمل الفني و يمكن تجسيدها كتابيا بخلق زمن و تأريخ داخل النص و تنقلات ظاهرة فيه ، و لقد كان الشاعر القدير عادل قاسم قد سبق وكتب بهذا الاسلوب نصه (سلالم البحر) . في قصيدة (السمكة) نرى مستويات واضحة من القاموسية المفرداتية و التراكيب و الرؤية ، فمن القاع المظلم و الظن و البؤس الى شيء من الشمس و تنفس الحرية و النهار و تشكل الصوت ثم الى كمال النور و الحياة المزدهية و التلألؤ . كما ان اللغة التبادلية حاضرة في عبارة (و أنا تلك القضبان الواهمة ،

أتحطم تحت قدميها كشراع رثّ) فانها وان كانت بلسان المتْكلم الا انها وصف للمجتمع و العالم.

رجل ميت

قصيدة مستقبلية.*

أنا لست شلالا عظيما و لا ورقة ربيعية ، بل أنا رجل ميت أزحف على الأرض الشاحبة كنهر ثقيل و أتفجر بلا رحمة كبركان صاخب . على ظهري أحمل كلّ شارع قد مرّ يوما بسواحل مومباي . من روحي الباهتة تعلّم البحر مدّه الجامح . هكذا أنا منذ أن عرفت الموت و أنا أطير بلا اجنحة ؛ في جيبي قطارات غريبة. انها تتلوى كاعصار ، و تشعّ كثياب الصينيين الملونة .أنت لا يمكنك أن ترى وجهها المبهر ، لأنك لست ميتا مثلي . انها تتراقص على البحر ، و تغطي و جهه بالوانها الساحرة . أنا أراها كل يوم و أسمع شدوها ، لأنني رجل ميت.

*المستقبلية هي تجسيد الحركة في العمل الفني و المستقبلية في الكتابة هو تجلي حركة المكونات النصية داخله.

الفسيفسائية

)ألم بارد(

إنني أقف هناك – تحت الزمن – أرتطم بكل صخرة على جانبي الطريق . حياتي شمس داكنة ، أتعب ركبتيها الخواء ، و ملأت جبينها جراحات باردة . تنتظرني المرايا المهشمة ، تنثر جسدي في الفضاء الرحب حروبا مقدسة تتراقص سيقانها فوق عواصمي كأغصان الذرة الندية . هكذا أتساقط شلالاً سندسياً لا يجيد البكاء . أتلاشى في حنيني كمسافر من ثلج ، قد هشّمتْ أضلاعه حكايات العابرين.

أجل هذا أنا حلم أرض حنون ، حينما أحيا بكل عنف و حينما أغرق في ألمي حدّ النخاع تلتهمني الظهيرة القاسية ، و أعلم حينها أنّ الأرض الحبيبة تذرف دمعاً باهتاً بلون الغروب.

الفسيفسائية هي ان تتلون العبارة في جانب منها بلون متقارب و يكون بينها مشترك واضح غير الوحدة الموضوعية تشترك به عرضيا افقيا و ليس طوليا و عموديا . فتكون كل عبارة مرآة لغيرها في النص ، و قد تكون تلك المرآتية معنوية فيكون لدينا تناص داخلي وهذه هي (الفسيفسائية المعنوية)، و قد تكون شعورية فيكون لدينا بناء فسيفسائي شعوري وراء النص يحس و ينعكس بواسطة العبارات لكن ليس بالمعنى بل بالزخم الشعوري وهذه هي (الفسيفسائية التجريدية) ، و قد تكون الفسيفسائية و المرآتية بامور اخرى كأن تكون بالفكرة و الرؤية فتكون لدينا (فسيفسائية تعبيرية) او تكون بالاسلوب فتكون لدينا (فسيفسائية اسلوبية) و قد تكون المرآتية و الاشتراك بالتأثيرية الجمالية و الابهارية فتكون لدينا (فسيفسائية جمالية تأثيرية)

إرث

يا للخيبة ، بعد كل ذلك الدفء الذي غمرتني به شلالات الضوء ، لا أجدني سوى ظل كسيحٍ للحرب . أنا ؛ وريث الضحكات الخضراء ، هذا قلبي أنظر اليه ، هل ترى فيه شيئا سوى الجفاف ؟ هذا أنيني يخترقني كأقدام الغزاة التي رسمت وجهي الصدئ . أنا تلك الجثّة التي تعصف بها حمى الموت، أستلقي غريباً وسط الطرق الحافية، لا يعرفني سوى البرد . روحي المظلمة لا أرى منها سوى هذا الأنين ، ثيابي مزّقتها الحكايات ، صنعَت منها قيداً رثّاً يكبّل جزري الضائعة . هذا أنا كتلة ميتة لا أحلم بشيء . أسلافي أورثوني الجنون . إنني – و بفضلهم – كومة بقايا مظلمة، يمتطيني شبحها حصاناً أعمى لا أجيد سوى الارتطام بكلّ نخلة يسيل من ثمراتها عسل من نسيم . و أنا لا أرى كل ذلك البهاء ، لا أرى سوى حجر يدمي قدمي و جذع قاسٍ يشجّ رأسي، و حكايات أجدادي الذين أخبروني بما رأوا حينما غطّسوا رؤوسهم في مياه كدرة.

الكتابة الحرّة

الانشودة الحمراء.

لقد رأيتُها، وهي تهشّم الزمن المرّ بيديها الشفيفتين. تمشّط شعر الفجر، و تضع قبلتها المضيئة فوق جباه السائرين. من هناك من كربلاء تشرق قطارات الندى، تحيي الارض الموات. انني أرى ظلالها تشقّ قلب الزمن الرخامي، تصنع منه أملا لا زلتُ أتلفت مبهورا على راحتيه. أجل هكذا أتعلّم الأنشودة الحمراء، و هكذا تبتسم السماء لعاشقيها، تنثر فوق رؤوسهم كلّ زهرة لا تعرف الذبول. و أنت فوق سحاب القلوب يا سيّد الحريّة الحمراء يا حسين، يشرق في جنانك العاشقون كشجيرات نديّة يلثم شفاهها الصباح. و بين كفيك تختفي النجوم كصوت جليدي نزل ذات يوم مع المطر.

الزهراء

منذ زمن بعيد و أنا أنظم بلّوّرات الحقيقة ، أصنع منها قلادة للإنسانية . منذ زمن بعيد وأنا أنشد تراتيل سماء صافية ، منذ زمن بعيد و أنا نداء غريب و لحن غريب.

حينها كانت زنبقةُ نور، و بسمة تنعش قلب الرحمة ، من عبق الفردوس طينتها ، زهراءٌ بتولٌ ، ملأت واحات المعرفة بضياء أخّاذ و أنشودة مطر . علياء ، تحت كسائها الفضّي غفت أسرار الملكوت ، و في زوايا بيتها الطينيّ ، تناثرت أسارير الخليقة . لقد رأيت البيت الطيني ، رأيته ذات مرة ببئره التي تسقي عطاشى الحقيقة ، كانت أحجاره من ياقوت مجلّلة بالأنوار و السلام الكبير.

ليتني كنت حبّة شعير تحت رحى ذلك البيت ، أشمّ عبق القلوب المعلّقة بالسماء السابعة ، عسى أن تتطهّر روحي من الصدأ و المرّير . ليتني كنت طحينا في كسرة خبز ملأت عالم السائل و المحروم ، ثلاثة أيام إختصرت تأريخ الكون ، ثلاثة أيام فاضت باللانهاية ، بفضاء عريض .

يا سيدة الكونين ، يا سيدة الرحمة الكبيرة ، من كفّيك الكريمتين يولد الضياء ، و من وصاياك العليّة كانت ألف قصيدة نور ، و ألف ألف نداء.يا سيدة الينابيع الغارقة في الضوء و النهارات العظيمة ، نحوك تتجه أناشيد العفّة و الحياء الرفيع ، و من خلف حجابات الوقار ، كانت شمس تنير الطريق . من تلك الكوّة من ذلك البيت الطيني ، خرجت الرياحين الفوّاحة و أرواح المعرفة البيضاء . كان عمر الكون ثمانية عشر ربيعا ، يفيض بالنور ، ثمانية عشر ربيعا صمدت حكايات الحقيقة فوق سطح الأرض الكؤود قبل أن تغتالها أيدي الخراب ، ثمانية عشر كنت أنت ، و ليس غيرك أيتها الروح المقدسة .

ليتها رأتك عيون الزمن الناعسة ، أه أيّها النقاء الكبير ، أعنّي عسى أن أكون حجارة على جانبي الطريق ، يمرّغ وجهي غبار أقدام خيول المركبات الرفيعة ، علّني أحيا الى زمن الانتظار، و لو كنبة صحراوية يابسة تتنفس وهج الحقيقة و تنعم بنور الشموس البهية . هنا حيث القلاع الفياضة بالأسارير ، تمرّ بي ضحكات الغد البرّاقة على أجنحة الملائكة ، لقد رأيتها تحطّ كاللقالق الكبيرة ، تتمدّد بين الفراتين ، على جبل آذرايّ ، يفيض بالخضرة ، حيث الشجرة الزيتونية ، مشكا ة الصباح القاهر لليل . و البرديّ العائم في فضاءات خلابة ، هناك تتطاير ترانيم العشق الإلهيّ في قلوب معلقة بالفردوس ، فتنبعث بين خافقي رغبة للنداء ، أفيقي ايتها الأرض الكؤود.

أيّتها الانسانية الصماء ، أما آن لك أن تنظري الى سفينة النجاة ، لقد سئمتْ بهجتُك الغياب ، وجهك شاحب يرتجف ، لم تسعفه ثياب روما الحمراء ، و ستارة المسرح القرمزي

، تجوبين في وديان الظلّ ، خلف قهقهات الزيف ،و خلف الحكايات الباهتة، يا للوداعة القاتلة ، يا لأسنان المحبّة وهي تخطف أنفاس الزهر بعناوين برّاقة ، لا تحمل رؤوسها سوى الخواء.

أه أيتها الأرض الكؤود ، متى تكفّين عن إحراق بيوت الفردوس ؟ ، تغتالين بقع النور في قميصك المظلم ؟أنظري الى كفيّك ، الى حقول القمح السوداء المحترقة ، الى الغرباء التي تأسر سطوح البهجة ، تنعق بكل صوت مرير ، الأنهار تيبّس قلبها ، الأشجار جرداء في موسم البِذار، الأبقار هزيلة ، و الأغنام لا تلد ، لا زهر و لا عصافير تزقزق ، و الذهب الأسود في رحمك ، خرج إبنا عاقا أكل بهجتك و نادى على خفافيش الظلام الصفراء . يا لتعاستك المريرة . أيتها الارض الكؤود متى ترين سفينة نوح ، متى تتسلقين سلّم الحياة ، نحو الفجر نحو عالم فسيح .

لو أنّك تعلمت شيئا من حكمة الريح العائمة فوف ضفاف النهر الأرجواني ، لو أنّك أخذت شيئا من أوراق الحقيقة المودعة في قلب العصور ، لو أنّك رأيت أغصان شجرة السدر المقدسة ، وهي تتدلّى كأمّ حنون .

آه منك أيتها الأرض العرجاء ، أقدامك غارقة في وحل الغروب ، تخبرينني عن التمرّدات الوثّابة ، وعن قميص متهرّئ يغرق في الشحوب السخيف . و كأنني لم أكن أتمشى قرب جدول السنونو ، حيث الأرانب و النعامات . تخبرينني عن لون أخر للشمس ، كأنني لم أكن حاضرا ولادتها البديعة .كنتُ حينها أسبّح للقدرة العظيمة.

أيتها العرجاء ، هنا في هذا البيت الربيعي المملوء بالخضرة و السوسن الكريم ، هنا في هذا البيت الذي رأته عيناك يوم أُعطيت كتاب الأبدية ، لقد نسيتِ كتبتك النازلة من قلب الفردوس ،لقد نسيتِ و كلمات السماء ،عجبا كيف لم تعد تحكي لك الجنيّات الصالحة و

ذلك الزقاق المتبجّح قصّةَ النور ؟!! كيف أنّها لم تعد تجيد الحقيقة ، و لا حكايات الحياة ؟!!

سيرة إبراهيم الخليل عليه السلام

حينما نظر الى الشمس رأى ، و حينما قابل القمر في ساحات الفكر أيضا إستطاع أن يرى ، و حينما وطئت قدماه التراب و الرماد و عظام الراحلين إيضا رأى ، دخل في لهب الجاهلين مطمئنّاً ومتّكلاً ، لقد أثار إّستغراب الملائكة فاستحق أن يكون خليلاً للعليّ القدير.

حينها صنع نورا، و بيديه بنى البيت العتيق ، هناك حيث هاجر تصنع تأريخ الانسان. و إسماعيل يحفر زمزم للقادمين.

لقد حطّم حلم الشيطان ،جعله جذاذاً ، من هناك من تلك اللحظة إبليس تعرّى لم يعد قادرا على خداع الانسان.

الكلّ اليوم يعيش في بحبوحة عطائه ، إنّه العظيم الذي أنار للبشرية طريق الحقيقة ، و أحيى شرائع أدم و نوح ، فكان الإمام بحق . انه حافظ الشريعة و حاميها لسانه ما نطق بكذب و عينه لم تتوهّم سرابا ، على الاستقامة عاش و مضى و سيّداً في جنّة الفردوس يكون ، و على نهجه الى يوم القيامة سادة النور و ورثة الكتاب.

مبارك هو في الدنيا و الآخرة ، كثّرَ القدير نسله ، ومن كان الأنبياء و الأوصياء ، و في الآخرة يحشر أمّةً وحده إنّه العظيم ، إبراهيم الخليل.

سيرة الخلود

آدم سيد الخلود ، في البدء كان في جنّة الخلد ، و لما وسوس له الشيطان حلّ الفناء في جسده لكنّه بقي خالدا رغم محاولات الشيطان بمحيه بنظريات التطوّر . ، و سيكون آدم سيّد الحياة الآخرة.

الخلود آسر ، إنّه الإرث المفقود للبشريّة طلبه جلجامش القويّ ، أراد أن يقهر الفناء ، و حينما وصل الى العارف ،قال له إنّك لا تطيق ، فألحّ جلجامش ، فدله على مكانه السرّي ، وجد جلجامش العشبة الغريبة و في الطريق سرق الثعبان خلود جلجامش.

ثم طلبه نسر ، قائلا اريد أن يكون لي تمثال يعبد كما لابي يعوق ،فجعله من شجرة الخلاف ، لكنّ الرياح هشمته كقصبة يابسة.

و حينما تمرّد المتنبي على لغة زمانه ، كان قد أطلّ إطلالة على السرّ ، و مثله السيّاب ، فطلبهما الخلود ، ربّما ليس بالمستطاع تكرار ما حصل ، فالزمن بدأ يشيخ و الفناء يحتلّ المكان ، لكن من الجيد أن يسعى الإنسان . كما أنّ هناك ما هو أكثر صدقا ، الحياة الاخرى ؛ إرث آدم الثمين .

شعبان شهر المطر

الى سيّد الصبر الامام الظاهر الذي لا تراه القلوب الشاحبة.

شعبان شهر المطر ، من كفيّه يفيض الضوء فيغسل وجه الزمن المرّ ، أنّ ها هنا خلاص بطعم الخلود . و ها هنا شعبان بلون الأنهار النقيّة ، نبحر إليك فيه ، و الريح مركبنا الرفيع ، و هذه أحزاننا المتساقطة من جبال الثلج ، نعلم أنّها أمام ناظريك . إنّنا نشعر بقلبك الحزين ، و رغم الجراح و رغم الغدر و رغم القتل ، فإننا نلتقي هنا في باحتك الحنونة ، هنا في شعبان نلتقي بلا دموع.

يا سيّد النور ، عجبت لقلبك كيف يتحمّل السنين ، و الوجوه الجاحدة . عجبت لصبرك كيف يوغل في قلب الألم و يستخرج شرابا طيّبا للعاشقين.

ألا يكفينا أنّك تنظر إلينا بعينك الحنونة و قلبك المعتصر ألما ، ألا يكفينا أنّنا نشعر بأنفاسك بيننا ، تداري الطفل و الشيخ و الغريب . هذه الأسفار و الطرقات و البعيدون عن أهلهم ، كلها تحدثّنا عنك ، و نحن نعلم أنك رفيق ودود.

إنّني حينما أتحدث عنك أشعر بالزهو ، فالأمل الذي يفيض به ذكرك شيء مختلف ، و الحلم الذي يحمله أسمك شيء مختلف ، و العلم الذي ندركه فيك شيء مختلف ، و الصبر الذي رأيناه فيك شيء مختلف.

عجبا لكل هذا الظهور ، و القلوب الشاحبة لا تراك ، و عجبا لكل هذا الحضور و الاماكن الباردة تفتقدك ، لقد امتلأنا بوجودك حدّ الذهول ، و صار الشوق يبكينا لشدّة قربك ، إنّك المتفرّد أيّها الظاهر النقي . الحاضر الذي نذوب شوقا اليه.

سأقف هناك ، فوق التلّ أردّد أناشيد الصبر ، و الشوق ، و أنادي على الايام ، الا تعالي تعلّمي من رجل الصبر ، ممن يحجزه الرفق من البوح و يمنعه الحبّ من القرب ، تعالي تعلّمي أيتها البشرية الضائعة كيف يكون الصبر و الاشتياق.

سأقف هناك كشجرة تحاكي الريح ، و تناغم الشمس ، و تعلم الغيوم كيف يكون لون الحقيقة ، و تعلّم هذا العالم الأعمى و القلوب المغبرة ، كيف يكون صوت الطمأنينة الباسمة.

سأقف هنا في شعبان و سط القلوب الملهوف أردّد نشيد الشمس : شعبان شهر المطر ، ذات يوم سنلتقي فيه بلا دموع.

روح بيضاء

أمّي شلال ضوء ، تجيد صناعة بيارق الخلود ، و تكثر من اللون الأخضر ، ربّما لأنّها ابنة العنبر و النخيل ، و تجيد أيضا صناعة التنّور الطيني ، تقول إنّه تنوّر جدتها المقدسّة . هي كثيرة الإبتسام ، ذات يوم تبسّمت ففاضت ربوع البسيطة بألوان زاهية و أهدتني عروسا بروح بيضاء ، رافقتني حكايات الزمن العريضة ، المليئة بالمطر المكحّل بالصفصاف ، و الرياح الداكنة ، و الكتب التي ملأت البيت و الانفاس و الليالي المسهّدة ، تحمّلتها معي ، أجل إنّها المرأة الشرقيّة التي تحمّلت حكايات الحياة و لونها الغريب .

لقد إختصرت بكفيّها قصائد الدفء ، و قطفت من حقول الصبر سلال حبّ ، تكفي المجرّة سنين عديدة ، حينها كانت تصنع لوحة للأيّام ، عميقة كالنعناع ، نظرت بعينيها الى بعيد ، فكانت هنا جدوال و نوارس كالتي رأيتها في بومبي .

إنّها بنكهة الشرق الساحرة ، كعمق التواريخ تصنع بكفيّها عالما تملأه الخيام . تنادي على البهجة بأنَ ههنا واحة و دِلال ، فكانت القهوة بعبقها الورديّ لا تفارق البيت الصغير.

)العربيّ(

جبرائيل خطّ النيل و الفرات ، فكانت هنا القلوب رمالٌ و نسيم ، و كانت الأغنيات (حقّلا معسولة الحلب) (1) ، و كانت الفراشات أسد و نمر.

رغم الضباب ، نعم أنا عربي ، و رغم الحزن و الألم العريض ، نعم أنا عربي ، و رغم موت العالم الأعمى ، فإنّ في زوايا أملي نورا مخبّأ و ترانيم تعرفها الفصول الشاحبة.

أزقة النجف رسالات معلّقة بالفردوس ، و من طيبة حملنا أعباء المجرّة فكنّا القدس و كنّا قربان العصور ، و من صحراء تونس أسود علّمنا الزمن الرماديّ الضوء ، (يده يد أسد ، و ظفره مخلب نسر)(2) ، نستلّ من قلب الزمن عبق الخيمة و زعفران المائدة.

أحببنا البحر ، فكانت الأندلس ، و أحببنا عيون السحر فكانت السند و بخارى و كابل ، لولا وردة في ساحلنا الفضّي ، لما عرفت نجوم روما حكايات النور.

حينما أجلس وسط الخليقة ، فأنا ابن ابراهيم و اسماعيل و عبد المطلب ، يأتي أمّة وحده ، عليه سيماء الأنبياء (3) . يأخذ صوته بيدي فأبصر.

نعم أنا عربي صحراوي كمكة و سيناء و رقراق كبغداد ، وجهي كلوحة رسّام أسمر ، ينهل من كأس فردوسيّ حكايات العشق و مدن البلّور ، من أعماق السلام اسلامي محمديّ ، ومن زويا النور ثيابي و وأزهاري الزاهية.

أنا عربيّ كالكعبة وسط المجرّة ، أنا وسط الخليقة وصوت الشهود و ترانيم الرثاء ، نعم أنا الألم العريض ، و الجرح المغدور ، نعم انّ السور رثّ ، و الثياب ممزّقة ، لكنّي سأسير حافياً حتى أطرق باب الزمن الأعمى بيدي المهشّمة ، وأضرب رأسي بحائط الحقيقة فأصحو ، فلقد سئمت دماء الوهم ، و شعارات اللصوص باسم أحمد و السماء ، سأعمل من يدي واحة للطيور ، أعلّمها انشودة المطر و البكاء ، عسى أن تتحرّر من ثياب النزف البراقة ، فهنا في هذا القلب وجه الشمس و عشبة الخلود ، هنا في هذا القلب ، بيت و أغنية ، حكاية عزّ، و نداء و أنتظار.

من قصيدة (السيف اصدق انباء من الكتب) لابي تمام

ملحمة جلجامش اللوح السابع ترجمة د انور غني الموسوي

حديث شريف في عبد المطلب رضوان الله تعالى عليه.

)العمالقة(

عصفور رأى ، حطّ في موطن أمان . الرمال هناك ، و العواصف قريبة ، الا أنّ قلبه فاض بالأسكينة ، لا لشيء الا لأنّه حلّ ضيفا على العمالقة ، على من ركلوا الزمن الأعمى بأقدام من صخر . هم أبناء التمر ،

هم العراقيّون ، بشترهم سمراء بلون الأرض المقدّسة ، قلوبهم معلّقة بالفردوس كأنّهم أبطال بدر .

)سومريّون(

رجال الضوء ، ينزلون من قلب الشمس كبارا تجاوزَ وجودهم المجرّة ، ينظرون الى الارض من هناك ، فتبدو صغيرة كحمّصة لا تسد راحة أكفّهم السعيدة .

انّهم صرخة البلاد ، من تحت أقدامهم تبزغ أنفاس الخلود الفضّيّة ، طوابير طويلة كالنهر ، بكلّ الزهر ، يتحايلون لكشف وجه الموت ، أقبل أيّها الموت الحبيب .

يا طفلتي لا تبكي ، أنا هنا ، أنا العراق ، صدري لك وقاء ، هذا دمي في قارورة النور ، أطرق باب الموت ، ألا متى تجيب ؟

با طفلتي لا تحزني ، أنا هنا ، أنا شطّ العرب ، جنوبيّ أسمر ، كلون طين سومر ،أملح كصقور صحراء العراق.

يا طفلتي لن يصلك حقدهم ، سأطير بك كسحابات غضب آشوري ، فأنا ثور مجنّح لا يعرف المهادنة.

هذه هي طينتي ، خلقني ربّ السماء هكذا ، لا أعرف الا الحق ، فكرهتني أسنان الشرّ الملوثة

كرهت حضارتي سفنُ العدم و الظلام.

أجل ، هذه هي طينتي معجونة ببخور النقيّات الطيّبات ، يا طفلة تكريت ، لا تقلقي فأنا هنا ، أنا العراق.

سآتيهم من الشمال وعلى رأسي جرّاويّة أبي الكردي ، و سآتيهم من الجنوب ، و على رأسي شماغ الحضارات ، وسآتيهم من الغرب و على رأسي غترتي و العقال ، وسآتيهم من الشرق حمماً بركانية من مدن البرتقال.

يا طفلة تكريت ، لا تحزني ، وتمتعي بنسمات الصيف ، فأنا هنا سومريّ أسمر يعشق اناشيد الموت.

سنحصد أعواد الظلام ،كما حصد جلجامش غابات الأرز ، وسنقتل وحشيتهم ،كما قتل أنكيدو خمبابا الوحش ، يا طفلتي تكريت لا تقلقي فصدري لك وقاء ، لأنّني أنت ، لأنّني العراق.

عنبر

اللانهاية ، و ذلك النهر الكوثريّ على الجانب الأيمن من الفردوس ، و الدرب المقدّسة التي إختضنت أقدام الهجرة الى طيبة ، و البيداء التي حلّ فيها ركب الحسين ، و شقّ البحر الذي سار فيه موسى ، كلّ ذلك يسمّيه العراقيون طيباً.

عصفور الغابة الأصفر ذو البقع البيضاء الباهتة ، و زهرة الشمس ، و الجوريّ ، و بطولات ثورة العشرين ، و قصائد المتنبي كلها و بويب ، و أوروك المسوّرة كلها يسميها العراقيون عنبراً .

كلٌ ما يراه العراقيون أول مرّة يضعون على جبينه حبّة رزّ ، ثم تجد له الطبيعة إسما آخر ، إنّهم يعشقون عطره الأخّاذ ، يذوبون فيه الى ما لا نهاية ، غريبون عن هذه الأرض البائسة ، لا يعرفون الا العطاء ، لا يزرعون و لا يحصدون و لا يأكلون الا طيبا ، لوناً نقيا أتانا مع الصباحات من قلب الفردوس.

ذات يوم جلست تحت ظلّ شجرة هناك ، سرقتْني ، طارتْ بي الى موطنها الأصلي ، الى كوكب العنبر ، حيث القلوب البيضاء ، هناك جدائل العروس و عطرها و مركبتها و خيولها حتى عجلتها ، حتى المحتفلون ، البيت ، الحقل ، عصافيره البراقة ، المركبات الحديثة ، حتى حيطان المدارس و الحدائق العامة ، و مدرسو الصفوف الابتدائية كلّهم من العنبر الأبيض.

هناك لا ترى شيئا الا وعليه آثار البياض ، لديهم مائدة طولها مآت الكيلومترات ، و مسيرة مليونيه يحصدون بها الصدأ و الظلمة فيشرقون كحقل سماوي . ليتك رأيتها لملئت دهشة و انبهارا .

رجالهم و نساؤهم و صبيتهم و لعبهم سيل هادر من الشعر الكوني ، في كوكب العنبر الكل شعراء ، حتى وليدهم في ساعاته الاولى يقول الشعر ، لقد مررت بمقهى لهم ، فرأيت صورة طفل في السادسة من عمره ، قلت ، من هذا ؟ قالوا هذا عنبرٌ العظيم ، فسألت صديقي من هو هذا العظيم ؟ قال هذه صورة المتنبيّ وهو صغير ، إسمه الحقيقي (عنبر) ، ألا ترون أنكم تنادونه (أبا الطيب) ؟

البيرق

حينما أُلوّحُ بيدي الى جارنا القديم ، و هو يجمع العسل في حقل الصفصاف ، و حوله نحلات يافعة بعمر الورد ، تذوب في دويّ رقصاتها كأغنيات الأشباح الفضيّة التي تقطن هالة زحل البنفسجيّة حينها كنت أبتسم و كان الصفصاف أملساً كبشرة عاشق ودّعَ قبل قليل حبيبته البائسةِ قاصدا قطارات الصقيع ، نحو السويد ، يطلب شيئا من رحيق الموت . لقد ذوّب الثلج قلبه وصار كاسفنجة مطبخ قديم ، تعصرها بلا رحمة كفّ نادلة مطعم بدينة. لقد تورّمت قدماه ، الصقيع أكل نشوتها ، ليتك لم ترها كانت ذابلة كمسافر حلّ به العطش ، انّها لم تر

شمس العراق منذ عام ، أجل فنحن العراقيون أسماك الشمس ، لا نعرف العيش من دون لهيبها اللذيذ ، و يصيبنا العطش ان غابت قبل الأوان.

نعم هكذا نحن العراقيون ننساب بين مسمات المجد بحريّة كاملة ، نخترق جسد التواريخ كشعاع ساحر ، نصفع وجه الزمن الأعمى و نستلّ من زواياه الظلمة و القبح ، نحرّر زجاجة عينيه من الوهم ، و هناك فوق تلال صدره ننصب بيرق عشق و نبني أور كلّ عصر.

نعم هكذا نحن أنفاسنا فضيّة ، كالفلفل الهنديّ الحارق . حينما نضحك ، كقصب الهَور الهادر ، نضحك بصوت مرتفع ، و حينما نبكي ، كأشجار عالية ، نبكي بصوت مرتفع أيضا ، كأنّنا قصيدة نثر عاصفة ، صنعتها أناقة جلجامش وذراع انكيدو البريّة ، في يوم رملي يضاحك تباشير الصباح ، يجلس فوق أسوار أوروك يرقب الفجر اللامع.

أجل هكذا صوت الفجر كساحر أسطوريّ يأسر المكان ، ألا ترى شلالات الضوء تفيض من كفيّه الناعستين ، تستظلّ تحت عتبات بِيرغ أمّي الأخضر ، وهي تمسح به وجه الزمن العليل ، حين تأكله الألام و الهذيانات ، فيعود صحيحاً متورّدا ، بحكايات أنهار الضوء وهم يقلّمون أغصان الظلام و الخطيئة ، يصنعون منها شجرة لرأس السنة ، فيجتمع الناس حولها يضحكون و تعلم الفصول و زوايا الزمن انّ الكعبة بسمة رقيقة و حكاية بيرق للسلام.

*بيرغ : بكسر الباء ، هو اللهجة العراقية لبيرق.

الجحيم

أفيقي أيتها الأرض الكؤود ، تعلّمي من سلال الجحيم المتراقصة كأضواء بركة قرمزية فوق أشلاء اليمن السعيد . أجلسي هناك في الزاوية ، تحت الشمس عسى أنْ يغسل شعاعُها روحَك الميتة ، حيث الطائرات الأسطوريّة التي لم أرها من قبل ، ترسل نسائم الموت الى ضحكات القات الحالمة.

يا للحبّ الكبير ، ثم يأتي صديقي التعس ، يتحدّث لي عن الوجد الشفيف ، و كأنه لا يرى بيته المحترق ، و لا جثته المتفحمة ، و لا يرى أخاه الصغير ينحر كخروف بنيّ في الساحة العامة ، ليس لشيء الا لأنّ في عينيه أثراً من حضارة غاربة . الا أيها لغافل التعس ، لا مكان لأغنيات الوجد في زمن الجحيم ؟ فمن هناك من قلبك المفتون كانت عاصفة و كان الجحيم . نار حمقاء قديمة أحرقت بقرتي و عنزتي ، ألبستني ثوب المرار ، و ألماً عريضا يفيض بالخسارات .

أيتها النار الرخيصة يا ذَنَب المدن الضاحكة ، متى تتركيني أغفو بهدوء وسط حبّات البقل و أغصان التين الابيض ؟ حرّريني من سباتي الشتوي كضفدع بركة آسنة مررت بها يوما في صيف أخّاذ ، أيتها الدمى ، حّرري مدن البحر من الملح المريض ، حرّري يدي و قهوتي و مسكا صنعته الأبدية الراقدة في الرمل.

يا مدن الجحيم ، يا فتيات المعبد الأخير ، شوارعي تفيض بالأشلاء الملوّنة ، عجباً لكلّ هذا البرود ، أيعقل أنك أتيت من مجرّة الثلج ؟ حيث تُقدّم الدماء في أواني الذهب الكبيرة ، و الجماجم البنيّة تتيه في قدور من إسفلت ، مع شيء من البطاطا و الكوكاكولا ، لقد رأيتها هناك ، في عالم الجحيم الثلجي ، الأقدام لا ترضى بالسير الا على جسد الإنسان و حلمه المقهور ، يا للإنسانية ، يا للأمن البنفسجي ، يا للشرعية الرفيعة.

)الفتاة(

يا لحظّها السعيد، تلك السوسنة، كانت غارقة في كتاب قديم يتحدّث عن جزر المرجان ، التي رأتها عيناي ، حيث العالم الأعمى ،يرتدي قبّعة من قشّ ، و يبتهج . كنت حينها أرى على جبهته آلام الانسانية .

لقد رأت في تلك الصفحات طغيان الأرضيين ، لم يتعلّموا من صديقي فضاءات المرأة الرحبة ،هناك في بلده المريّخ ، السماء تتدحرج كصبية يتدفؤون بالحبّ ، يكرعون عبق الزهر الكوني ،عيونهم من نسل خيول سليمان الساحرة ، أه كم هو آسرٌ لمعان رموشها البرّاقة. هناك الطيور أكثر أمنا ، تضاحك الحقيقة بعيدة عن زيف مدينتي وشحوبها الليلي . أجل،حينما غادرت الظبيات ذلك الساحل الورديّ ،كانت أجنحتها بنفسجيّة ، تصوّر كم كنت مندهشا ؟

لقد حدثني عن الإيمان بالمرأة ، عن البيوت العالية التي تبنيها النساء هناك ، كأعشاش اللقلق حرة و عالية ، تفيض بالفرصة النقية ، و عند المساء ، قال أنّها تتوهّج كأعياد رأس السنة . عندها ما عدت أجيد تهجّي أحرف أسمي ، أجل صدقتّ هنا ألم الانسانية، هنا يقولون ، و أنّنا أمّة مجيدة ، أنّ الوقاحة تعشعش في أدمغة البعيدين ، إذن لماذا صارت أرواح الصينيين أكثر صفاء و طمأنينية ؟ ، وتلك النوارس التي حطّت على أرض القمر، و أخذت لي صورة جميلة من المريّخ و المجرات البعيدة ، كيف لثمت جباههم و أعرضت عن وجوهنا العارفة؟

أه أيّتها المساءات ، أيّتها الفصول ، أيّتها الحجب الواهمة ، في كفّيك مدن شوهاء ، و أكاذيب السراب البرّاقة ، تنزعين من قلب الفتاة الورديّ مفاتن الخشوع ، تُعلّمي صوتها بحّة الغربان السود ،كم بعيدة أنت ونداءاتك العليلة ، ربّما سأعود يوم الى مدن الزعفران ، بالإرث المقدّس ، بالثريّا التي تحدّثت عنها السماء، فهي لا تغفو الا على أكفّ من الحقيقة.

آه كم هي بعيدة الرسومات و الأناشيد التي تخترق ذاكرتي كلّ يوم ،كم أنا غارق في سجني الدامي المضحك ، ليتك رأيت لونه الرقراق ، إنّه جذاب و كاذب و عديم الضمير ، حيث يقتل صوت الزهر ليس لشيء الا لأنّ أبا لهب لازال يتحكّم بخرافاتي ، كفّه العريضة تحجب عني لون الشمس ، لا تعلّموهن الكتابة ، أبقوهن لوحات مزخرفة تزيّن البيوت العنكبوتية ، غارقات في الغياب المرير ، الا أيها الكاذب القبيح ، أيّها الأعمى ما رأيتك يوما تلبس ثوب ضياء ، ما رأيتك يوما تنحني على زهرة تسقيها ماء ، ملأت زواياك العتمة الدامية ، أيا من سبتك وحشية الظلام و ألسنة الزيف العظيم .

كن شجاعا ، هل ترى ذلك الجدار؟ الذي تختبئ خلفه جميع الضبابيات و الرماديات الغريبة، إضرب نَفَسك الأعمى به ، لعل رئتاك تتعلّم هواء جديدا ، لعلّ حقولك البيضاء تكشف عن قلبها الفضّي ،هناك حيث تحطّ أسرار الخليقة و الكتاب الأمّ .هناك لن تجد لحكاياتك و بطولاتك ذكراً.

أنا من هناك ، أحمل على ظهري قربة من نور، تطير بي خيول من ثلج، و يد حنونة تفيض بالأمل العريض . ليتك تصغي أليّ ، ليتك تخلع عنك ثوب العبوديّة و قناعك البائس ،كن شجاعا ، تعال نحوي ، نحو صوت غريب.

أخبرك عن الأوراق الزرقاء المتوحشّة ، و عن الوجه الآخر للشمس ،كان شاحبا كسنابل القمح في أرضك الغارقة في الشيخوخة ،كم قد حدّثني الأسلاف عن الأحلام و المستقبل السعيد ،الا أنّك أيّها الجنس الظلوم ، لازلت تائها بعيدا ، إقترب ،كن محبّا فهنا في قلبي ورد وضوء.

أيّها المرائي ، لقد علِمت السماء ماءك الآسن ، فصرخت لأجل الفتاة ، وأنت هنا قابع كشجرة صنوبر بريّة ، تدير وجهك بعيدا عن الدفء ، كالحرباء تتلوّن بكلّ لون ، ألم تعلم أنّ الغصن الأجرد اليابس الذي تتشبّث به قد أحرقته نسائم الصباح.

ليتني لم أكن ، ليتني كنت صبّارا مات من الظمأ ، من القهر في صحراء قاحلة لم يزرها القطر منذ الالاف السنين . فهذا العالم المرائي لم يترك لي شيئا ، لقد عشعش في عقله الظلام ، كلّ يوم ترتشف غيماته أروقة العتمة ، فكان مطرها بلا حياة . الزرزور الذي رأيته عند النهر يجيد بناء أسرة خير منهم ، لقد رأيته يكلّم زوجته الحبيبة بكل ودّ ، و يسأل بنته عما يدور في خلدها من أحلام ، ليت هؤلاء الغارقين ذوي الأدمغة العريضة تعلّموا شيئا من ذلك الزرزور الحكيم.

أيّها البائس ذق مرارة نبتتك العقيمة ،ستتحدّث العصافير المبثوثة كالضوء في أشجار السدر النقية عن بؤسك الغريب ، ألم تسمع زقزقاتها ؟ ألم تفهم ما تقول ؟ إنّها تخبرني أنّك عبء و أنّك جنس تعيس ، ستذكرك بكلّ سوء و تشكوك الى الإله القدير عسى أن تنتصف منك فتاة الحقل و الرغبة المكبوتة وحقيبة طفلة ملأى بالاحلام كنت قد هشّمتها بالقهر ذات يوم.

أيّها التعس ، يا حفيد جنيّات الشر ، أنظر الى هذه الكأس المرّ ة، كأس الضياع و الأرضين الموحشة ، منها شرِبت زواياك عنوان مجدها الزائف ، و في بِركتها الطحلبية تعلّمت الغروب . أنا لا أنسى حينما رأيت رّسك يغرق في مياهها الاخطبوطية كصنم رمادي كالح ، كان يذوب في عالم من الإسفلت .ثم ها أنت ذا تخرج إلينا في زمن الموت من القبور السفلية أشعثا مغبّرا ، بإسم السماء تقصّ جدائل تلميذة خرجت الى صفها باسمة.

الا أيّها الصنم الإسفلتي ،يا وريث اليباب ، أبعد قناعك المزيّف عنها ، وجهك الآخر المنمّق ، إن كنت شهرت سيفك الصدئ محاربا مطر السماء و الوصايا الغالية ، بإسم الحريّة ، تدعوا أسماك الفرات لأن تنتفخ بكلّ الخمر و دروس التيه و الخواء البرّاقة ، كأنك نبيّ الانسانية

المقدام ،أبعد أنفاسك الضحلة عن قلبها الفردوسي ، دع حجابها المضيء يطير بها الى عوالم النور، انّه براقها الرفيع ، دعها تبحر نحو جزر الحقيقة و العشق الأسمى ، أبعد وجهك المشوّه عن عينيها الجميلتين ، فشجرة اللوز لا يمكن أن تشعر بالدفء بعيدا عن إيدي السماء الحنونة .

دع الملائكة تصافح وجهها النقيّ ، دعها تجوب كظبيات بيضاء في حقول الجنان العذبة ، ليتك رأيت الرياحين و حبّات العنب و أناشيد نبتة فوّاحة تتطاير حولها في حلقات رقيقة لا تعرف الذبول.

يا أيّها النقاء الكبير أعنّي على ذلك الصوت المنّمق ، الغارق في التيه ، ، يا أيّها النقاء الكبير كن شمعة في قلب الفتاة الصغيرة ، لترى وجه النور في هذا العالم المرائي.

)أمّ الأرض(

صخرة أنا ، لن تنال جدائلي حكايات السراب . نحو صدري المهشّم ترنو نسائم الفجر . هنا ، من وجهيّ المنفيّ ، تشرق لوحة للعودة ريّانة كعنب الخليل . هنا ، في دوّامة حزني تتيه أيدي الضياع.

لطلما قتلوا صوتي برماح ملونّة ، و بأباريق مسمومة مزخرفة رشّوا على أزهاري الذبول ، لكنّني أنا القدس ، رسالة القدر الصخريّ ، في جيبي جبال من الألم و الصرخة الحزينة . أجري كشلالات قديمة ، تزرع في قلب الصبية وديان حبّ و حزن و كبرياء.

صوتي الورديّ ، يطرق باب الخلد ، يُحضر الشمس زيتونةً من بيسان ، يقول للزمن الأعمى ، هذي الحقيقة فمتى تشتري عينا و ضميرا ؟ متى تأخذ من يدي كومة نور لترى بشاعة سكينتك التي تمزّق خاصرتي الجميلة.

متى تفيق ؟ أيها الزمن الرمادي ، أيها الجناح المريض ، إطعَنّي بخذلانك و وهمك العابر ، فأنا من جنس ملائكة الفردوس لا أعرف الموت.

إنتظريني أيتها الطيور البرّاقة ، أنتظري بحّة صوتي ، و عنفوان الناصرة ، فإنّي قد سئمت النحيب ، و من حولي أبناء أبي تجلببوا بشرةً ملساء ، و بروداً مرّا لطالما أدهش عيون الجفاء .

لقد مللت الأقامة في غيابة الجبّ ، قلبي تورّم من وجه الغياب ، هل من عين تعيني ، فأنهار البسيطة تعودّت أن تتسوق المياه من جفوني ، عجبا لكل هذا النكران ، و أنا أمّ الأرض ، متى ما جفّت أدمعي أصاب حكاياتهم العطش ، و راحوا يبحثون في دفاتري عن مسلسل جديد لألمي العريض.

)سين ليقي اونيني(

لقد احببت الطين ، لانه يذكرني بيديك العظيمتين ،

و صرت وبلاوعي احس بالزهو ، حينما ارى اسرابا من الوافدين على بابك يطلبون شيئا من الرحيق ، وانت صاحب السر العظيم.

عجبا كم قد تحدثنا عن تلاشي الزمان و المكان ، وها انت تعجنهما بإصبعيك في طينتك الندية و قصبتك المورقة دوما ، فكان لوحك هو اللانهاية.

تطل علينا نحن البدائيون في عصرياتك البابلية الدافئة ، من شرفات اسوار اورك التي تلمع كالنحاس ، و في يديك قدح شاي عراقي عسلي كعيني ملاك يمرح في البرية مع ظبيات انكيدو .

اجل اعرف ، انت تريده شايا قليل السكر ، لأنك انت الحكيم الذي خبر الامور و عرف الاسرار ، يداك غلبتا الشيخوخة و الموت .

اجل اعرف انت تنظر الينا و تبتسم ، فانت (هو الذي رأى)

سين ليقي اونيني : الكاتب البابلي الذي نسخ ملحمة جلجامش.

أسماء

اليست الاسماء آخر شيء اودعته فينا امنا الارض ؟ الم يكن المدى مثلي ، يئن؟

صدقني لولا هذا القلب الصخري البكّاء ، ولولا صوت بحجم ابتسامة الصباح

لعدت الى الزعلان استنشق ما تبقى من الرحيق

...

زهرة وسط سيل من الرمال المتموجة ، كانها راع قد غرق في الخليج

تعد انفاس الشوق واحدا واحدا ، تلوذ بتوسلات الصفا و المروة

متى تجيء؟ متى تحكي لنا حكاية النصر العظيم؟

...

لقد عبرت ذات يوم بقارب من الرياح جميع اشكال الصمت ، تطلعت الى وجه الحقل ساعة انشاده اغنيانه الحبيبة ، حينها صافحتني ارواح المسافرين

و اهدتني كنوز بحار الانوار ، كم انا ممتن لذلك.

....

مزدحمة هي و براقة تلك الدرب التي تنزل منها شلالات الصيف الوردية

الهمت اضلعي خفقة لا تنسى ،رطمت راسي البارد باحجار من الصنوبر

انني اشعر بالعجز لماذا اهل مومبي اكثر وداعة و سلما؟

....

هامش

الزعلان نهير صغير في ريف مدبنة الحلة.

بحار الانوار كتاب في الحديث مشهور.

الكتابة المتموجة

زيارة

لقد زرته باكرا ، كانت السماء مورقة كعادتها ، و الشهب لا تريد ان تتوقف ، لا تريد لهذا الانسان ان يفرح ، فالفرحة مركب صعب . حينما طرقت الباب خرجت نعامات بأذناب طويلة ، كانت ملونة و تضحك سرا . هناك ، عند الابواب ، يتبرع الانسان بشيء من كرامته ،

لكن و بكل صراحة — حينما وقفت تحت ظل تلك الشجرة – كنت أشعر بالزهو . لقد عَلِم أنني اصحب معي فكرة مذهلة ، حتى الاطفال في الساحة الامامية علموا ذلك . و في الواقع الكل يعلم الا بعض الجزر القابعة خلف الستار القديم . كان بإمكانه ان يمزّق الستار ، لكن هنالك صوت فضيّ أعرفه جيدا يحمل زهورا و بخورا من المستقبل يخبرني عن الاسرار ، يخبرني انّ الحُبّ عطر مبهر ، و انه رفيق الانسان الذي لا يخطئ . لقد اخبرني عن شيء كجوهرة البحر لا يدركه سوى بحّار عشق البحر منذ عصور . كان فاتنا و غريبا ، نعم الغرابة شيء ثمين في زمن أعمى . انه يجلس خلف المطر ، هناك . لقد رأيته يفتح الباب ، لم استطع الا ان ألقي التحية عليه و أخبره عن النخلة و عن العوالم التي تعوم خلف الكلمات . في الحقيقة لم أجده مهتما ، كان مشغولا بالنظر الى المرآة ، ثم التفت اليّ قائلا : انا لا أرى نفسي في احلامكم ، سأرحل خارج المجرة أبحث عن بحّارة جدد.

صوت حزين

قريتي صغيرة كتفّاحة تغفو في المساء بكلّ هدوء . في جدولها الصغير الشوارع باقات وهمٍ باسلة . هناك ، النساء يعزفنَ الضوء ، يجلسنَ وسط التلّ بانتظار العيد الذي سرقته الرياح . و أنا وريث سين ليقي لا أجيد شيئا سوى الحكاية ، إنّني ظلّ عاجز و كسيح ، ليتني أعلم في أيّ سوق تباع الشموع . ليتك ترى الأفق ، كان لونه وردياً و عطرا ، يفيض بالحلم ، نعم المرأة أكثر حلما من شاعر ، لكنْ حول خيمتها ظلمة حجرية ورثناها من أجدادنا الغالين.

هناك في قريتي ، ركام من عيون جاحدة ، و بقايا فكرة مغبّرة ككومة قشّ لا تنفع لشيء . لقد أبحرتُ يوماً في قارب الحقيقة فما وجدتُ في جزرها اسماً لتلك الأصوات التي تتبجح بالتعاليم ، و لا وجدتُ تلك العيون الضبابية . عجبا كيف استطاعوا سرقة إرثنا الجميل ، لقد أخبرتني الجزر البيضاء أنّ روح المرأة من سلالة الضوء و أنّ حكاياتها عالية ، بينما نحن نفيض

بالمرايا التي لا ترى سوى وصايا مزورة ، كم نحن غارقون في العمى . هناك في قريتي ، لا تجد أشجار اللازورد و الياقوت التي أبهرت جلجامش ، بل ستجد يدين غارقتين في الثلج ، و صوتاً مشوّه كالليل المريض . إنّني حزين جداّ ، ألا يمكنك أن تشعر بذلك.

التعبيرية القاموسية

فلاح

إنني فلاح قديم، أعرف رائحة هذه الأرض، ولا أرى صورتي الا على وجه الماء. أنبت بين البقل كفراشة تعشق الصباح. تعال انظر الى الفرات؛ انّه عذب وصاف لا يعرف حقدا. لقد نزل الينا ذات صباح برداء بنّي و عقال كفارس صحراويّ تغطّي وجهه الرمال. و أحدثك أيضا عن أوروك، هي ليست مدينة ناعسة، فجدرانها من النحاس و قد شيّد الحكماء السبعة أسسها. تعال انظر الى كفيّ، انهما خشنتان جدا، كأنهما بشرة نخلة تمطر عسلاً فوق رؤوس العنبر الشفيف، لذلك ليس غريباً أن تجد الظلام جالساً هناك، في تلك الزاوية ، بثوبه الجليدي يقتل أطفالنا.

ازهار السحاب

انها همسَت من هناك ؛ اين تجد حكايتك ؟ الازهار البنفسجية نائمة ، و دروب المرايا تلاحق الاشجار البيضاء . الطيور و النهر الاسطوري يعرف تلك اللحظة التي تحتاج الى ابتسامة و دفء.

انا لا زلتُ اغرق في شوق البحر . و لا زلت متعلقا بذلك القطار حيث التقينا بالظلال الملونة و تلك الاصوات الناعسة بجانب الفضاء الواسع.

انهم يقولون انّ الوان النهر و فراشات الصباح نزلت من تلك الشرفة . نعم نحن نعلم انها عليها ان تقبل عيون بائع الزهور.

الظلال الملونة اخبرتني حينما نتعلم الضحكة العميقة و حينما ينام القمر بين جفوننا ، في ذلك الوقت سنعرف قبلة جديدة . و سنرى ازهار السحاب. هل يمكنك ان تتصور تلك الازهار ؟ هل يمكنك ان تتوقع ماذا ستخبرنا الغيوم .

إنفجار

أنا أراك رغم هذا الصّوت الأرجواني للحزن، ورغم ثوب الموت الزّاهي، فأنا ما زلت استطيع أن أراك. لا تقلق إنني أراك، على سريرك الوفير، تحلم بالغد غير آبه بالموت، وعيناك تتأمّلان الوجه

القبيح لهذا العالم الأعمى، عالم نتن يفيض بشاعة، يسرق دمي وأطفالي وفتياني الجميلين، ويحرق بلدتي، ومدرستي وسيارتي الصغيرة .

أنا أراك تخرج من خاصرة الانفجار شيئًا لا ينكسر، شيئًا يذكّرني بالقصب، يذكّرني بجدَّتي. لقد اعتادت أن تخبرني كلَّ صباح أنّ انفجارًا جديدًا وخنجرًا جديدًا وحقدًا جديدًا قد غرزوه في خاصرتك البهيّة، وتخبرني أيضًا عن الأطفال وعن الدِّماء، وأنا أعلم أنَّك وطن يفيض بالدّماء، ويفيض بالصَّخب كشمس الظّهيرة وكشط الحلة والإوزّات فيه تملأ النّفوس بالضَّجيج. فأطرب لصوتها العالي كفراشة صغيرة ترى الصَّباح لأوَّل وهلة. ثمّ أعود إليك بحرًا من عشق، فأنا عاشق أسطوريٌّ، أنا بقايا شبحٍ خالد وحكاية منسيّةٍ قد عادت إلى حديقة جدِّها باسمةً قبل المساء. هكذا أعود بصمتي النَّديّ وردائي الشَّتويّ المتهرئ أنفذ الى بشرتي المتفحمة وسيَّارتي المتفحِّمة وقلبي المتفحِّم، فأجدك نهرًا طويلًا جدًّا بعدد النجوم وبعدد الذين جاؤونا من حقول القمح وبعدد الجراح التي صنعتَ منها سفينتك الباهرة، الباهرة جدًّا.

)البحث عن أوروك(

لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء . أنا لست واثقاً من الأنهار و الينابيع ، قال ذلك وهو غارق في حيرته وسط ذلك الجمع الأسطوري . قالوا بصوت فاخر : نعم هذه أيدينا تباركك ، لتكن هنا أسوار نحاسيّة ، و لتكن أوروك ثانية.

هكذا يحكي اللّون الحالك قصّتي الباهرة . كان الوقت يعدّ أصابعه بشراهة كبيرة . إنّني أراه ، هناك عند الزاوية يختلي بأحلامه العظيمة ، يحدّثني عن لون آخر للغروب. عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى.

يا لهذه الرياح البرّاقة ، تعصف بأوصالي في ليلة عيد ، تمنحني أغنيتها بكلّ عنف. أنا تلك الشجرة اللوزية القديمة . دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود . أخرج رأسي من تحت الأرض فأرى المجرة ، هناك حيث يلعب الفتية بأوهامهم اليابسة . هل ترى يا صديقي ؟ ليتك تخبرني أين يمكنني أن أعثر على حياة أخرى.

هذه زنبقة و أمنية و جسر أرجواني . ليس أمراً غريباً أن أكون شجرة . و ليس أمراً غريباً أن أتلمّس وجه الأرض بكل هدوء . يعشعش في رأسي سرب طويل من الطيور الملونة . إصغي جيداً ، يا لصوتها الشجيّ . أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ.

حسناً ، ليجلس المستمعون ، و لتكن قيامة الحقيقة . الحقل البنّي لا يعرف الكذب ، و ذلك الرعد ما عاد يسرق قلوب الفتيات الحالمات . إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب.

هامش

درجات تجلّي العناصر الفنية (نقد كمّي)

البحث في درجات تجلّي العناصر الفنية هو من النقد الكمّي ، وهو مدخل الى علم النقد ، و يعتمد على الاستقراء و الاحصاء ، و تتبع تجلي العنصر المبحوث في النص في كل وحدة تعبيرية و اهمها (الاسنادات و الجمل) ومعتمد على المعارف العرفية و الواقعية الجليّة . و درجة التجليّ قد تكون ضعيفة ان كان التجلي في أقل من (30%) من وحدات النص ، و متوسط (30-7-%) و قوي (اكثر من 70%) .و يكون الاسلوب طاغيا ان تجاوز (85%) من وحدات النص.

الجهة الاولى : الاحصاء.

النص متكّون من (5) فقرات بـ (18) سطراً ، و من (21) جملة . و ما يقارب من (60) إسناداً ، و (250) كلمة ، (30) كلمة منها مركزية و (50) كلمة موجّهة.

الجهة الثانية : التجنيس

درجة تجلّي شعر سردي (سردية تعبيرية) : (85%) ، درجة تجلّي نثروشعرية (الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي قصيدة نثر حرة : (90%) ، درجة تجلي قصيدة نثر كتلة واحدة (صفر%) ، درجة تجلّي شعر ايقاعي : (صفر %) ، درجة تجلي شعرية صورية (50%) (الشعرية الصورية مع النثروشعرية يحقق اللغة المتموجة وهي من خصائص قصيدة النثر العربية . درجة تجلّي القص : (10%) ، درجة تجلّي الدراما: (20%) ، درجة تجلّي الخطابة : (10%) ، درجة تجلّي الخاطرة : (10%) . درجة تجلّي النص المفتوح : (50%) ، درجة تجلّي النص الحر العابر للاجناس : (30. %)

الجهة الثانية : مستوى ما قبل النص (العوالم الماوراء نصية)

درجة تجلّي العوالم الفكرية للمؤلف : (85%) ، درجة تجلّي العوالم النفسية : (80%) ، درجة تجلّي العوالم الاجتماعية و الانسانية : (90%) . درجة تجلّي الرسالية. (90%)

الجهة الثالثة : مستوى التقنيات النصية

درجة تجلّي النثروشعرية (الشعر الكامل في النثر الكامل ، البناء الجملي المتواصل ؛ الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي السرد التعبيري (الشعر السردي) : (85%) ، درجة تجلّي البوليفونية (تعدد الاصوات) : (85%) . درجة تجلّي الفسيفسائية (لغة المرايا ، العبارات المترادفة): (90%) .درجة تجلّي التجريدية : (80%) .درجة تجلّي اللغة المتموجة (وقعنة الخيال) : (95 %) . درجة تجلّي المستقبلية (الحركة داخل النص) : (70%) . درجة تجلّي التعبيرية : (40%) .درجة تجلّي السريالية : (20%) . درجة تجلّي التراكمية

(عبارات ثلاثية الابعاد) : (20%) (لا يمكن للعبارة ثلاثية الابعاد ان تتجاوز (30) لان كل عبارة تراكمية تحتاج الى عبارتين او اكثر قبلها . درجة تجلّي التجسيدية (اللغة الراسمة) : (70%) . درجة تجلّي التبادلية (تداخل الاصوات) : (20(%

مثال لغة تبادلية

مثال (1) (يختلي بأحلامه العظيمة) من الواضح أنّ وصف عظيمة لا يناسب صاحب تلك الاحلام فهي على خلاف المراد (اي احلام بائسة) . مثال (2) (دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود) من الواضح انّ الدم في الساقية مهدور رخيص و الانسب له ان يبكي لا يبتسم ، وان يجيد لغة الفناء لا الخلود . مثال (3) (أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .) بعد البيان المطلع و بيان صوتها الشجي ، و أمر الاخر بالاصغاء يكون غير مناسب عدم امكان المتكلم التصور ، بل المراد الغير المخاطب بمعنى (انت لا يمكنك) . و اللغة التبادلية لا بدّ فيها من قرينة سياقية تكشف عن عدم ارادة ظاهر الجملة و إرادة ما يخالفها او غيرها والا كانت إخلالا بالخطاب و الرسال .

مثال العبارة ثلاثية الابعاد

تتحقق العبارة ثلاثية الابعاد التي تستحضر تراكم معرفي نصي و افادات و رسائل مؤجلة و سابقة غير مكتملة فتجتمع كلها في تلك العبارة ثلاثية الابعاد . مثال (1) (لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء) فهنا اربعة مقاطع لا تكتمل افادة و بيانا الا عند عبارة (تعلّمهم حكايات الضوء) حيث عند هذه العبارة يستحضر القارئ جميع ما قرأه من مقاطع سابقة لفهم حدود و حقيقة ذلك النظام ككيان نصّي له تأريخ .مثال (2) (عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .) ان المقاطع ناقصة دلاليا ، و لا تكتمل افادتها الا عند عبارة (بلا معنى) فيحضر

عندها باقي المقاطع و تتوضح دلالاتها . مثال (3) (إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .) وهذا مثال نموذجي للعبارة ثلاثية الابعاد و اللغة التراكمية حيث ان عبارة (يا لهذا البهاء الغريب) لا يفهم الا باستحضار افادات و ما بينته المقاطع السابقة . ان العبارات ثلاثية الابعاد من الاستخدامات الفذة في تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.

الجهة الثالثة : مستوى ما بعد النص ؛ القراءة و الاستجابة الجمالية.

درجة تجلّي الابهار (العجز الانجازي تجاه النص) : (70%) ، درجة تجلّي طيف الاستجابة (سعة مساحة الاستجابة و تنوع مناطقها الشعورية : (70 %)،

درجة تجلّي الاستجابة الظاهرية : (60%) ، درجة تجلّي الاستجابة العميقة : (70%) . درجة تجلّي التداولية (اللغة القريبة) : (40%) من غير الجيد ان يتجاوز التوصيل و التداولية (50%) لان النص سيكون مباشرا ، و لا ان يقل عن (30%) لان النص سيكون النص مغلقا.

ميتاشعر

ورقة صامتة

رقيق هو الصباح كقصيدة نثر غرقت في عالم من الضباب . كيف تريدني اذن أن أراها، و أنا ذلك الظلّ الكسيح ؟ أبحث عن عيوني التي غادرتها البدايات . كلماتي وريثة الأشباح المرهقة تتبعثر في المكان كخيط رفيع جدا . و رقتي الصامتة لا تعلم أنها صفراء جدا، و لا تعلم أنها تسابق الريح كموت ساحر. هكذا أنا ، أعيش مع كلماتي المسكينة في عالم من العمى . القارئ الذي أُثقله بندائي لا يجد قاربا في بركة الضباب هذه . انه لا يعيش حكاياتي لذلك فهو لون ميّت. حتى صديقي الشاعر الذي يسابق الندى أيضا صار يجلس في بركة الصمت مهموماً. و أنا ذلك المسكين ، في أحيان كثيرة استغرب أنني لازلت أتنفس . ليس فقط لأنني لا أرى ورقتي ، بل لأن كلماتي غريبة جدا الى حدّ أنها سئمت البقاء بقربي.

جزر الشعر

ميتا شعر ، فسيفسائية

جزر الشعر البلّوريّة تجلس في خيمتها هناك ، و على رقبة عنزتها فانوس وضّاء ينير طريق السائرين . حينما تقترب الظباء من ينابيعها السرّيّة تجد ماء الحياة فتعشق الحلم . الشاعر و بخلاف جميع مخلوقات الارض لا يحتاج الى مركبة انما يحتاج الى الابحار الى داخله البلّوري ، حيث الينابيع و حيث أزهار الشعر.

أوروك سيدة المسافات ، هل رأيت آجرها ، إنّه من النحاس الخالص الذي لا يراه سوى بحارة مهرة . أنا و أنت ايها الشاعر ، سفينتنا من الخيزران و أنفاسنا من النحاس ، لقد رأيت القصيدة تبحث عنك وسط الذهول . نعم إنّ الشعر لحظة إبحار و ذهول.

عِشْ مبدعًا

)إلى الشّاعر الأمهر فريد غانم(

عِشْ مبدعًا، تنثرُ الوردَ في مدن الرّماد، صوتُك النُّحاسي يشقُّ وجهَ الظُّلمة كنسيمٍ فينيقيٍّ حطّ فوق بيتِنا منذ عصور. هكذا أجدُ النَّهر والبحرَ و الشَّجر يُغنّي، يتبهُ في باحاتِ ألحانِك كمسافرٍ عادَ مع المساء. عجبًا لكلِّ هذه الألوان والأمواج الغريبة، عجبًا للأعياد، للحُرّيّات التي تسكنُ كلماتِك وتُنادي بالأرض اليباب، أفيقي أيّتُها الارضُ اليباب. منذ أن رأيت إشراقتك وأنا أعدُّ النُّجوم، أجل أنا رجل بارعٌ في عدّ النُّجوم، إنّني أُصغي إلى هدير شلّالاتِك الرفيعة .

فريد؛ عِشْ مبدعًا، كطائرٍ فضّيٍّ يُحلّقُ قي سماءٍ رماديّةٍ، يُبشِّر بالفَجر الجديد.

التقليلية

الشرفة

خلف الظلال ، ترعى الحكاية ، هناك في عمق المعنى حيث تقطن الينابيع . يدي قصيرة و عيني لا تبصر ، لكن روحي تبحر نحوها فتراها حينما تنزل من شرفتها مع المساء.

*

بحث

شجرة بيتنا تهرول حافية تحت الشمس ، تبحث عن صغارها ، عبثا تحاولين ، لاشيء هنا سوى الاشلاء.

)مرايا(

(تقليلية فسيفسائية)(1)

1 -لقاء

هناك ، خلف المطر ، عند الينابيع السرية ، نلتقي .

2 -تجلّي

روحك أراها بوضوح ، شمسا من الكلمات ، تعلمني نشيد الصباح.

3 -صوت

صوتك ، يأتي من بعيد ، من الاعماق ، ليتجلى صرخة على الورقة.

4 -يعقوب احمد يعقوب

في ياء كريم و بناء فريد أجدُ سيني و ألف يعقوب(2)

5 -عادل قاسم

سلالم الزمن مركبتك ، فيحيا النص و يتحرك كشهاب من المستقبل.(3)

6 -طريق

حينما عثرتُ عليها فرحتُ بها كطفل برّي ، الطريق.

7 -قصيدة

ليتك تراني ، خلف الكلمات أنتظرك ، أنا ، القصيدة.

8 -الشعر

الشعر حكاية وطن ، انه عاصفة صادقة.

9 -الحب

الحبّ حكاية مؤجلة ، بداياتها (شعبان شهر المطر يملا الارض بالعهد الجديد)(4)

هامش

(1)الفسيفسائية هي الترادف في العبارات ، بأن تكون مختلفة في الظاهر الا انها تنبع من منبع واحد و قضية واحدة و تقصد غاية واحدة فتحقق واحد قصدية و مصدرية غير الوحدة العضوية . و النص يتحدث عن الشعر و القصيدة فهو ميتاشعر ايضا.

(2)الياء ياء المضارعة و البناء بناء الماضي و السين سين المستقبل و الالف الف الامر ، و المتتبع لاسلوب هؤلاء الشعراء (يعقوب احمد يعقوب و كريم عبد الله و فريد غانم) سيجد ان تلك الصيغ الزمنية هي البارزة في كتاباتهم.

(3)اشارة الى الكتابة المستقبلية و حركة النص عند الشاعر العراقي عادل قاسم.

(4)مقطع من قصيدة طويلة للمؤلف عنوانها (الموت و الحياة)

الى صديق

الى الاخ الشاعر البارع كريم عبد الله

ربما تراني عابسا بوجه الظلمة و الضباب ، لكنني في داخلي ابتسم . لا تقلق ؛ اننا ننتصر.

عن نيسان

نيسان أنشودة الثائرين ، تلون خضرتُه وجه الحقول فتبتسم.

ميتاشعر

لن تكون القصيدة قصيدة حتى تكون كالتنين ناعمة الملمس لكنها قاتلة.

ثلاث قصائد في الصيف

صيف أبيض

صوتي مُرّ ، لأنّه يتيم . يبحث عن ظلّ في صحراء جاء بها صيف أبيض يفيض بالوهم.

ضيف أصفر

الأشجار الشاحبة ، في قلبها مدينة حزينة ، انها ما شيدته أيادي الصيف الأصفر.

صيف أحمر

السواقي تحتفل ، أته دمي الرخيض ، مرحى أيها الصيف الأحمر.

قصائد تجريدية تنبثق من اعماق الاتحاد بالاشياء و رؤيتها في عمقها مجردة من التشكل الظاهري ، بلغة تنقل الاحساس و الشعور قبل التوصيل المعنوي.

لغات؛ شعر

المقدمة

كريم عبد الله شاعر عراقي ، يكتب قصيدة النثر بروح معاصرة و المتجهة نحو الشعر الكامل في النثر الكامل او ما اسميناه (النثروشعرية) ، حيث ينبثق الشعر من وسط النثر . فتكتب المقطوعة الأدبية بشكل نثر ، و باستخدام ادوات النثر مع التقليل من الادوات الشعرية الشكلية و الاعتماد على البنية العميقة و العالم العميق في تحقيق الشعر و الابهار و الادهاش الشعري (الموسوي 2015).

و لقد حقّق الشاعر كريم عبد الله نجاحا كبيرا بتقديم قصيدة نثر بنكهة عالمية تعتمد السرد التعبيري ، بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القص بل بقصد الرمز و الايحاء (الموسوي 2015) . و اضافة الى تحقيق هذه الكتابة المتطلبات العالمية لقصيدة النثر المعاصرة فلقد اثبت الاقبال الجماهيري الواسع على هذا الشكل من الشعر و الاعجاب به انه عطاء أدبي ثري و انجاز انساني بالغ الجمال لما يتميز به من عذوبة و صدق و عمق ، يلبي احتياجات الانسان و تطلعاته بعيدا عن التكلفات الشكلية التي لا تزال جاثمة على القصيدة العربية المعاصرة.

انّ العطاء الثري و الشاسع الابداع الذي قدمه كريم عبد الله و خصوصا في السردية التعبيري و الذي تناوله الكثير من الباحثين و النقاد يدعو الى الوقوف على هذه التجربة و تسليط الضوء على عناصرها الجمالية و الانسانية ، و بيان المظاهر الاسلوبية و العناصر التعبيرية العميقة ، لأجل تقديم نموذج للكتابة و تيسير الأدوات و الاسرار الجمالية للقارئ و الكتاب . فكان هذا الكتاب محاولة في هذا الطريق ، و هذه هي وظيفة النقد اذ وظيفته بيان عناصر الجمال في المقطوعة الادبية و بيان عمقها الانساني و تميزها الابداعي ، و ليس من وظيفة النقد تقديم شرح لها و بيان معانيها الرمزية.

سيرة ذاتية للشاعر

كريم كاطع عبدالله العكيلي ، و الاسم الادبي : كريم عبدالله . مكان وتاريخ الولادة : العراق – بغداد – 1962 . الجنسية : عراقية ، مسؤول برامج العلاج التاهيلي في مستشفى الرشاد التدريبي للطب النفسي

صدر له– :

1- ديوان العشق والاسطورة عن شركة مجموعة العدالة للطباعة والنشر والتوزيع / مطبعة العدالة بغداد 2014

2- ديوان العشق في زمن الغربة عن دار الفراهيدي للنشر والتوزيع 2013

3- ديوان نايات الوجد (مجموعة مشتركة) عن دار ميزوبوتاميا 2014

4- ديوان حديث الياسمين (مجموعة مشتركة) 2015

5- ديوان صدى الفصول (مجموعة مشتركة) 2015

6- ديوان وجع اشيب وكفّ عذراء عن دار الأمل في وسوريا 2015

7- ديوان تصاويرك تستحم عارية وراء ستائر مخملية عن دار بغداد 2016

8- ديوان (بغداد في حلّتها الجديدة) عن دار كتاب في مصر 2015.

9- تحت الطبع ديوان (الشوارع تحيض تمسح احذية الغزو) عن دار بغداد 2016

عمل فني مشترك مع الفنانة العراقية المغتربة جيرمين البازي بعنوان (الوطن في عيون المحبين) غنائي شعري.

عمل فني مشترك مع الفنانة العراقية المغتربة جيرمين البازي بعنوان (أحلام الطفولة) غنائي شعري.

في مجال التاليف والاخراج المسرحي

1- مسرحية الغريب (سايكودراما) عام 2000

2- مسرحية الشيزوفرينيا (سايكودراما) 2003

3- مسرحية الجهل والحرمان (سايكودراما) 2005

4- مسرحية حكاية انسانة (سايكودراما) 2007

5- مسرحية ليلة هيثم الأخيرة (سايكودراما) 2011

6- مسرحية (وطنّ نا) 2015.

7- مسرحية نائب الموت 2004

8- تصوير العشرات من الافلام التسجيلية والوثائقية.

اشكال الشعر السردي (السردية التعبيرية) في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر كريم عبد الله.

كل متابع لنصوص الشاعر العراقي كريم عبد الله يدرك و يتلمس شخصية النص المثقف المبني وفق رؤية شعرية و نقدية ، إذ لا يكتب كريم عبد الله نصا الا وجعل له عنوانا تصنيفيا ثانيا بيانيا من حيث الرؤية الشعرية و النقدية ، و هنا في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) نجد النصوص التي كتبت باسلوب السرد التعبيري محققة لشعر سردي نموذجي ، نجدها تقدم تحت تصنيفات تجديدية من حيث البوليفونية بتعدد الاصوات و الفسيفسائية بلغة المرايا و الترادف التعبيري . لقد بينا كثيرا من هذه المفاهيم في كتابات لنا سابقة و هنا سنتناول المظاهر الاسلوبية و النصية لهذه الاشكال الكتابية في هذا الديوان الذي يعدّ و بحق عتبة العبور نحو شكل جديد من الشعر المكتوب باللغة العربية و قصيدة النثر العربية المعاصرة .

1 -النقد التعبيري وأبعاد القراءة

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص) .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال . وهنا سنتناول ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر العراقي كريم عبد الله و فق آليات و أدوات النقد التعبيري.

2 – الشعر السردي و السردي التعبيري

ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه . و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر

الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما يعتقد ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبته الشعر السردي ، انما المميز بينهما ان الشعر السردي يشتمل على السردية التعبيرية ، اي السرد لا يقصد الحكاية و التوصيل ، السرد الممانع للسرد ، بينما السرد النثري اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز لا بقصد الحكاية و الوصف .

مظاهر السرد التعبيري جلية في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص (صور تحمي الساحات)

)مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة(

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما

في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان.

3 -العوامل و المعادلات التعبيرية

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري .(د أنور الموسوي 2015)

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة .

و أسلوبيات السرد التعبيري في الشعر السردي في هذا الديوان تحقق انظمة بلاغية نموذجية و جلية لوحدات العوامل و المعادلات التعبيرية ، و محققة انظمة نصية بلاغية جديدة سنتناولها في الفصول التالية ، فان كل شكل لغوي و اسلوب كتابي و عنصر نصي من تقنيات السرد التعبيري التي سنبحثها هنا هو وحدة و نظام متكامل من انظمة (العامل– المعادل) التعبيري .

و للشاعر كريم عبد الله عمق شعري في العوامل الجمالية و الابداعية و التعبيرية ، بالنفوذ عميقا الى مكامن النفس و التجربة الجمالية و الهم الانساني و الوطني ، ثم يكشف عنه و يبرزه بمعادلات تعبيرية شعرية عالية المستوى و جميع نصوص الديوان شواهد على ذلك و منها نص (ذات نهار موحش) يقول فيه الشاعر:

)انظروا كيفَ تستفزُّ ذاكرتي أطناناً مِنَ الشظايا تمطرها السماءَ ! يالهُ مِنْ نهارٍ موحشٍ ! خلفَ السواترِ تنامُ الأحلام , هلْ رأيتمْ كيفَ تنزوي صورُ العشيقاتِ في الجيوبِ المثقوبةِ ! أقدامُ المتمسّكينَ بـ الأرضِ يتملّكها الرعب في حقولِ الألغام , كانتْ هناكَ راجماتٌ كثيرةٌ تأتيكَ بـ الموتِ ما أقسى قذائفهاَ تجهلُ سرّهُ حينَ تتساقطُ بـ وحشيّةٍ على الملاجىءِ الترابيّةِ , وتتساءلُ في نفسكَ علامَ كلَّ هذا الخراب .... ؟! . أكادُ أسمعُ أدعيةِ الأمهاتِ خلفَ تلكَ الأبوابِ الموصدة(...

ان النص ينفذ الى الهمّ الانساني المتسائل عن دوافع الخراب ، و كل هذا الدمار ، انه السؤال العميق الذي يظهر عجز و قصور البشرية و حضارتها و عقلها الذي تتبجح به ، هذا العامل التعبيري العميق يبرزه و يكشفه الشاعر بمعادلات تعبيرية بتشكلات تصويرية تتمثل بتلاشي الاحلام و خيبات العاشقات لفقدان المعشوقين الذي يسقطون في الحروب ، و وطأة ذلك على الذاكرة و النفس ، و سط تساؤلات الانسان و نحيب الامهات المنكوبات . باستعارات

و سرد و بوح فني رفيع بشعر سردي عذب بتقنيات السرد التعبيري موسعا طاقات اللغة و قدرها التعبيرية.

4 -البوليفونية و تعدد الأصوات

البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) في هذا الديوان تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

1. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

2. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

3. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

4. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

5. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

6. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

7. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

8. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

9. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ),

10. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

11. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

12. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

5 –الفسيفسائية و لغة المرايا

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص

اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1 –خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2 –حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3 –بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4 –ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5 –تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ.

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك

المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1 -بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2 -أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3 -أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأَ فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4 -ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5 -فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1 -مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟ !

2 -مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3 -كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1 -فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2 -أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3 -فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

4 -أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,

5 -ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,

6 -إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,

7 -لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

ان أية قراءة لنصوص هذا الديوان تكشف و من الوهلة الأولى اننا أمام أدب ثري و عميق . مشتمل على نصوص مسبوكة بتقنيات شعرية عالية المستوى و بلغة عذب و قريبة ، ان هذا الديوان المهم يعدّ فعلا عبورا و تجاوزا لمرحلة في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة و اتجاه حقيقيا نحو الشكل النموذجي لقصيدة النثر.

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ،

و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة

الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة المتوجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام .

الرسالية في الشعر السردي

الأدب رسالة انسانية ، و الرسالية مقومة لأدبية الكتابة ، و لقد بينا في مقالاتنا السابقة و خصوصا (قانون الابداع) ان الرسالية الأدبية قد تكون فنية جمالية و قد تكون اجتماعية . فاما بخصوص الرسالية الفنية الجمالية وهو الامتداد عميقا في تجربة الكتابة و الاشتمال على الاصالة و التجديد فان الكتابة باسلوب الشعر السردي و بصيغة الكتلة النثرية الواحدة مشتمل على عناصر الاصالة و التجديد و بما لا يحتاج الى مزيد كلام ، و سنتناول تلك العناصر و تقنيات كتابة قصيدة النثر باسلوب الشعر السردي في كتابنا القادم ان شاء الله (القصيدة الجديدة) و هنا سنتحدث عن الرسالية الاجتماعية ، و نقصد الاجتماعية الاعم من كل ما يكون خلف النص من رسائل و بوح.

الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله

إنّ وطأة الأحداث و ما تمرّ به شعوب الأرض عموما و العربية و الاسلامية خصوصا ، لا يترك مجالا للكتابة الرومانسية و الذاتية ، بل يدفع و بشكل واع و غيرواع نحو تصوير المأساة و ندب الواقع المرّ لهذا العالم الأعمى . و بخلاف الواقعية القديمة التي ازدهرت في القرن التاسع عشر المعتمدة على محاكاة الطبيعة و التصوير المطابق للخارج ، فإنّ تناول الواقع و المأساة الخارجية في الكتابات المعاصرة إنّما يعتمد التصوير التعبيري و طرح الموضوعات بصبغة ذاتية و داخلية (1) ، وهذا جمع فذّ و متقدّم بين الواقعية بتناول الخارج و الموضوعي و التعبيرية بطرح الموضوعي بصيغ و اشكال داخلية و ذاتية . و من هنا صح أن نسمّي الكتابة الجديدة التي تناول الواقع بأنها واقعية جديدة لإختلافها تقنيا عن الواقعية القديمة و صحّ أيضا أن نصفها بالواقعية التعبيرية لهذا المزج بين ما هو ذاتي و ما هو موضوعي.

لقد أشرنا في مناسبات كثير و في مواضع عدّة من كتابنا (التعبير الأدبية)(2) أنّ الكتابة ذات الملامح الإنتمائية و المرتبطة بالواقع و الخارج تمثل شكلا من أشكال الأدب الرسالي . و أنّ هذه النصوص الرسالية و بمحافظتها على المستوى الفني العالي الذي وصلته الكتابة المعاصرة و ما صاحبها من تغيّر في الوعي تجاه اللغة عموما و الكتابة خصوصا و الأدب بشكل أخصّ ، تحقّق أدبا رفيعا عذبا يضرب بعيدا في جهات عدّة أهمها تجاوز اخفاقات الحداثة و عزلة الأدب عن الناس ، بالأقتراب منهم و الكتابة بلغة قريبة بعيدة عن التحليق و التحصينات الرمزية العالية ، و من جهة أخرى أنّها تقدّم أدبا عذبا مبهرا و بنكهة عالمية يمثّل المرحلة و يواكب عصر العوالمة و تداخل الثقافات و من جهة ثالثة مهمّة أنّها في الشعر خاصة تقدّم نموذجا عالميا لقصيدة النثر ، يعتمد النثروشعرية (3) و البناء الجمالي المتواصل بكتابة شعر سردي على شكل المقطوعة النثرية بعيدا عن التحسينات الشكلية المعتادة للشعر ، و إنّما الاعتماد الكلي على توهّج اللغة و عمق نفوذها و موسيقها الداخلية و عذوبتها الظاهرة.

كريم عبد الله ، الحائز على جائزة القصيدة الجديدة السنوية لعام 2016 (4) ، يكتب نصوصا تتسم بالرسالية و تحافظ على الفنيّة و الشروط المطلوبة لكتابة قصيدة النثر ، ببناء جملي متواصل و سردية تعبيرية (5) ظاهرة و نثروشعرية جليّة . فالهمّ الوطني و الانساني حاضر دوما في كتابات كريم عبد الله ، كما أنّ الهمّ الأدبي و الجمالي حاضر أيضا بكتابة النص المواكب للقصيدة العالمية المعاصرة ، و تحضر أيضا تلك العناصر المميزة للسرد التعبيري.

لقد تناولنا كثيرا من هذه المظاهر و المضامين الرسالية و الفنية و الجمالية في كتابات كريم عبد الله في كتابنا (التعبير الأدبي) و في غيره لأهمية هذا الشاعر ، هنا سنعمد الى بحث أسلوبي في تجلّ تلك المظاهر الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله ، و بالضبط نظام و حالة المزج بين ما هو واقعي و ما هو تعبيري في الوحدات الكلامية من النصوص ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (6) أن الواقعية الجديدة في الشعر ، لها أشكال منها النص البسيط كما عند أنور غني و منها القصيدة السريالية كما عند فريد غانم و منها السرد التعبيري كما عند كريم عبد الله ،

و أشرنا هناك أنّ الجامع لذلك هو اللغة المتموجة التي تتنقل بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي.

و من المهمّ الأشارة هنا أنّ تلك التصنيفات و التسميات التي نعتمدها إنما هي وليدة الحاجة و الضرورة لأجل مواكبة النص المعاصر و القصيدة المعاصرة ، حيث أنّا في كتبتنا و بحثنا – و كما يعلم الكثيرون – نتجه من النص الى النظرية و ليس العكس كما يفعل البعض بالنزول من النظرية الى النص بأحكأم مسبقّة و ممارسة وصاية فنية و جمالية ، لأنّ وظيفة النقد و البحث الأدبي هي متابعة النص و ملاحقته و النظر اليه كظاهرة انسانية بتجرد و بحريّة من دون اسقاطات و لا تكلفات ، وهذا ما نسميه النقد الصادق الذي لا يرى في النص الا ما فيه و لا يحاول أبدا تطبيق نظرية جاهرة على النص كما في المدارس البنوية و ما بعدها من تفكيكية و أسلوبية و التي لا يمكنها الصمود أمام سعة تجربة و ثراء القصيدة المعاصرة ، بل لا بدّ من اعتماد نقد منفتح و حرّ و مرن و أمين و مؤمن بالنص ، يضعه في المقدمة ليس فقط باعتباره مادة بحث فقط بل باعتباره منجماً للعطاء و الاضافة مع اعتماد السهولة و الوضح في الافكار و التعابير . وهذا ما يمكن أن نصفه (بمابعد الأسلوبية) في النقد و البحث الأدبي .هنا سنتناول مقاطع من مجموعة قصائد للشاعر كريم عبد الله نشير فيها الى ملامح الواقعية التعبيرية (الواقعية الجديدة) في الشعر كنماذج أسلوبية و أشكال كتابية . و هذه القصائد كلّها منشورة في مجلة تجديد الأدبية المكرّسة بالكامل لقصيدة النثر السردية الأفقية. (7)

من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن.

في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات   ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

)شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح يسرقُ الأمانَ لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طويييييييل(..

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرج للشمس السوداء وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و واقعية) وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيغفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ.

و تحضر الواقعية التعبيرية بصور الحزن و الأسى و الخواء و الخراب في قصيدة (قيامةُ الأدغالِ المرتجفة

) تفقّدَ أضلاعَ أيامهِ ../ كانَ ضلعٌ أعوج يتمطّى ../ تركَ القفص مهجوراً ../ بلا جدوى .... غاباته الغارقة بأسى الشفق ../ أمطرتْ بعشراتِ الحكايات ../ فشبَّ في النهاراتِ حريق ../ .... / لكنَّ مساحات الندم ../ إفترشتْ لوعةَ القنوط ... المواعيدُ على غيمةِ الرحيل .../ التذاكر مسرقةٌ في كفِّ العطش .. حقولُ القمحِ فوقَ الصدرِ تحلمُ بنيّسان ـ المناجلُ جرّحتْ أخاديدَ جوع الينابيع ... على هاويةِ الحزنِ الساكت ../ شربوا الملذّات بكأسِ التشفّي(...

و هنا أيضا و بسرد تعبيري و نثروشعرية ظاهرة و لغة متموجة تتنقل بين الواقعي و الخيالي و التوصيلي و الرمزي ، يوثق لنا كريم عبد الله الواقع المر و الخارج الموضوعي السقيم ، فالقاموس اللفظي لهذا االمقطع – وحده فقط – ينقل القارئ الى الحقول المعنوية المرتبطة بالخواء و الخراب و الحزن و الأسى ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (7) أنّ القاموس النصي يمكن أن يوظف كمعادل تعبيري (9) دون الحاجة الى التراكيب الجملية المعنوية ، بمعنى عدم انحصار التعبير بالجمل المفيدة بل ان مزاج النص و فضاؤه العالم و العالم الذي سيعيش فيه القارئ يعتمد كثيرا على قاموس الألفاظ التي يختارها المؤلف ، و أنّ من خلال العلاقة بين القاموس النصي و معاني الجمل و رسالة النص يمكن استخراج عدد من اشكال الانظمة التعبيرية المركبة و المعقد و التي تؤثر في وعي القارئ وهذا ما سنتناوله في مقالات قادمة ان شاء الله.

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار عيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر

) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار.

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

)الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرَتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها مركونة الى أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ(.

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ

، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات(

انّ كريم عبد الله هنا كشف عن قدرة تعبيرية مهولة ، حيث انه لم يترك اية امكانية للغة الا و وظفها لأجل بيان رسالته ، فالالفاظ مختارة بشكل يمكن من القول ان الشاعر كان يعيش اللحظة الشعرية الغارقة التي تفيض بالتعابير ، فما من مفردة الا وهي معبأة بالألم و معبرة عن الخواء و العمى باكبر قدر من طاقاتها بحيث انه لا يمكن أداء تلك المعاني بغير تلك الالفاظ . كما انّه قدّم هنا مقطوعة تعبيرية لم تدع شيئا ذكرته الى و وجهته توجيها ذاتيها و تطرفت في وصفه و بالغت في نعته و حاله وهذه من معالم التعبيرية الحقّة ، و لو أنّا اردنا تقديم نموذج للتعبيرية في الشعر فانّ هذا سيكون أحدها ليس على مستوى الشعر العربي بل العربي أيضا.

كما أنّ هنا أساوبا آخر استخدمه المؤلف وهو تعدد الاصوات . حيث نجد تعدد الرؤى واضحا ، و لكريم عبد الله قصائد بوليفونية متعدد الاصوات كثيرة (10) . و نجد الرؤى و الاصوات المتعددة المحققة للبوليفونية

الصوت الاول : الحظوظ الشعثاء : (((الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ،) فالتحريك و النقل افعال فاعلة تعبر عن تبئر خارجي و محايد للمؤلف و يتجلى صت الفاعل.

الصوت الثاني : المنشار : (خَبَرَتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ،) فحاذق و مقتنص للمغانم و مبتسم كلها تعبر عن جهة و رؤية الفاعل و الشخصية النصية و ليس المؤلف بالطبع.

الصوت الثالث : النحس : (ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ) فالنحس يذرق مبتهجا و يحلم ان يكون متأقنا مرفوع الرمح ، وهذه كلها من بؤرة الشخص الثالث الذي لا يتدخل و يحايد بينما عبارة (تعلوه فضيحة الدسائس) هي من انطباع و رؤية المؤلف . و هكذا في باقي النص . و من الواضح أن البوليفونية و تعدد الاصوات و الذي هو من سمات الرواية اساسا ، غالبا ما يكن في الشعر ملتصقا بالرسالة و الانتماء و بيان الواقع و اداة تعبيرية للتعبير عن الخارج و الموضوعي و يختلف جدا عن التعبيري الغنائي و الرمانسي الغارق في الذاتية.

1- https://en.wikipedia.org/wiki/Literary_realism

2- أنور الموسوي التعبير الأدبي الجزء الاول و الثاني https://ar.scribd.com/user/292534301/Dr-Anwer-Ghani

3- النثرشعرية تعني تكامل النص شعرا و نثرا ، بأن تكتب القصيدة بشكل النثر و بتقنيات النثر من بناء جملي متواصل و جمل و فقرات و فوارز و نقاط و من هذا النثر ينبثق الشعر بالتوهج و الإيحاء و التصوير و الخيالي و السرد التعبيري و النثروشعرية من مقومات قصيدة النثر العالمية . لمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search/label/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1%D9%88%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9

4- جائزة القصيدة الجديدة هي جائزة سنوية تمنحها مؤسسة تجديد الأدبية عن قصيدة النثر السردية الأفقية ، و كانت جائزة السنة الاولى عام 2015 للشاعر الفلسطيني فريد غانم و جائزة هذه السنة للشاعر كريم عبد الله ، و أهمّ مميزات الجائز اضافة الى أمور اعتبارية كثيرة أنّها تشتمل على كتاب نقدي عن تجربة الشاعر . لمزيد من القراءة https://tajdedliteraryinstitute.wordpress.com/2016/04/22/جوائز-مؤسسة-تجديد/

5- السردية التعبيرية هي كتابة النص بلغة و اسلوب سردي لكن ليس بقصد الحكاية و القص و محاكاة الموضوعي و إنّما بقصد الرمزية و الايحاء و التوهّج و التأثير ، بسرد ممانع للسرد يخلو من الحبكة و يكسر الحدثية و يمنع مركزية الشخوص السردية . و السردية التعبيرية أهم أدوات قصيدة النثر التي يكتبها شعراء مجموعة تجديد الأدبية .للمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D

9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF%D9%8A%D8%A9+%
D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%
D8%B1%D9%8A%D8%A9

6- أنور غني الموسوي ؛ الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرٍ ما بعدَ الحداثة (قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا)
http://aladebalarabai.blogspot.com/2016/06/blog-post_8.html

7- مجلة تجديد ؛ كتّاب المجلة : كريم عبد الله
https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/كريم-عبد-الله/

8- القاموس النصي في قصيدة (اميرة من ضوء) للشاعر شلال عنوز بوصفه معادلا تعبيريا-http://anwerganiblog.blogspot.com/2016/05/blog-post_9.html

9- المعادلات التعبيرية هي الانظمة النصيّة من مواد و اساليب التي يستخدمهتا المرلف للكشف و التعبير عن العوامل التعبيرية اي الانظمة الجمالية العمليقة لمزيد من القراءة
http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D9%84%D8%A7%D8%AA

10- البوليفونية هي تعدد الرؤى و الاصوات في النص بحيث يكون المؤلف محايدا و يتكلم من يؤرة الشخص الثالث كما في الرواية احيانا لمزيد من القراءة http://aladebalarabai.blogspot.com/search/label/البوليفونية

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك بنفسه (باختين 1986) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك 2006) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند باختين نفسه (باختين 1981) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي 2015) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في

فكرة (اللانهائية التعرفية) (unfinalizability) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين 1984) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين 1984) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج 2006) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن 1990) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين 2011) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث 2008)

هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في السردية التعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الاحياء . وهنا قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول قصيدة بيوتٌ في زقاقٍ بعيدٍ لشاعر كريم عبد الله.

بيوتٌ في زقاقٍ بعيدٍ.

كريم عبد الله

البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير

تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع ! البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ) كانتْ الأحلام واحدة في النفوس . لكنّني فجأةً و حينَ أُرهفُ السمعَ تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ) , وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً . ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ , الأغصانُ تندعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر

الاول : تعدد الرؤى و الاصوات

الثاني : بروز شخوص نصية

الثالث : بروز حدثية نصية

الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

1- أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

2- صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

3- وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

4- إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

5- البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

6- مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

7- كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

8- وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

9- تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ),

10- وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

11- ضجيجُ المارّةِ في الشوارعِ لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

12- الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية

و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليلون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي.

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي.

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية.

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية – و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه — و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو

العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى.

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص.

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة (ما بعد الاسلوبية) للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي

) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية.

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه:

)هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني(

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييي...ر) و بقدر النَّفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في

عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك.

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر:

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش.

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ

أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا.

البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله.

قصيدة النثر هي شعر بشكل نثر ، اي ان الشكل شكل نثر و منه ينبثق الشعر . وهذا الفهم هو جوهر قضية قصيدة النثر ، و ليس ما يعتقد من تحرر الشعر من الوزن و القافية ، ان طموح كاتب قصيدة النثر هو أن يكتب شعراً لكن بشكل نثر وهنا تظهر القدرة الابداعية و تتجلى التجربة .

لقد ساد مفهوم خاطئ انّ قصيدة النثر تحتاج الى تعبيرية بصرية من خلال التشطير او التوزيع او الفراغات ، حتى انّي يوما ارسلت قصيدة افقية بشكل مقطوعة نثرية الى مجلة فعمدوا الى تشطيرها و جعلها بشكل عمود ، وهذا ناتج من الوعي المكتسب الطاغي بانّ الشعر لا بدّ ان يختلف عن النثر بالشكل ، و بعد التخلي عن الوزن و القافية لم يبق الا التوزيع البصري على الورقة و الايقاعية البصرية ، لكن كاتب قصيدة النثر ، الساعي نحو النثروشعرية ، اي الشعر الكامل في النثر الكامل ، يجاهد و يكافح في أن يعطي صورة حقيقية لقصيدة النثر ، و انّها تكتب بشكل نثر و باسلوب النثر و بتقنيات النثر ، لكن منها ينبثق الشعر.

و هذا التوجه عالمي ايضا فانهم لا يطلقون اسم قصيدة نثر على كل شعر نثري ، بل هي مختصة بالمقطوعة النثرية ذات البناء الجملي المتواصل .

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل و قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)المنشورة في مجلة تجديد الادبية من تجليات هذا الاسلوب . انّ ما يطوّر الأدب ليس الموضوعات لانّها عامة و ملك الجميع ، و انّما يطوّر الأدب هو الاسلوب ، لانّه فردي و خاص و ملكا لصاحبه . و من المفيد ايراد النص اولا.

التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها

ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى , المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان , التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها , المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلّ حينٍ.

العنوان (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها) و هو مقطوعة متواصلة البناء ، وهذه فردية اذ عادة ما يكون العنوان مختزلا بكلمة او كلمتين ، لكن كريم عبد الله عادة ما تكون عناوينه جمل متواصل البناء .

ثمّ يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

)ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى(

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية.

ثمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

)المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان(

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء.

)التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها(

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

ثمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا.

)المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ(.

لقد ركزنا هنا على اسلوب البناء الجملي المتواصل ، مع انّ النص ثري و متعدد الجهات الابداعية ، لكن اسلوبنا الثيمي في تناول الظاهرة الأدبية و دون التشظي و المسح الكلي للنصوص هو الطريقة المثلي التي تخدم المقالة النص و الادب عموما . و لا ريب ان تلك الوحدات الكتابية التي اشرنا اليها هي اكبر من الجمل و هي جمل متداخلة ، الا انها متداخلة بطريقة متوحدة ، فهي تقع بين الفقرة و الجملة و هذا وضع كتابي متفرد . انّ تحقيق نص بحجم صفحة و اكثر باربع مقاطع ذات بناء تركيبي متواصل بلا توقف ، هو تجل واضح و ظاهر للبناء الجملي المتواصل ، بل انّ الشكل النثري هنا يتحلى باقوى صوره ، و منه ينبثق الشعر . انّ هذا الشكل من الكتابة يحقق قصيدة نثر متطورة و بنفس جديد.

فنّ التطعيم في القصيدة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في المفردات النصية . نجد هذا الفن حاضر في كتابات كريم عبد الله و منها قصيدته (نبيذ الحروب الغائمة)

نبيذُ الحروبِ الغائمة

كريم عبد الله

أسكريني حدَّ التماهي في نبيذِكِ الطافح رعشةً تتجمّهرُ حولَ زوارقِ الوحشةِ ..../ وتسرّبي منْ حكاياتِ الحروبِ الغائمةِ التي عكّرتْ قدومَ أفراحنا ..../ عمّدي مدنَ الشمسِ ببقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ..../ وطهّري الشوارعَ الهاربةِ منَ (الهاونات) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول !.........

للآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ....../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ..../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً............................

ما لوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلّاطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بالسيوفِ ..../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ للأمس ..../ و مصيرنا معلّقٌ كـــ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذولاً شاهداً كيفَ تتساقطُ الخيبات! ....

وحدكِ منسيّةٌ وأيد كثيرة تتزاحمُ على أبوابكِ تحشُّ عرائشَ العنبِ مِنْ على غيماتكِ ..../ و القلنسوات الصدئة عادتْ تنزرعُ مِنْ جديدٍ تنطبعُ في لغةِ الخراب ..../ وأنتِ تمطرينَ تنهداتٍ تلهثُ مرعوبةً في هذا المدى المزكومَ بصهيلِ الحرائق! ....

حاصرتْ حدقاتكِ الهاوية وغرقتْ بالدموعِ حتى القناطر البعيدة ..../كلٌّ يدلو دلوهُ يرسمُ أقاليماً مطعونةً في خاصرةِ عرشكِ ..../ والقرابين تنتظمُ متراصةً تنتظرُ دورها في الطبِّ العدلي مكتومة الرغبات!.......................................

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (العاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة.

اللغة التجسيدية و النص ثلاثي الابعاد

حينما يصبح للنص زمان هو مكانه و ابعاده و رؤواه و شخوصه و اصواته ، يصبح كالفضاء المكاني الممتد في العمق الذي يلاحظ فيه ابعاده الثلاثة و يتحقق النص ثلاثي الابعاد . ان النص ثلاثي الابعاد هو نص متعدد الاصوات مع تجسيم و تجسيد لكيانته فهو يجمع بين الرسم بالكلمات و تعدد الاصوات

النص الاول:

صورٌ تحمي الساحات

كريم عبد الله

قصيدة بوليفونية ثلاثية الابعاد

مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع. خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطةِ ، وأنا أتعكّزُ على شيخوختي أُلملمُ أوراقَ السيسبانِ أحشو بها أعشاشَ الزرازير تحتَ قبّعاتهم العريضةِ يبتسمونَ دائماً وضجيجُ المارّةِ يعلو بينما ملامحهم تبهتُ بالتدريج , حتى بائعُ اللبنِ إستظلَّ بهم منادياً (إشربْ لبن أربيل)* والأكياسُ المنتفخة باللبنِ الحارّ تنتظرُ الأيدي المشلولةِ لتغسلَ ما علقَ مسامعِ أيامهم الغابرة.

النص الثاني

جنودُ الإله

كريم عبدالله

بوليفونية، نصّ ثلاثي الأبعاد

جنودكَ المدجّجونَ بـ خيبتهم يجرجونَ تعاسةَ المدينة أمامَ سطوتكَ المتناهية بـ الطغيان الأعمى ينتهكونَ إنسانيتهم وأنتَ لا تعلمُ شيئاً عنْ ضفافِ التضرّع المتسكّع عليها صوتها البعيدَ يتناهى لمسامعِ البحرِ كلّما تبتسمُ أشجارَ الغربةِ ينسكبُ وجه الليلِ المترامي هناكَ يستلقي أمامَ الجنود يفكّكونَ تاريخي الباذخَ على ألسنةِ الحربِ المشؤمةِ .... إقتادوا بقيّة الحلمِ المصلوبَ في مسائكَ المشرق يشعلونهُ أمامَ سخريةِ المحطات يرثيهِ مخاضُ صبحٍ نائمٌ على شفا توهّج إنتظار عودتي المكبّلةِ بـ البنادقِ وهي تشققُ شهقةَ القيامةِ الموشومةِ على أجنحةِ الفراشاتِ الملوّنةِ خلفَ زجاجِ السياراتِ المفخخةِ....

في الموسيقى السمعية حينما تتعدد الاصوات و بطيفات مختلفة يحصل نظام موسيقي ثلاثي الابعاد . في النص الادبي حينما تتعدد الاصوات و الرؤى يتحقق نظام لغوي ثلاثي الابعاد . حينما تتلون السردية الشعرية بالشخوص و الرؤى و الاصوات و التعبيرات المختبرة تتحقق قصيدة نثر ثلاثية الابعاد.

ما عادت في ظل هذا التغير الكبير الحاصل في وعي الانسانية و الاتجاه نحو التشبث بالانتماء و الاعتداد بالهوية في قبال رياح العولمة الثقافية ، ما عادت فكرة الفن الرومانسي و البوح الذاتي امرا يجلب الحماس ، بل ما نراه من اتجاه نحو تمثل الواقع و الامة هو الذي يسلب مراكز الاولوية في الثقافة و الادب المعاصر . هكذا تغير في فهم الفن و الجمال لا يعني انه ينطلق من فهم تعبوي للعمل الابداعي ، بل يمثل وعيا عميقا بحقيقة الابداع عموما و الكتابة خصوصا ، فأخذت الرسالية و القضية و الموقف تحتل مكانة متميزة في الكتابات المعاصرة . من هنا امكننا القول و كما اشرنا كثيرا الى دخول التجلي الرسالي في نظام الابداع ، و اعتبارها ركنا من اركانه .

الرسالية الابداعية اما ان تكون جمالية تتمثل بالابتكار و التطوير و منها الكتابة التجريدية او جماهيرية تتمثل بتمثل الامة و الانسانية ، و مقدار التمثل و الوعي به و تجليه يحقق درجة متقدمة في جانب من جوانب الابداع . تمثل تطلعات الامة و المها هو الرسالية الوطنية.

و رغم ان النقد الثقافي لا يقدم حلا حقيقا لفهم الابداع ، الا انه يشير و بصدق الى تأثر الكتابة بالوعي الانتمائي و الفكر المجتمعي العام ، و لا يعني ذلك جواز فهم النص على انه انعكاس لثقافة المجتمع او موطنا لانساق ثقافية ، و انما يعني ان تمثل ما ينتمي اليه الكاتب من

ثقافة و امة يضرب عميقا في وعيه و كتابته ، و ربما يكون احيانا الجوهر المشع الذي تشكل بفعله النص او ادب الكاتب كله . ان الحساسية العالية و الرؤية الواضحة و التطلع نحو الافضل المترسخ في نفسية الاديب تدفعه و بقوة الى ان يكون صوتا صادقا في التعبير عن الامة ، في ظل الحرية الفكرية طبعا ، و يصبح حقيقة لا لبس فيها لأجل تبين ملامح المجتمع الذي يعيش فيه . ان الشعر كان و لا يزال صوت اعتراض و طلب للخلاص ، انه تمجيد للحرية السامية و الوجود الافضل ، ما عاد الفن عموما و الادب خصوصا مكان ترفيه و تعبير وجداني بسيط ، انما هو في كل جهاته رؤية و موقف ونداء ، انه نداء صادق و خالد ، و حينما يمتزج هذا الصوت بحلم الامة و يتمثل تطلعاتها فانه يكون رسالة شفيفة الى العالم و الاجيال.

من المهم التاكيد ان الرسالية تتطلب بوحا ، بمعنى اخر تتطلب توصيلا ، و لا يعني ذلك ان يكون التعبير بتراكيب لغوية مباشرة بحجة البوح و التوصيل ، و انما يمكن ذلك بالتعبير الفني العالي ، وهذا سر اللغة القوية التي تبوح بالكثير مع الفنية الادبية العالية ، البوح التوصيلي كما يمكن بالتعبيرية العالية ، يمكن ايضا بالرمز و الايحاء بل ان من تجليات اللغة البوح الايحائي ، كما ان الخيال ميدان خصب للبوح الرسالي .

ان الرسالية الوطنية الادبية يمكن ان تتنوع بتنوع الاجناس الادبية و اصناف اللغات الفنية ، و بتنوع الموروث الاجتماعي و الابعاد الحضارية و الثقافية للمجتمع ، لذلك يمكننا القول اننا في مجال (الرسالية الوطنية الادبية) لدينا عدد هائل بل غير محدود من الاشكال اللغوية ، يمكن تصورها اجمالا بشكل انظمة مركبة تصنف حسب جنس الكتابة من شعر و قصة و نحوهما او حسب صنف اللغة من مباشرة و رمزية و غير ذلك او حسب المكونات الاجتماعية الفكرية و الثقافية و المادية .و لقد تناولنا الرسالية الادبية تجربة الكثير من الشعراء العراقيين و العرب في كتابنا (التعبير الادبي) و هنا نتحدث عن الرسالية الأدبية المؤداة باللغة التعبيرية و التجريدية

. انه كريم عبد الله ، احد ابرع كتاب القصيدة التجريدية في الشعر المعاصر حيث يقول (كلّما تعزفُ السماء برذاذِ الخذلان ../ أدخلُ في زجاجةِ الصقيع ../ مقروحٌ يساورني حلم يتلصصُ ......\الأرضُ العانس تتلمسُ أجساداً تتسلّقُ واجهة الموت ../ عيونٌ زجاجيةٌ مِنْ خلفِ الصقيعِ ترنو ../ وقناصٌ أرعنٌ يتدفأُ بسيلِ رشقاتٍ على وجهِ التاريخ). لقد بينا مفهوم التجريدية و نماذجبه في مناسبات عدة و تتجلة هنا بالحضور القوي للعمق التعبيري الذاتي و الزخم الشعوري و الحسي للكلمات . و تتجلى الرسالية هنا في ان الشاعر يتمثل العراقي الذي مسه البرد ، من نازح و مهجر و فاقد و محزون و متألم ، انها ملحمة العراق الجريح المبكي ، الم طويل ، و من هناك تعزف السماء اغنية هي فرحة رأس السنة لغير العراقيين الا انها الم مر و صقيع حارق لهم ، انه الصقيع السجن الذي لا فرار منه ، اين يذهب العراقي الذي خذله كل شيء حتى البرد ، لقد فقد العراقيون كل شيء يتوسدون الارض ، فصاروا لوحة عظيمة للموت الكئيب ، هنا نحن بعيوننا الجميلة البريئة الطفولية نتطلع للخلاص وهناك في الجانب الاخر لا شيء سوى الذئاب و الاعداء و المفترسين ، يقتنصون الخبز و الخيرات لا شيء هناك في الجانب الاخر سوى المتفرج الوقح انه العالم القبيح .

اسلوبيات النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .(أنور الموسوي 2015)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي (أنور الموسوي 2015).

الشاعر كريم عبد الله يكتب نصوص فسيفسائية تبلغ غاياتها المعيارية و الجمالية ، بشكل الترادف التعبيري ، كما انه سبّاق في هذه التجربة الادبية المغايرة للمألوف.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما (2015)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1 –خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2 –حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3 –بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4 -ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5 -تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ,

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1 -بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2 -أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3 -أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4 -ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5 -فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1 -مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

2 -مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3 -كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟.

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1 -فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2 -أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3 -فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

4 -أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ,

5 -ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ,

6 -إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ,

7 -لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

النص : خلف أبوابك نحتمي دائما

كريم عبد الله

)لغة المرآيا والنصّ الفسيفسائي(

خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك , ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف , بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور , حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ

حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ , أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات . أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ , أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا , تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ , فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي . مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟! مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟ كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ . ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل , أيّتها الساكنةُ في سواقي الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ , ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ , إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ , فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة , بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر , لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

تموج اللغة في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها

يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام.

مظاهر الابداع في ديوان (وجع اشيب ... و كف عذراء) للشاعر كريم عبد الله

قد يتصور البعص ان الكلام ممارسة حياتية سهلة ، لكن الامر ليس كذلك ، الكلام من اصعب الممارسات الانسانية و اكثرها تعقيدا . و الاصعب من ذلك ان يتكلم الانسان بلغة فنية ، و الاصعب من ذلك كله ان يتكلم بلغة فنية ابداعية . حينما تجعلنا اللغة نشعر اننا نغوص في

بحر لا نرى له بداية و لا نهاية و كلما ذهبنا عميقا شعرنا بالحاجة الى العودة الى السطح و كلما اتجهنا الى السطح شعرنا بالحاجة الى الغوص نحو الاعماق ، حينها نعلم اننا امام لغة فنية ابداعية . ان الابداع في الفن اللغوي هو تجلي اللغة ، فكل موطن يكون فيه تجلي للغة و حضور لذاتها فاننا امام عملية ابداعية.

منذ ان وقعت عيني على كتابات الشاعر كريم عبد الله شعرت و بقوة انني امام لغة فنية ابداعية ، و منها التجديدي ، و منها اللغة العظيمة .

للابداع عوامله المعروفة التي لا بد من توفرها في العمل الفني كعمل خارجي و كموضوع للتلقي . حينما يحقق العمل مقدارا معينا من الفنية و الجمالية و الرسالية فانا نكون امام عمل فني ابداعي . لذا سيكون بحثنا و كلامنا موزعا في هذه الجهات الثلاث اقصد الشعرية و الجمالية و الرسالية.

الجهة الاولى : الشعرية

1. الابحاث العنوانية

اولا : التقديم : شعر (نصوص مفتوحة) ، اي انا اما نصوص شعرية مفتوحة ، اي نصوص تسمح بتعدد القراءات ، و يكون للقارئ دور في اكتشاف الدلالات .وهذا ما سنبحثه مفصلا في الكم التصويري و التعدد الصوري في مبحث الجمالية.

ثانيا : الاشكال العنوانية

يتسم الديوان بميزة متفردة هو نمطية الشكل العنواني المغير شيئا ما للمالوف ، فان العناوين ظهرت في ستة اشكال:

الاول : وهو الغالب : عنوان بشكل جملة خبرية حدثية استمرارية مثل (على الرصيف ترسمُ حيرتها)

الثاني : جملي خبري حدثي ماضوية مثل (تأتأت شقوق اللمس)

الثالث : جملي خبري اسمي مثل (وحنجرةُ العبثِ صخرةً صمّاء)

الرابع : اسم مثل (ملحمة ثورةُ الصمتْ)

الخامس : جملة استفهامية مثل (منْ يُغربلُ هذي التفاهات)

السادس : عنوان اختصاري فيه حذف مثل (تقودُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات) وهو اختصار ل(اختصار نقص (تنحني الأغصانُ تقودُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات ....) وهذا العنوان مهم . و عنوان (وجعٌ أشيبٌ .... وكفٌّ عذراء و هو مختصر ل(وجعٌ أشيبٌ يحتمي بغيمةٍ بعيدةٍ ../ شاحبةً تنكسفُ في راحةٍ عذراء(

ان التركيب الغالب في العناوين المعهودة عند المؤلفين هو الشكل الرابع الاسم و الثالث (خبري اسمي) و ربما يستعمل الخامس اي الاستفهام ، لكن نجد الشاعر هنا يجعل من الشكل الاول (الخبري الحدثي الاستمراري) نمطا سائدا و متفردا ، و ايضا يعمد الى شكل اخر اختزالي و فيه شكل من التوسيع و الاطلاق باستعمال الاخفاء وهذا العمل متأصل في اللغة الرمزية كما هو معلوم.

ان حالة الاخبار بالحدثية المستمر فيها دلالة على ان ذلك هو الواقع و الواقع شديد الوطأة و المستمر ، و مع هكذا دلالة اسلوبية لا يبقى للمعنى محورية دلالية وهذه صفة اللغة الايحائية للنص المفتوح.

ثالثا : علاقة العنوان بالمعنون

العنوان عادة يكون تلخيصا توصيليا لمضامين المعنون او النص ، و قد يكون تلخيصا ايحائيا لما في النص ، او ابراز للتجربة ، و من الملاحظ هنا في نصوص (وجع اشيب) ان العنوان في اغلب النصوص هو جزء مقتطع من النص ، و مع انه يعني ان ذلك التركيب العنواني هو محور

و مرتكز في النص الا انه لا يمكن القول انه موضوعه ، و هذه صفة متأصلة في النص المفتوح الذي لا تحده اطراف.

ثالثا : قاموس المفردات في العناوين

في حالة جمع مجموعة نصوص في ديوان فانه يكون في جمعها مشترك معين ، و حينما تكون العناوين بدلالة معنوية توصيلية انتزاعية يكون لبحث قاموس الكلمات تأثير و واقعية ، الا انه في العناوين الجزئية المقتطعة و التي يكون بوحها ايحائي و اسلوبي فانه لا يكون لقاموس مفردات العناوين ذلك التأثير .الا ان مجال الحضور و شدة الوطأة و التجبر و الانكفاء و فقدان المبادرة هذه المجالات حاضرة بقوة في العناوين.

2. المجاز

من الواضح ان المجازية العالية طاغية في نصوص (وجع اشيب) ، و نقصد المجازية العالية ليس المجاز المفرداتي ، المتناوب ، و انما نقصد به لغة الحلم ، بحيث تصبح جميع الكلمات و جميع التراكيب و جميع الفقرات متخلية تماما عن مرجعياتها المعنوية ، انزياح كلي للكل ، بحيث يفقد المعنى المرجعي اية سلطة ، فتتجسد ذات اللغة و تطغى و تصبح جسدا و شكلا و هيئة و لا يبقى للمعنى حضور ، بل الدلالة كلها لذات اللغة الظاهرة فتتشكل معاني متكاثرة متسارعة متعددة و ربما غير محدودة . وهذا اداء فني لغوي عال و هو ما تتميز به لغة هذا الديوان .وجميع فقرات نصوص الديوان شواهد على ذلك.

3. الخيال

ربما يتصور ان الخيال هو رسم عالم لا واقعي او يتصور انه المجاز نفسه فتكون المفردات في دلالات لا واقعية ، و ربما يفهم على انه لغة الحلم نفسها ، لكن الامر ليس كذلك في اللغة المفتوحة المتوهجة ، خيال اللغة المتوهجة في طغيانها و حضورها بحيث تكون هي الواقع الذي لا يرى غيره ، هي العيش العميق الواقعي في اللغة المتخلية عن معانياها المرجعية . كما اننا نعيش واقعا في الحلم ، ففي النص (1) (تأتأت شقوق اللمس) (في تجاعيدِ المسافاتِ المنهوكة ـ طيفٌ يضيءُ أهدابَ القصائد و .... / مرآةُ جثّةُ الحلمِ ../ تلتحفُ خطوطَ الظلِّ) تتجاوز سرعة اللغة هنا سرعة الضوء و سرعة التفكير فلا يستطيع الفكر اللحاق بالصورة الا من خلالها ، ابدا لا يستطيع ان يتصور امرا اخر غيرها ، الا انه ليس تصور معنوي انه تصور لغوي انه حضور اللغة العظيم . و في نص (34)(وجعٌ أشيبٌ .... وكفٌّ عذراء) (ذاهلا يغرقُ الصمت في بخارِ السواقي ـ بينما العشب يحكُّ ظهر شهيقَ سحابة الغَبَشاتُ لا تحفلُ فوقَ عيونِ القيظ ـ لا نديمَ يشكو ظلمةَ تناثرِ الحلم) هكذا اللون من اللغة نادر جدا لانه يحتاج الى تعال على البوح و خروج يرتقي الهذيان القصدي و المعنى باللامعنى ، فلا يكون خلف اللغة شيء سوى اللغة.

4. الموسيقى

في هذه النصوص اشكال متعددة للموسيقى تبدا من الحروف الى الكلمات الى التركيبات الى الفكر الى الصور الى البوح ، الى الفضاءات ، كلها تصل الى نقاط التناغم و الاستجابة التناغمية في المتلقي ، و هناك وفاء كبير للموسيقى بانتقائية عالية للكلمات و التراكيب واضح وجميع النصوص و مفرداتها و كلماتها شاهدة على ذلك ، و مثالا على ذلك و مثله غير كما في نص (2) (على الرصيف ترسمُ حيرتها) (ظلالها تتكدّسُ في إزميلِ الوحدةِ ../ دائماً تتجهّمُ بوجهِ قصائدها كمْ إنزوى صوتها خلفَ النافذةِ ../ يهمسُ ..../ يا لغربةِ الأحلام !) الموسيقى هنا

ظاهرة بل تتجلى على مستوى الحروف و على مستوى المفردات و على مستوى التجاور المفرداتي و على مستوى التجاور الجملي ، و على مستوى البوح و البيان و التوصيل و الحكاية ، و الصور و المعاني. (

5. الصور

الصور من حيث المجال فانها متسمة بالوصف و الحكاية و الاخبار ، و من حيث التركيب فان المجازية العالية و الموسيقى العالية تجعل من هذه النصوص عالما غنيا جدا ، و لشدة سرعة الكلمات فان هناك ميلا غريبا للغة نحو الانعتاق و التطاير في فضاءات لا متناهية

و اما من حيث المحتوى فاننا امام عالم لا ينتهي من البناءات الجميلة ، حيث كم هائل من الثنائيات الارادة و العجز ، الياس و الامل ، و الفرحة و الغصة ، عالم من الخلاص ،و الرغبة ، وسط عالم من العجز و الخوف هي محور كثير من الصور ، ففي نص (2)(على الرصيف ترسمُ حيرتها) (حينَ يكونُ الزمن هارباً ../ منْ ثقبِ إبرةٍ ../ وتجلسُ المتاهات في فوّهاتِ البنادقِ ../ ينبغى أنْ نهاجرَ في عوالمِ الدهشةِ) و فيه (وإذا إعشوشبَ الربيعُ بعطرِ الخوفِ ـ ستنبتُ الجماجمُ على ضفافِ الخريف ، وإذا الشطوطُ غادرتها عوائلُ الأزهارِ ـ فلا عودةَ للنبعِ يتعطّرُ بالطينِ)

الجهة الثانية : الجمالية

اولا : التصوير

1. تعدد القراءة

ان جميع المميزات المتقدمة التي ذكرناها ، تجعل هذه اللغة في هذا الديوان تحقق عملا مفتوحا ، بامتياز ، و تكون جميع مقاطع النصوص شواهد على لغة متعددة القراءات

في نص (2)(على الرصيف ترسمُ حيرتَها) (مفاتيحُ الربيعِ هاجعةٌ ../ على الرصيفِ ترسمُ حيرتَها ../ وتذاكرُ السفرِ متآكلةٌ في قبضةِ الأنتظار) ان هذا المقطع متموج ، كلمات ضاربة في عمق التجربة البشرية ، الربيع و الرصيف حتى الاطفال يعرفونها ، ثم تاتي المفاتيح و الرسم ، المحتاجة الى معرفة ، ثم تترقى الى المفاتيح الهاجعة ، و تنتهي بالانتظار ، الايحائية الحكائية ، وسط هذا النظام من التلون المفرداتي الاستعمالي و البنائي ، يكون واضحا تعدد القراءة و انفتاح النص على تفسيرات كثيرة) و في نص (3) (منْ ثقبِ إبرةٍ .. يهربُ الزمن) (أهلّي أيّتها القصائدُ ../ وتآصري مع موجة العصفِ ../ غيوم السماءِ تتمددُ ../ فوقَ ضمائرَ مستترة ، وحمّحمي ../ فاراجيحُ الشرقَ ../ تُسرجُ الفرائس ....) فالقصائد و الغيوم و الشرق ، ثم الغيوم تتمدد فوق ضمائر مستترة ، ثم اراجيح الشرق ، تسرج الفرائس . لا اشك انها فعلا تحدث معاني و تصورات و تفسيرات لا تتشكل الا بمعونة ثقافة القارئ و ميوله . و هكذا نجد النصوص كلها ، فانها متقنة في التعالي على التوصيلية ، فالبوح متحقق بالايحاء و التعاونية ، و التكاملية ، لقد اجاد الشاعر فعلا في تحقيق لغة لا يستطيع المتلقى ان يرى دلالاتها الا من خلال نفسه .

ان اهم ما اريد التاكيد عليها هو ان شعر كريم عبد الله ، يقدم لنا نموذجا حقيقيا للغة الفنية التي لا توجد في الخارج متكاملة و انما توجد في عملية القراءة ، ان الشاعر كريم عبد الله قد تجاوز الكتابة الحداثية و حلق عاليا في كتابة رائدة في فن ما بعد الحداثة ، التي تستند على التكاملية بين الكاتب و الكتابة و المتلقي و التلقي ، نظام رباعي لا يمكن القول بتحقق العمل و تكامله الا بهذه العوامل الاربعة ، العمل الفني الذي ينتجه المتلقي بنور النص ، العمل الذي يكون فيه النص طريقا الى النص و مرشدا اليه .

2. الايحائية

لا ريب ان العهد الواضح الذي اتخذته لغة (وجع اشيب و كف عذراء) بالقطيعة مع التوصيل المباشري ، و العمل ليس فقط على تاجيل البوح ، بل البوح بغير المعنى المرجعي ، البوح باللغة ذاتها بكونها شكلا . الكلمات ما عادت دوال لمعاني و انما اضواء تكشف مساحات واسعة من المعنى ، تتداخل تلك المساحات فتصنع صورا ملونة متشابكة ، لا يصل اليها الا بانتهاج الايحائية و التحرر من سلطة التوصيل . في نص (6)(من يُلجمُ عنانِ النعاس .. ؟) (يندلقُ صوتُ الرملِ ـ يملأُ قارورة الأرتعاش تتجذّرُ الـ لآ ../ تتكسّرُ المواعيد ../ على طاولةِ القلق) هناك صوت الرمل ، فضاء بلونه المميز ، يملا بوجوده المكاني قارورة الارتعاش ، عالم الارتعاش ، تتجلى ال (لا) و الامتناع ، تتكسر المواعيد ، تكسرا على طاولة ، كيان رهيب هو القلق ، انه تموج اللغة ، البوح العظيم بلغة حاضرة ، تؤجل المعنى تؤجل البوح . و فيه ايضا (المدنُ الغارقةُ بالآتي ../ تلوكُ أصواتَ الراحلينَ ../ حينَ فكّوا أزرارَ حزنهم .. / و..... الصدى ينزفُ المواويل) لا يمكن الوصول الى ما يبوح به الشاعر الا بالتخلي عن التوصيلية و اللجوء و الارتفاع الى مستوى الاستيحاء و تلقي الاشارة و الاسترشاد . و هكذا اغلب المقاطع ، لا تمكنك من بلوغ استقرار حكائي و قصدي الا بركوب موجة الاستيحاء.

3. التجاورية التجريدية

ربما من اصعب ما يمكن ادعاؤه في كتابة للغير هو التجريدية اللغوية ، و بينما كان هذا الشيء سابقا ليس بالامر المتاح للقارئ لانغلاق النص ، الا ان الكتابة الحديثة و النص المفتوح يجوز للقارئ ان يدعي التجاورية و التجريدية العالية ، ان استساغة التجريدية في غير الالفاظ كالالوان و الالحان كان سببه تاصل المجانية التعبيرية في تلك المواد ، اما الالفاظ فانه لا يمكن تصورها قصديا من دون تعبيرية ، لذلك نجد الذين يحققون التجريدية اللغوية ينسبونها الى الهذيان و

الانثيال و الحلم ، نعم هي تشبه ذلك كله الا انه ليست ايا من ذلك ، ففي حال صدور ذلك من شاعر متمكن من ادواته و حقق ابداعا في اللغة التعبيرية ، فان صدور التجريدية القصدية منه تحقق جمالية اللغة التجريدية ، و توجب على القارئ و على النقد اللحاق بذلك المستوى اللغوي ، و التعجيل من سرعة القراءة لبلوغ القصد ، و الامر يكون اسهل لو فهمنا ان الكاتب يعتمد على القارئ في اكمال العمل اللغوي . و يجب التاكيد ان عملية تحقيق القصدية من التجريديات هو عملية تلقياتية قراءاتية اكثر مما هي كتابية ، انه بناء قصيدة جديدة و شعر جديد بل هو انتاج كلام جديد اصلا ، ان اللغة التجريدية لغة تجعل من القارئ شاعرا ، وهنا نقول هل يمكن لكل قارئ ان يصبح شاعرا . لقد راجعت مقاطع هذه النصوص ، و تلمست الحكائية و التعبيرية كمتلقي في عباراتها ، فوقفت على تعابير تحتاج الى مزيد من التخلي عن المنطقية البنائية و مزيد من التأويل و الابتعاد عن خط الدلالة الظاهري لاجل بلوغ استقرار قصدي ، اي تحتاج الى الشاعر داخلي انا المتلقي لكي الحق بها . ففي نص (1)(تأتأت شقوق اللمس) (مرآةُ جثّةُ الحلمِ ../ تلتحفُ خطوطَ الظلِّ) و في نص (21)(ينمو العطرُ .. يكحّلُ جفونَ المشاحيف(في آخرِ الليلِ فراشةٌ هناك ../ تتقمّصُ داليةً يعاندها كرسيٌّ هزّاز)

ثانيا : التجربة

1. تجلي التجربة

حينما تتجسد التجربة و تبرز و يكون لها ظهور و حضور في لغة رمزية و ايحائية فان ذلك يعني اننا امام لغة ابداعية ، و لظهور التجربة تفاوت ، و له اشكال متباينة ، فالذاتية الموالية الناقمة المتالمة تتجسد و تظهر في النص (36) (ملحمة ثورةُ الصمتْ) و تتجلى في النص (33)(

رغوةُ القناطر تغتالُ فرحةَ الكحل) الذات المتألمة المهزومة و الخائرة . و في نص (31)(خيولُ ضعفهِ تختضُّ جامحةً) تتجلى الغربة و الحزن.

لتجلي التجربة و الذوات صورة مختلفة ، اهمها الحضور التصويري ، الحضور التراكمي ، الحضور الثيمي.

أ – الحضور التصويري

الحضور الصوري يان يكون تدخل الذات المعينة او الشيء المعين في نظام تصويري تتحرك فيه .

في نص (تغرقُ الكؤوس في بئرها) (وجهَ الغربةِ يجرحُ الماضي الآفل ـ يدثّرُ قسماتٍ أيقضها حطبُ الدفاترَ

كواكبها طيّبة ناضجة ../ تومىءُ كلّما يكتئبُ غبار الحنينِ ../ تلفُّ عراقيلها بورقِ الوحشة) فالذات المتشخصة هنا هي التجربة تظهر لنا كشخص نصي ، له وجهه اي حضوره و تعبيره و كل ما يحمله الوجه من معاني في وعي الانسان ، ان هذا الغربة و بوجهها هذا تجرح ، لها قدرة على الفعل المؤثر ، انه يفعل فعلته بالزمن و التاريخ و زوايا من الوجود و الذاكرة ، ان الغربة لها حضور مؤثر حتى على ملامح الحاضر انه الغربة بوجهها ذاك له سلطة فلا يدع للقسمات حرية ، الفقسمات التي ايقضها عالم الدفاتر المتراكم المتخذ زاوية من المكان ، في هذا الجو من التسلط ، نجد خزنا يتمظهر بسبب تلك الغربة لكواكب طيبة تتجلي في فضاء الحنين ، لكن النتيجة الحتمية لهكذا عالم من الاغتراب لتلك الوجودات هو الوحشة التي تغلف المكان) هذا الشكل من التجلي للغربة ، التي تظهر بهذا الشكل المؤثر الذي يصنع عوالما و يمنع اخرى يقرب كيانات و يبعد اخرى ، انه وجود مؤثر اثر في الكتابة و الكاتب و القراءة و المعرفة المستفادة ، هذا الشكل من التجلي هو الحضور التصويري .

ب- الحضور التراكمي

الحضور التراكمي ان يكون للذات و التجربة صورة حضورية متميزة متكونة بالنص قد تحاكي الواقع او تنهل منه الضوء.

ان النصوص او الاعمال الفنية عموما التي تتشكل و تظهر في فترات زمنية متقاربة تكون دائما تحت تاثير عالم متناسق معرفي و قدراتي و قدراتي و ذوقي ، و هذا مع انه منطقي فان وجدان كل كاتب يصدقه ، فالقزات او التغيرات التاريخية للكاتب انما تكون بعد حصول التفاعل في فترات متباعدة نسبيا ، و اصدار ديوان يستمل على نصوص فان الفريضة الاولية هي انها كانت تحت تاثير مزاج فني و جمالي و رسالي واحد .

من هنا لا يخل بتحصيل الصورة التراكمية لمعنى معين بانتزاعها من مجموعة النصوص الداخلة في هذا النظام الواحد ، فلا تختلف في ذلك عن النص الطويل ، و يمكن ان نسمي ذلك العالم الخلفي المؤثر بالوحدة الفنية للاعمال و التي قد تكون سمة واحدة لاعمال الكاتب طول حياته يتميز بها اسلوبه و رؤاه و معاني مكونات اعماله ، و خصوصا و نحن في عصر المواقف و الصراعات .و في الحقيقة الحضور التراكمي هو الصورة الواقعية لتجلي الشيء المعين محل البحث ، و الحضور التصويري و الحقلي القاموسي هي علامات و اشارات لذلك الحضور(

الصورة التي تجلت بها الغربة ، كانت كتلة تعبيرية ، بمعية غيرها من كتل التصوير للغربة ، يتكون لدينا تاريخ للغربة في الديوان كله ، فقد ذكرت الغربة في مواطن متعددة من الديوان ،ففي نص (الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (تتفتّحُ جزرُ الياقوتِ ../ لو تدغدغها مناقيرُ اللمسِ ../ وخلفَ الشرفاتِ تهدأُ الصواري \بقايا حشودُ الليالي ../ تترنّمُ فوقَ غنجِ الندى ../ وثقوبُ الشتاءِ تفتّقُ الغربة \في بقايا الآتي منَ العشقِ ـ تنضحُ شبابيكها ../ فجراً في يُتمها الصارخ\تندلقُ أمواجها تتلاطمُ ../)

و في نص (متوحّشةٌ .. تفترسُ زوبعةَ المفاتن)0(وعلى صفحاتِ حَدَقاتِ الذبول ـ شهقةٌ حبيسةٌ تلوّحُ بالشروق \أيُّ زمانٍ يزيحُ عذابات عصافيرها ..../ وأغصانها المتورّدة بالدفءِ ../ لآنَ يسكنُ لحُائها طيفٌ يزحفُ ../ ويلمُّ شتاتَ هذهِ الغربة .... ؟) و في النص ذاته (وقبلما يشرقُ اللوز في سريرها ../ سينجلي الضبابُ منْ زجاجِ ذهولِ الصوت ../ يرقّقُ حواشي المساءات\وحينَ تهبطُ في المحيطاتِ الضحلة ../ يعمُّ الطوفانُ بأوردةِ الغربةِ ../ وتعشعشُ النوارسُ تحتَ إبطيها)

و في نص (عيونها المشمسة .. تصهرُ فقاقيعَ الحطب) (وجهُ الغربةِ يتغطّى بتسابيحِ الذكرياتِ ـ والبساتينُ تغفو على هواجسِ الريح \البسماتُ أُرهقتْ بنشيجها ../ طمأنينةُ الترقرقِ فوقَ المياهِ ../ تشذّبُ يبوسةَ السعف \تستسقفُ بشائرَ صبحٍ غافٍ ../ ووراءَ هديلِ الشوقِ مكبوتة تركضُ)

و في نص ((الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (وجهَ الغربةِ يجرحُ الماضي الآفل ـ يدثّرُ قسماتٍ أيقضها حطبُ الدفاترَ\ كواكبها طيّبة ناضجة ../ توميءُ كلّما يكتئبُ غبار الحنينِ ../ تلفُّ عراقيلها بورقِ الوحشة\ يتهاوى على مسامعِ الشيبِ بَرَدُها(

و في نص (فناراتٌ ... تشقُّ عبابَ الغدرِ) (تلمُّ الدنيا مسرّاتها تزحفُ حولَ الجروح ../ تلتقطُ حسرةً تشهقُ بها الشموع ../ تتأوهُ مجرّحةً تقيّدها هاويةً ترتّل للرحيلِ\ تديرُ المواجعَ تسندها على جدارِ الصبرِ ../ ينعقُ غرابٌ بأعماقِ الغربةِ ../ ترجمُ وجهَ الأفقِ المبلّلَ بالخمرِ)

و في نص (الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (تتفتّحُ جزرُ الياقوتِ ../ لو تدغدغها مناقيرُ اللمسِ ../ وخلفَ الشرفاتِ تهدأُ الصواري \بقايا حشودُ الليالي ../ تترنّمُ فوقَ غنجِ الندى ../ وثقوبُ الشتاءِ تفتّقُ الغربة \في بقايا الآتي منَ العشقِ ـ تنضحُ شبابيكها ../ فجراً في يُتمها الصارخ)

فلدينا تاريخ عريض للغربة في النصوص ، فانها غربة تفتقها ثقوب الشتاء ، و يلمم شتاتها طيف ، وجهها يتغطى بتسابيح الذكريات ، و يجرح الماضي ، و ينعق في اعماقها غراب ، و بالتاكيد

بعد تجلي فضاءات وحقول دلالات كل عبارة في مكانها فانا سنكون امام كائن متطور له تاريخه العريض هنا هي الغربة.

ج – الحضور الثيمي

اي ان التجربة او الذات تتجلى و تظهر بطغيان قاموس مفرداتي من حقل معنوي معين . ينبث في مواطن مختلفة من النص بشكل مفردات تمثل الثيمة للنص و ليس بالضرورة ان تكون متعمدة ، بل انها تفرض نفسها بفعل تفاعلية الكاتب مع الخارج . فان لكل ذات او تجربة مظاهر معنوية و تلازمية في الوعي و الفكر ، انبثاث تلك المعاني مع مقدار مركزيتها في العبارات و تاثيرها تتولد الصورة الحضورية للتجربة العليا و الذات الماورائية الباعثة على وجود تلك المعاني فتكون كعلامات على وجودها و مراداتها . و الحضور الثيمي يمكن ان يكون مقاميا مقتصرا على نص و ان يكون عاما يسمل جميع المنتج . فانا اي قارئ سوف يجد جوا من الحزن يكتنف الكتابة عامها و خاصها ، و دائما يصطدم بالعلامات التي ترجع الى حقول الحزن و الاسى ، و لا ريب في ذلك اذ فهمنا ان الكتابة هي تفاعل حقيقي مع المحيط.

2. اللامباشرية الوسائطية

بينما تتجسد التجربة و تظهر في اللغة التوصيلية عن طريق اللغة و دلالاتها المباشرة ، فان تجليها في اللغة الايحائية تكون عبر وسائط فهم و ترتيب ، لا يعني ذلك ضعف الحضور و انما يعني تعقيد الظهور حتى انه يصبح من شدة ظهوره خفيا ادراكه في التجلي العظيم كما هو معلوم . التجربة العميقة تتجلى باشكال مختلفة ، و بانظمة مختلفة ، و بطرق مختلفة ، وهذا كله يستدعي

الى عبور محطات و قطع مسافات فهمية و التنقل بين مجالات معرفية للوصل الى استعدادات لادراك التجربة .

في النص (1) (تأتأت شقوق اللمس) (المسافاتِ المنهوكة / مرآةُ جثّةُ الحلمِ ../ الرموزُ مساميرٌ تدكُّ لغةَ الصمتِ \ حشدٌ منَ الأشواقِ ../ تغصُّ بالأشواكِ ../ تحرسُ مجامرَ الشقاءِ / عائدٌ منْ مدافنٍ تنخرُ الروح \ وشحوبَ الليلِ يعصرُ تلويحةَ العودة \ثيابُ القهرِ يشقّها رمادُ الزيّفِ ../ جيوبها مخزيّة ../ وأزيزُ الخرابِ يستحيلُ بينَ الضلوع \ كلُّ ما على الجبينِ ../ وصمةٌ تُشبِعُ كابوسَ الخّلّبِ) يحتاج القارئ في هذا النص الى اقتراب من عوالم تلك التعابير ، و الصعود الى فضاءاتها ، ثم بعد ذلك الانتقال الى عوالم اعلى تجمع بين تلك العوالم ، ثم الى ما هو اعلى حتى ينتهي الى عوالم تكون هي مصدر لتلك التعابير و انها فضاءات الحزن و الالم و المرارة .و في النص (2) (على الرصيف ترسمُ حيرتها) (ظلالها تتكدّسُ ../ دائماً تتجهّمُ ../ يا لغربةِ الأحلام ! لما تزلْ تنزعُ عطر الرياحين ../ تبكي بأحضانِ فردوسٍ يرحلُ ، تتكسّرُ الحيرةُ في عينيها \ الأخبارُ مؤجّلةٌ \ تنتظرُ الإذنَ بينما المنجّمونَ أوهموها ../ بأنَّ غيمةَ الأمنياتِ المؤجّلةِ ../ ستمطرُ فردوساً) تنتهي الفضاءات و الفضاءات الاعلى و العوالم و العوالم الاعلى الى عالم من الانكسار و الانتظار هو مصدر تلك الفضاءات.

3. الانسانية

محتوى التجربة هو الذي يحدد التمثيل الذي حققه الكاتب لنفسه و امته و جنسه و عالمه ، و كلما كان التمثيل اوسع كانت الكتابة اكثر ميلا للخلاص . في النص (36)(ملحمة ثورةُ الصمتْ) تمثيل الامة وتاريخها ، في نص (35) (تقودُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات) تمثل للانسانية في معاناة الجوع و العوز . في نص (34) (وجعٌ أشيبٌ .... وكفٌّ عذراء) تمثل

للانسانية في تجربة الرغبة و المعاناة و العجز . في نص (17)(منْ هنــاك ... أو مَنْ سرقَ هذهِ القدم* ...؟) تمثل للانسانية في معاناة شعب و جيل.

ثالثا : الاستجابة الشعورية

الاستجابة الشعورية بجميع اشكالها تتحقق بمستويات مختلفة عند تلقي العمل الفني ، الفنية بذاتها مصدر للاستجابة الشعورية باي مستوى كان.

من الواضح ان اللغة الايحائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، وخصوصا اذا كانت تعتمد لغة انتقائية ، و بينما لا تتوفر تلك الحركة الظاهرية التي تصاحب الموسيقى الشكلية و الخطابية التوصيلية الحماسية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة الايحائية ، انها لذة من الاعماق.

و كلما اتجهت اللغة نحو التعالي التعبيري و التجريدية ، مع أيقاظ لمواطن الشعور العميقة فانها تحقق حجما تاثيريا اكبر و تكون استجابة جمالية اطول و اعمق . ان تاجيل البوح و المجاز و لغة الحلم و الابهار و الصدمة كلها مصادر الاستجابة الجمالية ، و لقد تميزت لغة ديوان (وجع اشيب و كف عذراء) بكل تلك العناصر ، و حققت لغة كتابية تحدت تاثيرا شعوريا عميقا و واسعا كما هو ظاهر ، و جميع النصوص شواهد على ذلك.

الجهة الثالثة : الرسالية

رسالية العمل الفني تكون في بعدين الاول الرسالة الجماهيرية وهي المتبادر من العمل الانساني ، و البعد الثاني هي الرسالة الجمالية ، و التي تحققها اللغة الجديدة ، و لا ريب ان لغة (وجع

اشيب و كف عذراء) قد حققت لغة ابداعية جديدة ، متميزة بخصائص واضحة .كما انا بينا التمثيل و المحتوى الانساني فيها ، وهما من عناصر الرسالية الجماهيرية و كل ذلك يجسد الرؤية العميقة و الواضحة التي هي عنصر من عناصر الرسالية ، ان اللغة الايحائية بابتعادها عن التوصيلية المباشرة ، و مع اسلوب الانتقاء اللفظي فانها تحقق ابتعادا عن مجال المعنى المرجعي ، مما يستدعي ترقي القارئ ثقافيا لاجل اللحاق بالسرع الكلامية لبناءات اللغة الايحائية ، فالتداولية و التعاونية التي هي من عناصر الرسالية الجمالية بقدر ما تكون من مهمة الكاتب فانها من مهمة القارئ ، و بدل التخلي عن عبقرية اللغة و توهجها لاجل انتاج لغة قريبة للقارئ ، فان الواجب على القارئ تطوير استجابته الجمالية ، و اللحاق بعالم الجماليات في الشعر المعاصر ، و ان عدم اهتمام المؤسسات الاكاديمية باشكال الشعر الجديدة و جمالياته ادى الى تخلف القراءة في الوسط العام . ما عاد صحيحا تناول الشعر النثري كاشكالية فان جمالياته و فنيته اصبحت من الامور الراسخة ، فالواجب هو الارتقاء بالقارئ العادي لتلمس تلك الجماليات.

الرسم بالكلمات ، ليس فنا جديدا ، بل هو ضارب في القِدَم ، الا انّه غاية للأديب أيضا ، و لطاما تباهى المبدعون بذلك ، حتى أُشير اليه أنّه ليس أسلوبا فقط ، بل هو فن قائم بذاته .و لحقيقة المركزية التي صارت تحتلها الصورة الشعرية في الأدب الحديث ، صار من الجميل فعلا الارتقاء بهذا العطاء الأنساني.

انّ المميّز الأهم للغة الراسمة انّها اكثر حيوية و اكثر اشراقا ، و اكثر وضوحا ، و تعتمد التعبير المنطلق من الصورة ، بحيث انّك ترى الكلمات كأشياء و التراكيب كلوحة ، ثم هي تنطلق بك بعد ذلك الى عالم المعنى . بل انّ الامر يكون احيانا اعمق من ذلك ، اذ تتشكل الصور في عالم الفكر ، فيكون امامك تلألأ فذ و جميل ملّون و برّاق.

انّ اللغة الراسمة و ما ترسمه من تشكّلات انّما هو باختصار عالم جميل ، عالم يعجّ بالجمال ، الجمال فحسب . و هذا التراكم الجمالي التصويري نجده جليّا في لغة الشاعر العراقي الفذّ كريم عبد الله في كتاباته ، و ربما المفتاح الأمهر لقراءة لوحات كريم عبد الله هو مدخل اللغة الراسمة ، الا انّه في نص (شرفات شاحبة من طين) يبلغ الغاية محقّقا انجازا ادبيا فذّا و متفردا سيكون له أثره في ساحات الأبداع . و نحن هنا في هذا المقال سنركز على الاسلوبية التي حقّق بها هذا النص القدرة الراسمة الكبيرة ، اما الجوانب الجمالية الاخرى للنصّ و التي هي كثيرة فنتركها لمحلّها و لأهلها.

العنوان في ذاته لوحة (شرفات شاحبة من طين) و لا تحتاج الا لمخيّلة حتى تبحر في تلك الشرفات الطينية الشاحبة و تعيش أجواءها.

في لوحة مرسومة من المعاني في فضاء من الدلالات يقول كريم عبد الله (فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ....) . الاسناد الاسمي (فراغ متجرد) ثم يتبعه بالاستثناء ، فبعد ان تشكّلت الصورة للفراغ ، جاء صوت الاستثناء ، كضربة و رفع يد للأشارة الى جانب ، (الا من مخالب) انّه ابراز للمخالب . اللغة الراسمة تتميز بالأبراز و القدرة على

تسليط الضوء . و هذا ايضا يجري على تصدير الكلام بكلمة (فراغ) انّه تسليط للضوء على هذه الكلمات . انه فراغ متجرد الا .... من مخالب . لا ينتهي الوصف هنا ، و بلغة نثرية فذة ، على مستوى عال من الشاعرية ، انّها مخالب تعلو افقا متآكلا . . و بعد هذا الرسم ، و ما للمفردات من مرجعيات و عوالم معنوية تنقل الذهن الى فضاءات الدلالة و ما يريد الشاعر ايصاله.

ثم ببيان اعلى يقول (كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب ..) في لوحة تصويرية تطورية تفترش المكان ، و تعلو و تكتم الانفاس ، انفاس شرفات مستوحشة ، في زمن الخراب .

(خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ ....) و في بيان مرآتي و انعكاسي او محاكاتي ، و بتدوير للوحة من وجه اخر ، الاشجار خالية ، ليس هناك سوى قبح يتوجّس ثمار الهزيمة) في اسلوب الابراز و التوضيح و الامانة الكاملة ببوح عال و مجازية و شعرية فذة تتكامل الصورة.

و من ثم بوجه ثالث للوحة و ببوح عال يقول او يرسم (يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء ...) ، حتى تصل اللغة الى مقطع مرسوم بدقة عالية (تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق) ، في بيان حدثي ، فعلي يتمتم القطار ، نحو الغروب مجازية عالية الا انها بوحية ، يحثّ عجلات القلق.

انك ترى بوضوح حضور الالفاظ الظرفية وهي مهمة كثيرا في الرسم ، انه ترتيب المكان ، و يمكننا القول و بسهولة ان هذه اللغة مقصودة و ليست انثيالات شعرية بل تقنية عالية يقول كريم عبد الله (للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد) نلاحظ كلمة صرير ، و ابواب ، و مغمضة ، و وراءها و معلوم . كلها مفردات حسية ، ظاهرة جدا لا لبس فيها ، و كلمة و راءها لها وصف مكاني ظرفي بحت .

اذن تعلمنا لغة كريم عبد الله ان اللغة الراسمة لغة تعتمد الحسيات و تعتمد الظرفيات واىها لغة التقنيات العالية ، اىها مدرسة تعلّمنا نموذجا لفن كلامي فذ .و في مقطع يشهد لما قلنا و يوضّحه اكثر يقول كريم عبد الله (أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد)

و يستمر الرسم حيث يقول (الآتيَ أوماً بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنــــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ ...) ، المقطع يعجّ بالافعال المضارعة و يعجّ بالترتيبات المكانية و الزمانية و يعجّ بالحسيّات ، انّه رسم مقصود و فذّ و تلوين للفكر . لغة راسمة تأسر الفكر و ترتّب المعاني كأنّها اشياء و ليست مقاصد معنوية.

الى ان تأتي المقاطع الاخيرة و على نفس الوتيرة و الرسم و الترتيب

)هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان/....

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم(........

و نلاحظ جيدا التجسيد الحسيّ القوي في عبارة (رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان ..../)

ان كريم عبد الله بلغ هنا غايات مهمّة جدا في اللغة الراسمة و قدّم نموذجا فذا يفتخر به حقّا في هذه اللغة . و كما قلنا هناك جوانب جمالية عالية و كبيرة في النصّ يطول الحديث عنها الا أنّا و كأسلوب نتبعه نركّز دوما على مظهر من مظاهر الابداع لأجل فهمه و فهم اللغة التي كُتِب

بها و لقد كان نصّ (شرفات شاحبة من طين) مناسبة جمالية متفرّدة للغة الراسمة ، و نموذجا خصبا لهذا المظهر الابداعي.

النص

)شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين(

كريم عبد الله

فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ..../ كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب .../ خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ..............

يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء .../ تقزُّ الأجاجَ حولَ رقّاصٍ أعرج ...../ تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق/................

مسّحتْ غمامةٌ نبضَ الجوعِ تستسقي غاباتَ الظمأ .../ للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد................. /.......

الآتيَ أومأَ بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ...

هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان/....

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم........

بسرد تعبيري و رمزي يحكي لنا كريم عبد الله في قصيدته (الشاهد) قصة الصراع المرير النازل الى الواقع من الجهات البعيدة حيث يقول:

)كنتُ أنا الشاهدَ الوحيد على ما يجري تحتَ ظلالِ شجرةِ التوتِ الضخمةِ المصفرّةِ الأوراق , رجلانِ يقتتلانِ بشراسةٍ منقطعةِ النظير قتالاً مرّاً ومستمرّاً , إستعملا كلَّ ما تصل اليهِ أيديهما مِنْ حجارةٍ أو عصيٍّ كانت تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ العجوزةِ , لقد رأيتُ ذلكَ بوضوحٍ كيفَ كانتِ الجروح تنزفُ بغزارةٍ , لمْ يبد عليهما التعب أو الأجهاد , كانت الأغصان الثخينةِ تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ الضخمةِ , رفعتُ رأسي الى أعلى الشجرةِ فرايتُ شخصاً غريباً يجلسُ على قمّتها(...

انه الشاهد الوحيد ، و هنا تتجلى الرؤية المتميزة و الفرادة التعبيرية ، حيث يرى الصراع تحت شجرة مصفرة الاوراق خاوية ، حيث الاقتتال المر و الشرس ، و حيث الايدي الغريبة تعبث بالمتقاتلين و واقعهم و وجودهم من بعيد.

تمهيد

بعد الدعوات لتجاوز التجنيس الادبي و اتجاه الاعمال الابداعية نحو ذلك الى حد ما ، صار من المهم و المفيد تصنيف اللغة الفنية كمقدمة لتلمس مواطن الابداع و الفنية في العمل الادبي ، و صار الوعي بشكل اللغة التي يكتب بها النص امرا مهما ، و في الحقيقة هذا توسع ايجابي في وعي الكاتبة و اعطاء مساحة اكبر للغة الجميلة.

و لقد كتبت في مجموعتي الاولى (لغات) بثلاثة اشكال من اللغة ، نصوص (ومضات) بلغة وامضة ، و نصوص (حكايات) بلغة حاكية . وهنا في هذه المجموعة (لغات (2) كتبت باربعة اشكال من اللغة وان كانت كلها تعتمد تقنيات السرد التعبيري

1- اللغة التجريدية

2- اللغة الحرة

3- اللغة التعبيرية

4- اللغة التقليلية

السرد التعبيري (الشعر السردي)

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

اللغة التحريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية

بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة . (د أنور الموسوي 2015)

اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس تتجاوز الاجناس الادبية والأعراف السائدة في اللغة و الادب . لقد صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي

يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة. . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه . (د أنور الموسوي 2015)

اللغة التعبيرية

التعبيرية في الادب لغة شعرية جميلة و فذة ، تبحر بالفكر و الكاتب و القارئ الى اعماق اللغة و اعماق الاشياء و اعماق النفس الانسانية ، انها ببساطة ، العمقُ الرفيع للحواس و الشعور و الوجود ، تبحر بنا الى اعماق الاشياء فلا تكون الاشياء هي الاشياء كما نعرفها و انما تظهر بحلة و شكل و صورة جديدة و معنى جديد ، باحاسيس اخرى ،بصور اخرى . ان التعبيرية هي تعريف جديد للشيء و معناه ،و كشف عن عوالم شعورية عميقة ، حيث المعنى يتحدث عن المعنى ، الاشياء تتكلم عن الاشياء ، انها استخدام خاص جدا للغة ، انها من صنف اللغة العالمية العميقة ، المتجاوزة للمحلية و الزمان ،حيث العمق التعبيري المبهر و المدهش . (د أنور غني الموسوي)

اللغة التقليلية

النص التقليلي الذي يعتمد الاقتصاد اللغوي و اداء الفكرة بأقصر خط لغوي ، اي اعتماد الخط المستقيم في التعبير ، هذا النص القصير تعبيريا لا بد لأجل تحقيقه الادهاش ان يشتمل على حالة التجربة غير العادية ، و نقصد بذلك النفوذ العميق الى مكامن النفس و الشعور الانساني و اقتناص اللحظة المؤثرة التي لا تترك مجالا للقارئ الا الدهشة و الانبهار . ان الشاعر التقليلي (minimalist) يعبر و يكشف عن تجربة انسانية يدركها الكل لكن لا احد يتناولها او يعبر عنها كما يقول المتنبي (القائل القول لم يترك و لم يقل) . هذا هو الاشراق الشعري انه الكشف عن الخفي و التجربة العميقة في النفوس ، انه الاطلاع على المعارف و التجارب الجمالية الادبية العميقة و التي ليس لكل احد تناولها و بلوغها . انها بلوغ الينابيع السرية للجمال و الاطلاع على الشعور الانساني العميق . التقليلية) (minimalismاشراق عميق و ليس تعبيرا أدبيا شاعريا فقط .النص التقليلي ليس شعرا عاديا و لا بوحا شفيفا فقط و لا تجربة فنية معهودة ، انه تحطيم للحجب و التوجه بسرعة فائقة نحو بلوغ مسافات عميقة في النفس . لا بد لأجل التقليلية من تجاوز حالة الوساطة اللغوية و المرآتية ، و تقديم الفكرة الجوهر مجردة ، و كأن القارئ لا يرى حروفا و لا كلمات و انما يرى الفكرة و هي تتجلى ، ان التقليلية تجل عظيم للجمال . ليست التقليلية اقتصادا لغويا فقط بجمل خالية من النعوت و الشرح و التفصيل مكتفية بالاشارة و التلميح ، بل ايضا لغة عميقة ، انها اقتصاد لغوي و تعبيري يتجه و بسرعة فائقة نحو العمق الانساني . اذن التقليلية هي التجلي الاشراقي الاكبر للفكرة الجميلة العميقة النافذة في النفس و الشعور . (د أنور الموسوي 2015)

اللغة الأولى : اللغة التجريدية

الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول .

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم.

)صباحات بنيّة(

أّيتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم .

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي.

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقضاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق.

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا.

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا.

مرحى ، مرحى يا للسعادة.

)الواحة(

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم .

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس .

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء.

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ .

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم.

)ألم(

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة.

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة .

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةُ مؤكدة . نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية

من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة.

اللغة الثانية : اللغة الحرة

شجرة اللازورد

أيتها النبتة الصخرية المغمورة في تبغ الثلج ، يا شجرة اللازورد الملفوفة بشلالات جبال ماشو (1) ، حيث الينابيع السرّيّة للكون، و شهقة في خافقي الشمس تعشق تراب بلدة سمراء بلّلها النسيم.

من هناك ، من روحكَ المورقة ، تطلّ علينا بجناحك الأبيض يا عراق ، تهدي البسيطة حكاية نور، بلون شال صبيّة تجمع البلح من نخيلات بستانها الصغير.

أنا لا أستغرب أبدا تلك الحدقات ، و تلك المسافات التي تجتازها رُكَب الحفاة . أنا لا أستغرب الموت و الأمل و أبتسامات الزمن المتساقطة في باحتك كتماثيل من شمع ، و أغنيات مخملية لعاشق قد ذاب قبل عام في وريقات المطر.

أجل ، هكذا ينحني جبروت الأرض اليباب ، و هباؤها المبثوث في الصدور الخاوية ، نحو آثار بهائك العتيد . نحو أغصان العقيق الأحمر و الرجل العقرب يسقيها بماء من فضّة.

هكذا ترسمني عصفورا بنيّا ، تمنحني قبلة نحاسية ، فأحلّق غارقا فيك كمركبة فضائيّة رأت وجها جديدا للقمر.

ألم يعلمني صيفك الأسمر قراءة الندى ؟ ألم تصفع وجهي رمالك الساخنة ؟ ألم يغسل الفرات المقدّس زوايا حلمي البرّاق ؟ فصرتُ سعفة و زاجلا ، وصوتا مرّا لقلادة الضوء.

(1) مستوحى من اشجار اللازورد و العقيق الاحمر في جبال ماشو التي يحرسها رجال العقرب المذكورة في اللوح التاسع من ملحمة جلجامش.

البحيرة

من هناك من طلل يتمشّى في أزقّة المساء ، يمسح فوق رؤوس الجذوع الخاوية ،عيناه الكبيرتان بحيرة بجع تهفهفها الريح ، لقد لامست روحي عذوبةُ صوتها الهادر ، كانت ريّانة ، كانت أغنية .

لقد قالت لي أنّ الطرقات ، و الشبابيك ، و تلك الشجرة المصفرّة ، ، أساور مؤجّلة ، لقد حدّثتني بهمس ، أجل ، جزر الزمن متخمة بالطيور ، كانت النوارس مبهجة ، من الغريب ان لونها الأزرق ما عاد ينشد كالسابق . ما عدت أجيد السفر برّا ، لا أريد فرصة ثانية ، أيها الفضاء الفسيح خذني اليك.

خذني اليك ، يا صديقي ، يداك ناعمتان كالبحيرة ، كالجبنة ، أنت يا مرآة الفقراء ، و ألوانهم الزاهية ، لقد رأيتهم بعينيّ هاتين ، كانوا يستحمّون تحت الشمس ، نعم يا لقلبها القاسي ، يا لعينيها المغمضتين . تلك ، أيامنا الغارقة في السكون.

صديقي المرّيخي

حياتي بسيطة ، هي ليست عنباً شتائيا ، ريّانا و فواحّا ، كفتيات معبد إنليل ، انّما حياتي تمرة سمراء ، مليء قلبها بالرمل ، انّا اتذكّر جيدا حينما نزل بها صديقي المرّيخي ، بمركبة صنعت من خشب باب انكيدو الشهير ، التي أتى بها الينا من غابات الأرز . لقد أخبرته ، انّني معجب بالطريقة التي بنيت بها البيوت هناك ، اذ لا سقوف و لا أحقاد.

المرّيخيّون ليس مثلنا ، فقلوبهم معلقّة بالسماء ، حتى أنّ صديقي اخبرني عن أسلافه ، أنّهم احتلّوا الفردوس يوما ، و نهلوا من عسلها المضيء . كانوا يخرجون في الصباح الباكر يبحثون عن الدفء ، كفراشات شتائية تغفو بين يدي عمّال البناء في باب المشهد و الجامعين.

لقد كانت الأوقات ساحرة و خلّابة ، فمثلا أتذكّر جيدا ذلك الزقاق المرّيخي بالوانه الزاهية ، كأنّك تنظر الى حفل هندي مزخرف ، و ما لفت انتباهي أكثر ذلك الرجل الجالس وسط أشجار ملوّنة الأغصان ، و على رأسه قبّعة من ثلج ، يحكي للصبية قصصا فردوسيّة ، حينها علمت أنّنا لسنا الوحيدين أصحاب تأريخ وحضارة ، لقد سألت عن عمره فقيل أنّ عمره مليون سنة ، لكنّ الغريب انّه كان مفعما بالشباب ، و سألت أيضا عن اسمه ، فاجابني

صديقي حينها ، لقد كان أسمه قريبا من أسماء الصينيين ، لكنّي نسيته الآن ، أذ قد أدهشتني تلك اللحظات التي جلسنا ، أنا وهو وجماعة من الشباب أصحاب الملايين سنة ، عند بائع الرقّي ، كنّا نقهقه بصوت مرتفع.

الفتاة

يا لحظّها السعيد، تلك السوسنة، كانت غارقة في كتاب قديم يتحدّث عن جزر المرجان ، التي رأتها عيناي ، حيث العالم الأعمى ،يرتدي قبّعة من قشّ ، و يبتهج . كنت حينها أرى على جبهته آلام الانسانية .

لقد رأت في تلك الصفحات طغيان الأرضيين ، لم يتعلّموا من صديقي فضاءات المرأة الرحبة ،هناك في بلده المريّخ ، السماء تتدحرج كصبية يتدفؤون بالحبّ ، يكرعون عبق الزهر الكوني ،عيونهم من نسل خيول سليمان الساحرة ، أه كم هو آسرٌ لمعان رموشها البرّاقة. هناك الطيور أكثر أمنا ، تضاحك الحقيقة بعيدة عن زيف مدينتي وشحوبها الليلي . أجل،حينما غادرت الظبيات ذلك الساحل الورديّ ،كانت أجنحتها بنفسجيّة ، تصوّر كم كنت مندهشا ؟

لقد حدثني عن الإيمان بالمرأة ، عن البيوت العالية التي تبنيها النساء هناك ، كأعشاش اللقلق حرة و عالية ، تفيض بالفرصة النقية ، و عند المساء ، قال أنّها تتوهّج كأعياد رأس السنة . عندها ما عدت أجيد تهجّي أحرف أسمي ، أجل صدقتّ هنا ألم الانسانية، هنا يقولون ، و أنّنا أمّة مجيدة ، أنّ الوقاحة تعشعش في أدمغة البعيدين ، إذن لماذا صارت أرواح الصينيين أكثر صفاء و طمأنينية ؟ ، وتلك النوارس التي حطّت على أرض القمر، و أخذت لي صورة جميلة من المريّخ و المجرات البعيدة ، كيف لثمت جباههم و أعرضت عن وجوهنا العارفة؟

أه أيّتها المساءات ، أيّتها الفصول ، أيّتها الحجب الواهمة ، في كفّيك مدن شوهاء ، و أكاذيب السراب البرّاقة ، تنزعين من قلب الفتاة الورديّ مفاتن الخشوع ، تُعلّمي صوتها بحّة الغربان السود ، كم بعيدة أنت ونداءاتك العليلة ، ربّما سأعود يوم الى مدن الزعفران ، بالإرث المقدّس ، بالثريّا التي تحدّثت عنها السماء، فهي لا تغفو الا على أكفّ من الحقيقة.

آه كم هي بعيدة الرسومات و الأناشيد التي تخترق ذاكرتي كلّ يوم ، كم أنا غارق في سجني الدامي المضحك ، ليتك رأيت لونه الرقراق ، إنّه جذاب و كاذب و عديم الضمير ، حيث يقتل صوت الزهر ليس لشيء الا لأنّ أبا لهب لازال يتحكّم بخرافاتي ، كفّه العريضة تحجب

عني لون الشمس ، لا تعلّموهن الكتابة ، أبقوهن لوحات مزخرفة تزيّن البيوت العنكبوتية ، غارقات في الغياب المرير ، الا أيهّا الكاذب القبيح ، أيّها الأعمى ما رأيتك يوما تلبس ثوب ضياء ، ما رأيتك يوما تنحني على زهرة تسقيها ماء ، ملأت زواياك العتمة الدامية ، أيا من سبتك وحشية الظلام و ألسنة الزيف العظيم .

كن شجاعا ، هل ترى ذلك الجدار؟ الذي تختبئ خلفه جميع الضبابيات و الرماديات الغريبة، إضرب نَفَسك الأعمى به ، لعل رئتاك تتعلّم هواء جديدا ، لعلّ حقولك البيضاء تكشف عن قلبها الفضّي ،هناك حيث تحطّ أسرار الخليقة و الكتاب الأمّ .هناك لن تجد لحكاياتك و بطولاتك ذكراً.

أنا من هناك ، أحمل على ظهري قربة من نور، تطير بي خيول من ثلج، و يد حنونة تفيض بالأمل العريض . ليتك تصغي أليّ ، ليتك تخلع عنك ثوب العبوديّة و قناعك البائس ، كن شجاعا ، تعال نحوي ، نحو صوت غريب.

أخبرك عن الأوراق الزرقاء المتوحشّة ، و عن الوجه الآخر للشمس ، كان شاحبا كسنابل القمح في أرضك الغارقة في الشيخوخة ، كم قد حدّثني الأسلاف عن الأحلام و المستقبل السعيد ،الا أنّك أيّها الجنس الظلوم ، لازلت تائها بعيدا ، إقترب ، كن محبّا فهنا في قلبي ورد وضوء.

أيّها المرائي ، لقد علِمت السماء ماءك الآسن ، فصرخت لأجل الفتاة ، وأنت هنا قابع كشجرة صنوبر بريّة ، تدير وجهك بعيدا عن الدفء ، كالحرباء تتلوّن بكلّ لون ، ألم تعلم أنّ الغصن الأجرد اليابس الذي تتشبّث به قد أحرقته نسائم الصباح.

ليتني لم أكن ، ليتني كنت صبّارا مات من الظمأ ، من القهر في صحراء قاحلة لم يزرها القطر منذ الالاف السنين . فهذا العالم المرائي لم يترك لي شيئا ، لقد عشعش في عقله الظلام ، كلّ يوم ترتشف غيماته أروقة العتمة ، فكان مطرها بلا حياة . الزرزور الذي رأيته عند النهر يجيد بناء أسرة خير منهم ، لقد رأيته يكلّم زوجته الحبيبة بكل ودّ ، و يسأل بنته عما يدور في

خلدها من أحلام ، ليت هؤلاء الغارقين ذوي الأدمغة العريضة تعلّموا شيئا من ذلك الزرزور الحكيم.

أيّها البائس ذق مرارة نبتتك العقيمة ،ستتحدّث العصافير المبثوثة كالضوء في أشجار السدر النقية عن بؤسك الغريب ، ألم تسمع زقزقاتها ؟ ألم تفهم ما تقول ؟ إنّها تخبرني أنّك عبء و أنّك جنس تعيس ، ستذكرك بكلّ سوء و تشكوك الى الإله القدير عسى أن تنتصف منك فتاة الحقل و الرغبة المكبوتة وحقيبة طفلة ملأى بالاحلام كنت قد هشّمتها بالقهر ذات يوم.

أيّها التعس ، يا حفيد جنيّات الشر ، أنظر الى هذه الكأس المرّ ة، كأس الضياع و الأرضين الموحشة ، منها شربِت زواياك عنوان مجدها الزائف ، و في بِركتها الطحلبية تعلّمت الغروب . أنا لا أنسى حينما رأيت رّسك يغرق في مياهها الاخطبوطية كصنم رمادي كالح ، كان يذوب في عالم من الإسفلت .ثم ها أنت ذا تخرج إلينا في زمن الموت من القبور السفلية أشعثا مغبّرا ، بإسم السماء تقصّ جدائل تلميذة خرجت الى صفها باسمة.

الا أيّها الصنم الإسفلتي ،يا وريث اليباب ، أبعد قناعك المزيّف عنها ، وجهك الآخر المنمّق ، إن كنت شهرت سيفك الصدئ محاربا مطر السماء و الوصايا الغالية ، بإسم الحريّة ، تدعوا أسماك الفرات لأن تنتفخ بكلّ الخمر و دروس التيه و الخواء البرّاقة ، كأنك نبيّ الانسانية المقدام ،أبعد أنفاسك الضحلة عن قلبها الفردوسي ، دع حجابها المضيء يطير بها الى عوالم النور، انّه براقها الرفيع ، دعها تبحر نحو جزر الحقيقة و العشق الأسمى ، أبعد وجهك المشوّه عن عينيها الجميلتين ، فشجرة اللوز لا يمكن أن تشعر بالدفء بعيدا عن إيدي السماء الحنونة .

دع الملائكة تصافح وجهها النقيّ ، دعها تجوب كظبيات بيضاء في حقول الجنان العذبة ، ليتك رأيت الرياحين و حبّات العنب و أناشيد نبتة فوّاحة تتطاير حولها في حلقات رقيقة لا تعرف الذبول.

يا أيّها النقاء الكبير أعنّي على ذلك الصوت المنّمق ، الغارق في التيه ، ، يا أيّها النقاء الكبير كن شمعة في قلب الفتاة الصغيرة ، لترى وجه النور في هذا العالم المرائي.

اللانهاية ، و ذلك النهر الكوثريّ على الجانب الأيمن من الفردوس ، و الدرب المقدّسة التي إختضنت أقدام الهجرة الى طيبة ، و البيداء التي حلّ فيها ركب الحسين ، و شقُّ البحر الذي سار فيه موسى ، كلّ ذلك يسمّيه العراقيون عنبراً.

عصفور الغابة الأصفر ذو البقع البيضاء الباهتة ، و زهرة الشمس ، و الجوريّ ، و بطولات ثورة العشرين ، و قصائد المتنبي كلها و بويب ، و أوروك المسوّرة كلها يسميها العراقيون عنبراً .

كلٌ ما يراه العراقيون أول مرّة يضعون على جبينه حبّة عنبر ، ثم تجد له الطبيعة إسما آخر ، إنّهم يعشقون عطره الأخّاذ ، يذوبون فيه الى ما لا نهاية ، غريبون عن هذه الأرض البائسة ، لا يعرفون الا العطاء ، لا يزرعون و لا يحصدون و لا يأكلون غير الطيب.

ذات يوم جلست تحت ظلّ شجرة هناك ، سرقتْني ، طارتْ بي الى موطنها الأصلي ، الى كوكب العنبر ، حيث القلوب البيضاء ، هناك جدائل العروس و عطرها و مركبتها و خيولها حتى عجلتها ، حتى المحتفلون ، البيت ، الحقل ، عصافيره البراقة ، المركبات الحديثة ، حتى حيطان المدارس و الحدائق العامة ، و مدرسو الصفوف الابتدائية كلّهم من العنبر الأبيض.

هناك لا ترى شيئا الا وعليه آثار البياض ، لديهم مائدة طولها مآت الكيلومترات ، و مسيرة مليونيه يحصدون بها الصدأ و الظلمة فيشرقون كحقل سماوي . ليتك رأيتها لملئت دهشة و انبهارا .

رجالهم و نساؤهم و صبيتهم و لعبهم سيل هادر من الشعر الكوني ، في كوكب العنبر الكل شعراء ، حتى وليدهم في ساعاته الاولى يقول الشعر ، لقد مررت بمقهى لهم ، فرأيت صورة طفل في السادسة من عمره ، قلت ، من هذا ؟ قالوا هذا عنبرٌ العظيم ، فسألت صديقي من هو هذا العظيم ؟ قال هذه صورة المتنبيّ وهو صغير ، إسمه الحقيقي (عنبر) ، ألا ترون أنكم تنادونه (أبا الطيب) ؟

بنت الصباح

)ميتاشعر(

لقد أخبرتني الفصول ، أنّ الشعر ورد باسم ، كزفاف هندي يعجّ بالألوان الزاهية ، ليتك رأيت عربة العريس المزخرفة ، و حصانه الغارق في الألوان ، لقد كان المحتفلون حوله كأزاهير الصيف التي رسمتها طفلة حالمة ، وهي تجمع سلال حبّ ماسيّة مزخرفة بالذهب ، تحمّلها ظهر فرس من نسل البراق المقدّس ، و تبعث بها كل صباح نحو شمال البسيطة ، فتمتلئ أنهارها بالنور الذهبي اللمّاع ، ربّما عين الأنسان لا تراه ، لانّه سرّ لروحه و حكاية من شجرة سيناء بداياتها .

أجل هكذا أخبرتني الفصول الحكيمة ، أنّ القصيدة بنت الصباح ، حينما يتنفّس أذوب في رئتيه كمقاتل قديم ، أُبحر كالضوء نحو واحات الثلج ، هناك حيث الينابيع السرّيّة .

لقد قالت لي : إنّ القصيدة حكاية بريّة تغفو بين جفونها عصافير المجرّة ، و ببغاواتها الملوّنة ، كانت حينها الشمس ناعسة ، و نبتة الباقلاء لا تزال ذابلة من البرد ، ليتك شممت روحها الأرجوانية الوثّابة.

رحلة

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة.

لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور.

احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة من القش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.

سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.

عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران

،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي.

اللغة الثالثة : اللغة التعبيرية

ليلة باردة

في إحدى الليالي الباردة ، ضيّعتِ العربة قرطها ، فتاهتِ الشواطئ ، و سكّانَها الأصليون.

أنا حينها كنتُ ضيفا ثقيلا على ذلك البستاني الذي رأينه عند منحدراتِ الشمس.

لقد كانت ليلةً باردة فعلا ، عمرها يتجاوز ستة آلاف سنة . إنّها تحبّ ارتداء الثياب الحمراء ، و أيضا تحبّ السواد . أظنّك الآن عرفتَ تفسير كلّ هذه الدماء و هذا الظلام.

الآن أُحبُّ أن أخبرك شيئا ، لقد حاولتُ أن أجلبَ من بستان ذلك العجوز زهرةً و كوخا و ليلة جديدة ، لقد حاولتُ فعلا ، الا أنّ تلك الليلة الباردة كانت سميكة ، وتغطّيها قشور صخرية ، و الأدهى من ذلك كله أنّ قلبها كان مرّاً ، مرّاً جداً.

) النهر(

ألا تسمعُ روح النهر و صوتَه الدافئَ ؟ و هو يخطّ على جسدي حكايات اللونّ ، بينما العطش مقيمٌ منذ آلاف السنين فوق رموش بابل . لقد أنهك حلمَها الغروبُ ، ليته لم يكن

غروباً ، و لم يكن ذئبا ، فالمكاو يبني أعشاشه هناك ، والوانه تغنّي هناك ، بعيدا عن أرضنا ، بينما البصرة تغرق في النحيب ، آه يا شطّ العرب ، أيّها العاشق السماوي ، ذلك الجنين الاسود في رحم الأرض، يجلب الغربان ، مع عقود من الدموع.

عجباً كم هي زاهية ألوان الفجر الذي سرقوه ، وكم أخبرتني عروس النهر عن الأصداف التي حملها جدّي من المجرّات البعيدة ، كنت حينها جالساً تحت ظلّ شجرة أغرق في النسيم ، كان الاحتفال حينها كبيراً ، والسيّدة ذات البشرة البيضاء، التي تجاوزت السبعين ، ذات الخمار الأبيض ترمّم المزهريات التي كسرت أظافرَها بسمةٌ لعوبُ تتخفّى بين شطآن الفرات.

أيّها النهر الحبيب علّمني شهقة صباحيّة ، ونسمة برد ، علّمني وجهاً بنيّا يشبه خدود العراق ، أيّها النهر ألم تخبرك الثريّا عن شوقها البارد؟ فرسائل العشق حبّات رمل رخيص ، عجبا لكلّ هذا الصمت . حينها لم تكن قدماي تتمايلان كجدائل طفلة عادت قبل عام من روضة الأمل ، ليتكَ كنتَ حاضراً بهجت حكاياتهم النبيلة و أسرار أيديهم البريئة

لقد قتلوني بقسوتهم المعهودة ، وعصبوا عين دجلة و رموا به في الثلج . عشتار لم تحضر و لا ثورها المجنّح . كنت حينها كالطير المذبوح في جيبي عمارة شاهقة تقطنها أشباح معتمة و أطفال يعلبون في الزقاق ، قد كحل جبينَهم غبارُ الصيف البارد ، ليتك كنت حاضراً أيّها العالم الأعمى ، فانك تجيد الرقص على جراح المتعبين.

)راعي الغنم (

كم تمنيّت ان أكون راعي غنمٍ ، أغرقُ دونما رجوعٍ في ظلّ شجرة باردٍ

في ظهيرة صيف لذيذة.

هناك ، تصافحني حكايات الفجر ، التي تعرفها.

وحينما تبزغ الشمس أراها ، و أيضا ضحكات الغروب تلك الشطآن الزاهية.

هناك ، نحو الصوت الشفيف ، عيناي لا تنتظر الا أغنيّات أبقار جدّتي.

أجل ، حتى طين النهر له أغنيته المحبّبة ،

أجل هكذا ، بعيدا عنك ، أيتها المدينة البائسة.

الى متى أخبريني ؟

الى متى تبقين واقفة كابتساماتك الشاحبة ؟

الى متى تبقين عجوزاً تفيض بالغاربين ؟

ترتدين ثياب البشاعة الملونّة

اولادك ، مصّاصو الدماء ، لا يحبّون أصابع الشمس.

ليتك تنظرين الى المرآة.

ايتها المدينة الميّتة ، متى تفيقين ؟

تعالي إليّ ، تعالي نحوي ، نحو صدري ، فهاهنا عالم غريب من المياه العذبة و النشيد .

إليّ ، إليّ أيّها الغروب السقيم.

) البقّال(

برتقالتك اللمّاعة

كفتاة سومريّة شامخة

تقطر عسلاً و صفاء

ساحرٌ عطرها الأخّاذ.

عنبك الشتائيّ

رقراق وبارد كشلّالات بيخال

وهادئ جداً و هامس كشاعر شرقيٍّ يذوب في الحنين

ليتك رأيت قلبه الولهان بابتسامات الصيف الساحرة

عنبك الشتائي الشفّاف حكاية لا تنتهي

يذكّرني ببيوت الفردوس الزاهية

انّه بارد الطعم

كظلّ شجرة في حقول الفلاحين القدامى

حينها كان جدّي يتفقد سنابل القمح

على فرسه البيضاء

كان الوقت حينها عصرا

وكنت أجلس بين عينيها كفراشة جنوبيّة تتوضأ كل صباح بالفرات

آه انّها قطرات المطر

تلملمُ حاجياتك البرّاقة

و جزمتك السوداء تداعب وجه الارض النديّة

كأنّك جندي بابليّ عانق غابات الأرز

بين يديه تغفو حبّات البطيخ الأحمر الشتائيّة

تقول أمّي انّه رقّي مصري

و القصص و الحكايات في هذا الشأن تفوق الخيال

لكنّها فعلا هديّة اسكندرانية رائعة

في هذا اليوم الشتائي الباسم

) القطار(

أيّتها المدينة الناعسة

أعيدي إليّ صوتي و حقيبتي و جاريَ العزيز

وساقية لطالما طهّرَ طينها الرماديّ أقدامي الفتيّة

أريحي دمك الورديّ

ذلك القطار الغارق في تأريخ الدموع

أما علمتي أنّ بريق معدنه قد أراق دمي

وعجلاته غليظة القلب

قد حطّمت أضلاع الفقراء

و سرقت حقول الماس النديّة

انّه لم يترك خلفه سوى أرملة تبكي و أطفال جوع و يرد

أيّها القطار الأعمى

أما تبصر درباً أخرى

درب محبّة بدل هذا الركام الفظيع

إنّ أشدّ ما يؤسفني علمي متأخراً

أنّ أول جريمة كبرى اقترفها الانسان

كان ذلك القطار التعيس.

)ينابيع (

منذ أعوام باهتة ، منذ أن كان الورد البريّ يلعب عند نهاية الزقاق ، و يتسلّق بخفّة باهرة الجبالَ التي زارتها عصافير الظلّ ، لقد رأيتها في الأمس جرداء ، لم تتعرّف على وجهي ، كانت كمجرّة غادرها الثلج ، تتيه ينابيعها في أوهام الكدرة و الضباب.

يا للينابيع المسكينة ، لقد أرهقتها أغنيات ارتجافاتها البنيّة ، يا لقلبلها المحطّم ، كيف له أن يتحمّل كلّ هذا السهاد ؟ و السماء لا تزال تمشّط شعرها كطائر ورشان يعبث بأحلام فلاح قديم.

آه أيتها الينابيع ، يا روح دجلة و المساءات ، عودي الى صدري ، ، تعلّمي من ألمي شيئا من الصفاء ، هذي اناشيد الضوء ، خذي منها جدولا و قارورة ملح ، تعالي ، تعال اليّ ، فههنا واحة غنّاء ، و رياحين ، و صخرة سماويّة كعنزة جدي تصنع من جدائل الشمس لبنا ، و بخورا ، و عصافير .

سفر

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة . أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير . أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه مطلقا ، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها ، فلقد مليء قلبي حزنا.

سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، أجمع حكايات الظل ، فالشتاء شهر مر ، يحصد آخر حبّة ادخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام.

سأنظر الى وجه الزمن ببرود ، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية ، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها ، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة.

هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية ، و الاضواء خافتة ، هناك خاف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة.

إنتظار

سلام إليك أيّها الإنتظار المبثوث في زنبقة الأيّام ، سلام لعينيك ، لقلوب تتلمّس زوايا الوجد في زمن الأيدي الباردة . أليس لي حفنة من قمح و زهرة فضّية لطالما حدّثتني عنها الثريّا ؟ ألستُ ذلك الصنوبريّ الممدّد كموتى قدامى وسط الظهيرة ؟ ألستُ كل ذلك الإيغال المرّ في شفتي ألوان السواد ؟

أجل ، هكذا يبقى وجودي لحنا غريبا ، و تبقى أنت بهجة مؤجلة ، نعم من هناك من أمل تشظّى ، من متيّم يرنو أليك ، يعرفك ، يتلمّس ألوان صوتك الشفيف ، من هناك كنتُ بريقا .

آه لك أيّها البعد ، آه لنهر من شوق ، من بسمة راحلة . و هذا الأيّام الباردة عناقيد وهم في رحم البسيطة ، لا تجيد شيئا سوى البحث عن الظمأ ، عن أشهر خاوية ، ليتها رأت بحّة

صوتي ، فأنا ذلك البلوط الساكن في حلم الفردوس ، أنا كل إرتعاش ناعس و مرّ ، لا أظنّك ستراه في وقت قريب .لا أظنّ ذلك.

دجلة القرمزي

سأجوب زوايا الظلّ كهماسات القمح في ساعات الفجر الاولى، سأنذر زورقي و جزري المتوهجة ، وقميص الافق البنيّ لغد بهيج ، سأهدي شواطئ دجلة أغنية ما سمع بها قط ، أحملها فوق كتفي مع بقايا الخيزران ، و أكتب إسمي في الموتى باكراً لأنّ النهار بات مخيفاً.

لقد رأيت الشمس في خيمتها القاصية ، أجلستني على التلّ الأبيض ،كنت مذهولا حتى انّي أبحرت بغرابة في لآليء همسها .كانت زجاجية تنعم بالحكمة . كانت تشبه الى حدّ بعيد السلحفاة المتوردة التي أكل قشرتها أطفال قريتي .

لقد حدّثتني عن البيوت الفارهة التي بناها القدامى في أزقتها . قالت لي انّ دجلة لم يعد بلونه البراق ، لقد صار قرمزيا ، فتلك الزهور التي سفحت على ضفتي سبايكر ، ملأت روحه حمرة ، يا للطهارة المغدروة ، يا للعالم المرائي .

إقترب إقرتب ، ايّها العالم المرائي ، فانا تلك الشهب المتساقطة في باحات الفردوس ، من هنا بدأت الفراشات تعلم التهجّي ، من هنا في سبايكر إرتدت الايام ثوبا مسفوحا للحقيقة ، الآن أرني عيونَ الضباب ، لا اظنّ انها لا تزال غارقة في العمى.

إقترب ، إقترب ، إسمع صوتا.

) حمّى(

أيّتها النوارس البعيدة ،

أيّها البحر المتلاطم ،

كيف اقتحمت زوايا حلمي

و عوالمي المغلقة.

هذا الهذيان.

آه أيّتها الحمّى الغريبة.

يدي تذوب في حرارتها الآسرة.

و أنا من يقف هناك بهذا الصداع الرهيب.

أتلمّس حرارة بشرتي ، انّها تكاد تتلاشى

زائرة رشيقة ،

لا تعرف المجاملة ،

تجلس على طوالة جفوني ،

تعبث بعواصم تفكيري و خيالاتي

تهديني نوارس و بحراً همجياً

لا يسعني شيء ،

العالم يصغر ،

يصير سريرا و ارتجافا قاهراً

أه أيّتها الحمى الحبيبة ،

من أين لك كلّ هذا النقاء ؟

و كلّ هذا العشق الغريب ؟

جسدي يفترس قلبي بألمه الأعمى

جسدي هذا صار تابعا صغيرا للأميرة الآسرة.

وحينما أنظر الى وجهك الباسم ،

الغارق في الكبرياء ،

أتذكّر حكايات النور،

انّها جند حميدة ، و خلاص العليل.

)سين ليقي اونيني(

لقد احببت الطين ، لانه يذكرني بيديك العظيمتين ،

و صرت بلاوعي احسّ بالزهو ، حينما ارى اسرابا من الوافدين على بابك يطلبون شيئا من الرحيق ،

وانت صاحب السرّ العظيم.

عجبا كم قد تحدثنا عن تلاشي الزمان و المكان ،

وها انت تعجنهما بإصبعيك في طينتك الندية و قصبتك المورقة دوما ،

فكان لوحك هو اللانهاية.

تطل علينا نحن البدائيون في عصرياتك البابلية الدافئة ،

من شرفات اسوار اورك التي تلمع بالنحاس ،

و في يديك قدح شاي عراقي عسلي كعيني ملاك يمرح في البرية مع ظبيات انكيدو.

اجل اعرف ، انت تريده شايا قليل السكر ،

لأنك انت الحكيم الذي خبر الامور و عرف الاسرار ،

يداك غلبتا الشيخوخة و الموت.

اجل اعرف

انت تنظر الينا و تبتسم ،

فانت (هو الذي رأى)

سين ليقي اونيني : الكاتب البابلي الذي نسخ ملحمة جلجامش.

)العالم المرائي(

منذ أن رأتها عيناه ، عرفَ الحقيقة ، و صار يجالس نداءات الزنبق و الصنوبر و يلهج بحبّ الشمس.

حينها لم يكن هناك ظلّ ، و لم تكن هناك شمس ، فقط جماعات جوّالة و شجرة.

لقد عاد ذات يوم الى الأبدية ، يحدّثها عن وجه مشرق ، هو يعرفه.

آه أيّتها البحار البعيدة ، إبعثي لي قاربا من نحاس ، سأكون حينها عند الشاطئ ، ألوّح بيدي لفجر جديد.

ليتها رأتكِ عيون المرائي الوقحة ، وهو يقتل آخر زنبقة عشقتها قلوب الدمع.

يقف هناك فوق المنصّة ، يفتح بركة مرّة ، لكل طحلب رخيص ، و بشاعة يدّعّي أنّها أحفاد الضوء.

ليتكَ رأيته وهو يخبرني عند الفجر و في الظهيرة و في المساء ، أنّ بركته واحة غنّاء ، و أنّ فيها أسماكا ملونة و أقواس قزح ، لقد قال أنّ في جانبها الشرقي كنزّ العرب القديم ، و كثيرُ من الذهب المعّتق الذي تركه الفراعنة قبل أن يسافروا نحو طيبة.

آه منك أيّها المرائي ، يا من نزل الينا من مغارات الزيف ، يا من تقتل أطفال قريتي ، و تذبحني كخروف رخيص ، ثم تأتي و تجلس فوق التلّ و تقول : قال الله و قالت السماء ، و أخبرتني حوريات البحر و جنيّات الشعر . توزّع بطاقات الوهم و عناوين السراب ، كأننا لم نشاهد أفلاما هندية من قبل ،ولا مدينة سندباد التي أنشاءها بحّارة على ظهر حوت عظيم .

آه أيّها الكون المرائي ، أما ترى العراق ، أما ترى أوراقك الخرفة ، دم ملوّن بالزيف المرير ، و قتل بارع للشمس . ألا تعلم أنني حينما أمدّ يدي نحو الفجر ، وعلى كتفي صوت و نهر يغرّد ، حينها ستتدحرج الحقيقة صخرةً ريّانة من جبال نور، حينها ستحرقك أنفاسها الفضيّة و يلتهمك ملائكتها البارعون.

اللغة الرابعة :   اللغة التقليلية

أقنعة

أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل

و حينما و صلت منتصف الطريق

وجدت رجلا في كوخ و بين يديه أقنعة بشعة.

قلت له لمَ أنت هنا ؟

قال : لقد طردني القبح من مدينتكم

و هذا الأقنعة ابعث بها الى كلّ جميل

ليرتديها فلا يطرد منها مثلي.

المركِب المرّ

كلّ ما اتذكّره أنيّ وضعت حقيبتي و جدولي و بسمتي المشرقة عند تلك الصخرة التي نسيت مكانها.

و كيف لي أن أتذكّرها مع كل هذا الدمار ؟

صدّقني لو كان لي الخيار ، لأخترت غير هذا المركب المرّ.

)الوجه المفقود (

انها تقف هناك

تحت تلك الشجرة

مرتدية السواد

تنادي : أعيدوا اليّ وجهي.

أيامنا المسكينة .

الخراب

لقد تراكمت السنين ، و ذلك العزف الاعمى يحطم كل شيء ، القارورة العمياء ، الشلالات العمياء.

لطالما شرب هذا الظلام سينيننا.

الا ترى انهم ينزفون ، حبات القمح لا تحلم بشيء ، عجبا الا ترى ؟ لا شيء سوى النزيف يا للشعب المقهور.

اني اردتك ان تعلم اني كلما هبت رياح خلابة ، و كلمات رأيت الابتسامات العميقة ، و الخيلاء العميق ، و اللامبالاة ، و الاقدام التي تسحق شراييني ، و تعبث بدمي ، كلما رأيت ذلك ايقنت انه الخراب.

يا للشعب الذي سرقوا ابتسامته.

)رماد(

الهواء النقي يحيي الرئة العطشى ، يرسم مقدمه البسمةَ على وجهها.

الهواء النقي ،كالرجل الحر ، نادر و غريب.

لا شيء هنا سوى الرماد.

) الحطب التعس(

هو يجلس هناك ، على كرسيّه يطالع في كتاب عن الحريّة ، و ينعم بضوءِ نار نحن حطبها
. يل لنا من حطب تعس.

)الشعر (

سأعلّمك كتابة الشعر

تلمّس يديك الباردتين

و أبحر ببصرك نحو الأعماق

ثم مت ، هكذا ببساطة شديدة

و اعثر على مدينة ثلجيّة

هناك أشعل ناراً ، و تدفّأ قليلاً

ثمّ أخرج رأسك من الخيمة

أنظر حولك جيداً ، سترى ابتسامات الصبّار

حينها تكون قد كتبت أوّل قصيدة لك

إنّ الشعر لحظة موت.

) الشعلة (

حنيني مرّ كالشتاء ، يلعب في الساقية المنسيّة . تلك الفضاءات المورقة النديّة ، أ ترينها؟ أنا بالكاد أسمع صوتها ، ايّتها الشعلة العطشى ، تعالي ، فهنا واحة و بخور . أنفاسك الفضيّة تأسر المكان ، تمزّق حلم الوطن بالصدق ، و البكاء.

ايّتها الشعلة الغريبة ، الى متى أحمل همّك الغريب ؟ صوتك الغريب ، حكايتك الغريبة.

المقدمة

نقدم للقارئ الكريم هذه النصوص و التي كتبت بأساليب فنية و تقنية متميزة ، و هنا مقدمة للتعريف بالنصوص و بيان مختصر لأبعاد القراءة و الكتابة كرؤية غير مسبوقة في هذا الشأن.

الابعاد السبعة للقراءة

لقراءة النص الابداع غايات تذوقية و تحليلية ، بعضها يتداخل ، الا ان ثمرتمييزه واضحة وهي كالتالي:

1- القراءة التذوقية ، وهي قراءتنا للنص لاجل الامتاع وهي الغاية الاساسية للكتابة و القراءة و يشترك فيها جميع القراء.

2- القراءة التحليلية الطولية ، القائمة على التتبع الشكلي و القاموسي للمفردات و التراكيب و كثير هنا يتعلق بالبلاغة و جزء كبير من الاسلوبية الشكلية.

3- القراءة التحليلية العرضية : القائمة على البحث الدلالي للنص ،وهي اساس البحث البنيوي و الاسلوبية المعنوية.

4- القراءة الكمية : وهي البحث في مظاهر الابداع و عناصره العاكسة للمقدار الكمي الوجودي للنص وهي غير مطروقة.

5- القراءة التجلياتية : وهي البحث في مظاهر تجلي اللغة و التجربة و الرسالية و باقي الاغراض الموازية للنص من معارف و وجودات.

6- القراءة الاشراقية : وهي البحث في ميتافيزيقيا الكتابة و عوالم الالهام الشعرية و عوالم النور التي تنطلق منها الكتابة.

7- القراءة العظيمة : وهي الشعور القوي باللغة و المعاني و تجسدها ككائنات مجسمة في المكان و الزمان وهو اقصى درجات الشعور باللغة و الكلمات و اعتبارها حقائق و وجودات و ليس فقط تعابير.

معادلات الابداع

الابداع يتناسب مع مقدار الفنية و الجمالية و الرسالية

اذن:

الجهة الاولى : الابحاث الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الاصالة او الى المعاصرة

الموضع الاول : الاصالة

الاصالة تكون بالعمق الفني او (الشرط) و الاتقان

اولا : العمق الفني

1- المتطلبات العامة : الاثارة ، الابهار ،

2- المتطلبات الخاصة :

أ – الشعر : المجاز ، التوهج و التصوير.

ثانيا : الاتقان

1- درجات المجاز

2- درجات التوهج

3- درجات التصوير

الموضع الثاني : المعاصرة

المعاصرة يتناسب مع الابتكار و الاقناع.

اولا : الابتكار الفني

1- المواكبة

2- التفرد

ثانيا : الاقناع

1- التشويق و الشد

2- الانسيابية

3- الوحدة

العنصر الثاني الجمالية

البوح يرتكز على التعبير و التجربة حيث تتجلى بالرؤية و الموقف و بالاسلوب ومنه العنونة و التصوير و النسيج و بالقاموس اللفظي و المعنوي .التعبير اما مباشر توصيلي او رمزي او ايحائي او تجلياتي ، و التعبير ايضا ينحو الى تجسيد المعاني او التجلي بعملية التوظيف و اعتماد التاريخ الخارجي ، و ايضا بصناعة تاريخ داخلي للمعنى . فلدينا في مبحث التعبير اصناف التعبير من توصيلي و رمزي و ايحائي و انظمة التعبير من تجليات و توظيف و تاريخ داخلي.

و التجريد يتحقق بالخيال و الامتاع ، و الخيال اما شكلي بتجلي اللغة من وظيفية (المنطقية) الى لامنطقية (التجريد) الى لاوظيفية (التجريد العالي) او معنوي و هو اما قريب او بعيد او غامض، و الامتاع اما ان يكون باستجابة شعورية ظاهرية (الهزة) او بالاستجابة الشعورية العميقة (الابهار) او بكليهما.

1- الامتاع

اولا : الاثارة

أ – الاثارة الحسية : الشكلية : بناء الالفاظ : المجاز و الانتقاء

ب- الاثارة الاثارة الفكرية : العميقة : بناء المعاني و الصور

ثانيا : الخيال

2- التوظيف

أ- الابحاث العنوانية

ب- الابحاث الرمزية : الرمز الخارجي و الرمز الداخلي (التاريخ النصي)

ت- الابحاث التركيبية و الاسلوبية

3- البوح

أ- البوح التعبيري

ب- البوح الايحائي

ت- البوح التجسيدي التجلياتي

4- التصوير

أ- الكم الصوري

ب- الكيف الصوري

ت- المحتوى الصوري

5- اللغة

أ- الشكل اللغوي : مباشر ، قوية (بين الواقعي و الخيالي) ، حالمة .

ب- القاموس اللغوي

ت- المزاج اللغوي

ث- تجلي اللغة : الابتكار التجريد

ج- التفرد و اللسان

ح- طاقة اللغة : السرع و التوهج و الايحاء

خ- التعاونية : التوصيل ، الايحاء ، التجريد

6- التجربة

اولا : المحتوى (الموضوعات و عمقها)

ثانيا : الكم (القومي و الانساني و الكوني)

ثالثا : الكيف (التجلي التصوير و التشكل)

العنصر الثالث : الرسالية

الرسالية اما ان تكون بالرسالة الجمالية او الجماهيري ،

الرسالية الجمالية : الرؤية الفنية و الابتكار الفني

الرسالية الجماهيرية : التعاونية أي التركيز على المتلقي و درجة التمثيل من شخصي او امي او انساني او كوني.

اذن :

)لغات 3(

لغات 3 مجموعة شعرية و كانت قد صدرت لنا مجموعتان (لغات 1 و لغات 2) بالنشر الالكتروني . تمثل هذه المجموعة القصائد التي كتبت في النص الثاني من 2015.

كتبت قصائد هذه المجموعة بتقنيات اسلوبية و فنية متميزة و جديدة منها السرد التعبيري و السرد الشعري و التجريدية و البوليفونية و الفسيسفائية و اللغة التقليلية . و من النصوص ما كتب باكثر من اسلوب . و لقد بينا تلك المفاهيم و معانيها في مقالاتنا النقدية المنشورة في المجلات و الصحف المتعددة ، كما انه ستكون هناك اشارات الى هذه المفاهيم كهوامش لبعض النصوص.

النصوص

عالم فضّيّ

)قصيدة نثر بلغة تجريدية بوليفونية فسيفسائية(

كان بارعاً في جمع أشعّة الشمس و خيوط الحرير ،كان يحدّثني عن النهر و شجرة الفضّة ، يا للنقاء الغريب . لقد قال لي : إنّ الكلمة كالشمس ليس لها الا أنّ تكون نقية ، ليس لها الا أنّ تكون كما يجب ، بيضاء تفيض بالسائرين.

وسط ذلك السرور، حكى لي قصّة الفجر الحزين ، و تلك العيون المورقة ، لقد لمستُ رموشَها بيديّ هاتين ، بينما تلك السحب تغنّي ببرود ، كم هي سعيدة بأقدامها الحافية ، لقد سمعتُ صوتها البعيد ، كل ما تجيده لون باهت و أعمى.

قال لي إنّ الفضّة طيبة كالعنبر النديّ ، هي ليست من الظباء كما تتوهّم ، فأجدادنا الغالين ذوو الاجنحة الطويلة أحضروها من جزر بعيدة حينما نزلوا قبل المساء . قال وهو يبتسم : أنا أتذكّر ذلك جيداً . كنت أعلم أنه لا يكذب أبدا . لكنّ تلك العيون ما عادت ترى بريقه الفاتن ، لم تعد تستطيع أن ترفع طرفها نحو نجومه الخضراء.

أنا لم أتكلم ، لكنّني في واقع الأمر أردت أن أساله شيئا . إلتفتَ إليّ قائلا : أين أجد صخرة و بخوراً ؟ حينها نطقتُ و قلت له لقد رأيتهم يصفعون وجه الزمن الأعمى ، لقد رأيتهم ينثرون الفضّة في الأرض اليباب . ليتك رأيتها كانت تتراقص مع الريح في وديان بللها المطر . أجل كم هو مبهج أن ترى السرور على جفون الحقول النديّة ، لقد كانت فضية كما يجب . بعد ذلك أشرتُ نحو العمق و قلت له : هنا نهر فضّي ، أرواح فضّية ، صوت فضّي . لقد

أذهلتُه فعلاً حتى صار يردّد : يا لهذا العالم الفضّي . و أخذ يرمق الأفق كقارب وحيد عند الغروب ، كان يشعر بذلك بقوة . شيء غريب فعلاً.

الشجرة الصامتة

هناك ، و سط فوضى الرياح ، كانت الشجرة الصامتة تحكي لنفسها قصة الصفاء ، انها تحبّ ان ترى الحديقة نظيفة و تحبّ ان تغلق الشبابيك و الستائر ، فأوراقها المائلة للصفرة ساخنة لا تعرف الهدوء ، تتطاير مع كل ريح ، انه امر متعب بلا شك.

كانت العصافير تحبّ ان تحطّ على ذلك الغصن بالذات ، الحبّ شيء لا يمكن فهمه ، فتتساقط أوراقها و ريش العصافير المشاكسة ، انه امر متعب لتلك الشجرة المثقلة بأعباء الزمن ، ، فتضطر ان تنزل من اغصانها لتنظف الحديقة من الاوراق و الريش ، ما يخلفه لعب العصافير و عبث الرياح.

ليتك رأيت أصابعها النحيفة ، و الفراشات الغارقة في الزرقة ، كيف تبتهج بصوتها الحنون ، لقد رأيتها تمشي على الماء كالنسيم ، كصوتي الذي نسيته عند بداياتي المؤجلة.

هي لا تحب النوم ، ربما كان ذلك وصية اجدادها الذين عاصروا نسور الجبال ، لكنها كانت تحلم ، فالحلم ارث هذه المجرة ، و كثيرا ما تتذكر الجدران التي تصنعها الانهار النازلة من الشمال ، لأجل الصيف الجاف ، تلك الجدران بلونها البني المائل للسواد تشبه الى حدّ كبير وجه اغصانها في زمن الشيخوخة المنهكة.

) البركة الجريحة(

قصيدة ثلاثية الابعاد (قصيدة متعددة الاصوات (بوليفونية تعبيرية*(

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة . في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين.

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبتيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

- البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

)ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين(.

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة.

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تجلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا.

)القنفذ البنيّ(

حينما رآني أخذ يبتسم ، ذلك القنفذ البنيّ ، لقد ذُهِلتَ ، لم أتوقّع منه هكذا وضوح ، فالأشياء البنيّة عميقة.

كان سمّاكاً ماهرا ، لديه شبكة من فضّة ، قد ورثها من أجداده القدامى ، لكنّه أخبرني أنّه لا يحبّ السمك ، و كلّ ما يفعله ، أنه يصبغ الأسماك بالفضّة ، و يرميها الى الجانب الآخر من النهر ، حيث تغرب الشمس ، كان يحبّ الغروب و يحبّ الشمس . لقد أخبرني أنّ الشمس عند الغروب تصير قريبة من النهر ، فتلتقط الأسماك كما يفعل الدببة.

لقد أدخلني بيته العامر ، كان جحراً ، يا له من جحر بارد ، التراب رطِب ، له جيران ودودون ، و ناعمون كأوراق الليمون ، لقد أجلسني على طاولة قديمة مصنوعة من عظام الهدهد ، كان يجيد السحر ، إنه ساحر ماهر ، له زوجة و أطفال سحرة ، في البداية سخروا منّي ، لأنني أرتدي ثياباً براقة ، قالوا لي كن بنيّاً عميقا ، بعدها حوّلوني الى سمكة فّضية ذات جناحين رشيقين ، ثم رموا بي الى الضفّة الأخرى ، حيث مغرب الشمس ، كنت مبتهجاً رغم

أنني لا أحب السمك و لا الغروب . أجل لطالما حلمتُ أني أطير في فضاء غريب ، لكنْ لم يخطر ببالي يوما أني سأكون وجبة طعام فضّية للشمس.

كرنفال شمسي

قصيدة متعددة الاصوات بوليفونية ، ثلاثية الابعاد.

هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة ، حتى الفتيات هناك في جزيرة الشمس لهنّ لافتة وصوت . حينما تمرّ من ركنهن الملتهب تعرف انك في جزيرة الشمس . على بعد امتار نارية من الطاولة الملتهبة التي نجلس حولها كان هناك لاعب ماهر جذاب ، يجيد اشعال الحرائق ، لذلك فهم يتهافتون عليه كالجراد .يا لحبّهم الكبير للنار و الحياة المحروقة . الغريب وان لم يكن غريبا جدا انّي رأيت لسانه و يديه مشدودة بحبال خفية الى كوكب الثلج ، حيث مجموعات ثلجية ضخمة ليس لهم شغل سوى تحريك هذا اللاعب الحارق و اشعال الحرائق هنا . لقد رأيت دماءهم الباردة و قهقهاتهم المنتشية كلما اشتعل حريق في جزيرتنا الشمسية . فجأءة رأيت من حولي من الشمسيين يهرولون مسرعين فرحين ، و الأطفال ينادون : مرحى مرحى ، لقد حان موعد اشعال جديد.

أصوات

أنا فلاح قديم ، لا أرى صورتي الا على وجه الماء ، هناك في ساقيتنا الحبيبة. لقد كانت صغيرة بقدر حلمي البريء ، تحدثني عن وجه آخر للشمس ، حينها كنت طفلا أذوب في ألوان

الفراشات ، و أعد اغصان الريح برفق . يا للصفاء الذي سرقوه ، لقد أخذوا غصن زيتونتنا الناعم ، صنعوا منه قذيفة و موتا ، ثم أخبروني أنني مجرم خطير أزرع الزيتون.

أجل ، هكذا بلا كلل سأردّد أغنيات الطيور ، انظر هل ترى في حكاياتها وهما؟ لن آبه لوجه العالم الوقح ، لقد ملأوا الفضاء كذبا ، قالوا : لنا اقدام نحاسية ، انظر هل ترى هناك شيئا غير الخواء ؟ ، يا للمدنية العوراء .

متى ستتعلم البسيطة صوت الزهر؟ ها أنا اسمعه يردد : لن تجد الريح الموحشة مكانا في مساماتي ، فأنا طائر حرّ ، أعشق رائحة الطين و أحبّ أن تلفح شمس الظهيرة وجهي ، ربما لأن أبي زرعني مع حبّة قمح في بستاننا الصغير.

أسماء حبّ

نحو شلالات تسبح بنشيد الفجر ، هناك عند تلة البسمة اليافعة ، رأيتَ اشراقة الينابيع ، كانت شجرة ، كانت نهرا ، كانت أغنية تمرّ وسط ترانيم النسيم ، حينما وضعَت يدها الناعمة فوق رأسي تلاشيت كالفراغ ، دونما رجوع ، مبتهجا هكذا كحكايات أطفال الصباح . ألسيت

طيور السنونو تنشد للشمس في حنينها الاليف ، اليس ذلك الهندي الاسمر يعشق فيله الحنون ، الست انتِ من جاء بهم الى هنا ، يا لحظة الشروق . هذه الورود هنا و هناك ، حول بيتنا الصغير ، أترينها تتناثر مبتهجة هنا وهناك ، أسماءَ حب و جمال.

الظلام

هذا أنا ، وسط الرمال خيال كسيح ، و صوت بلا نكهة . أبحث في حقلي عن كل نبتة جميلة و ثمرة يانعة ، ليس لشيء الا لأحرقها بحقدي الصحراوي و رغبة غريبة جاءت من بعيد ، هذا أنا إرث حضارة عمياء أبحث عن الحقيقة ، ليس لشيء الا لأشوه عبيرها و أدفنها تحت التراب . أطفالي ينتشرون كالنمل ، يلبسون ثيابا بيضاء ، يجلسون فوق التلّ يحدثون عن السماء و العدل في البسيطة ، و حينما تعرّيهم الريح ، لا تجد سوى مسوخاً و قلوبا سوداء و أفواه تقطر بالدماء .

ايها الظلام المرير لقد سرقت وردتي . في بغداد إيد من عمى تهشّم القلب الجريح و في صنعاء دماء تسيل . فاين أجد دار السلام و جنات عدن و بخور . يدك القاسية جاءت من هناك ، من بحار من ثلج ، و قلوب من صخر ، و ابتسامات شاحبة . لقد أجادوا الدموع الكاذبة و الكلمات المنمقة ، لقد أجادوا قتلي وسط الظهيرة . سرقوا دمشق ، و ضعوا جمالها الفتّان في حقيبة عمياء ، و رموها بكلّ برود الى سرب موحل . كل ذلك بحجة انني ثور مجنح و ان برج بابل مزق طبقة الاوزون و انني سبب سقوط أثنا.

)العمياء(

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

·لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة.

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم.

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة.

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

1- البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق.

2- انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم.

3- ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا.

4- لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء.

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ، كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق

التناص في داخل النص الواحد ،كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي.

الرمال

- نص تجريدي

حينما عدت الى يدي الناعسة و جدتها حقولا برية تبحر في الهدوء كفراشات الربيع . كانت تلوّح للوهج القاتم . يا للفجيعة ، لقد رأيتها بعينيّ هاتين وهي تذوب في طرقات بلا نكهة . كانت تذوب أمام عينيّ بلا رحمة . هكذا تذوب كنجمة سمراء بلّلها المطر . الآن بدأت أعرف كم هو قاسٍ وجهك الودود ذو الابتسامة العريضة.

أيتها الأيام الشاحبة ، وجهك الباسم ينسلّ من بين يدي كقطّ ثقيل ، يا لأوراقه المتساقطة في عمى يأسر المكان . أنا لا أنكر بهجة الأعياد الهندية و ألوانها الفرحة . أنا لا أنكر عمق

مًن صنع مصيره بيده . أنا فقط أريد أن أقول شيئا : ما هكذا رأيت الرياح الحنونة وهي تحملني نحو رمال بنيّة . حينها كنت طفلاً أغرق في النسيم.

سأعود مع العصافير أعدّ اشجار الخريف ، ليتك تتذكر عطرها الندي ، و تلك الرمال ، ليتك تعلم انّ قلب الخريف من رمل ، و أنه بساط سحري يعشق القمر . أتراك تجيد السير على ركيتين عاريتين ؟ أتراك تجيد لفظ الاسماء الباسلة ؟ ألم تعلم أنني هنا منذ عصور ، منذ أن التقيت بك في مرآة صدئة . يا للضوء البراق ، يا للنقاء الذي تحدثني عنها الجنيات الطيبة.

التمر العظيم

كان الوقت فجرا – أنت تعرف في الفجر يكون للنخل طعم آخر – حينها لم أميّز ألوان السعف عن وجه مرّ للسراب . كانت السماء تمطر ، المطر هنا في مدينتي فقد عذريته ، ما عاد جذابا ، لقد أضاع بدلته التي اشتريتها له قبل الغروب . أنظر الى يدي انها فارغة ، لقد وضعوا المطر في سلال قاسية و أخذوه الى هناك ، بعيدا عنا . أنظر الى النخل ، هناك ما عاد بلونه الفتّان ، أظنك تحبّ النخل مثلي ، و تحبّ التمر ، من منّا لا يحبه ، نحن أبناء التمر ، اليوم أصبحنا حفاة ، حينما نتسامر يخبرني صديقي يقول : كانت أمي تحكي لنا عن شيء اسمه التمر ، يقال أنه أكبر من الشمس له عيون عسلية ، كان يجلس في حدائقنا و يبتسم ، ليس الغريب انه يجلس هناك وهو بذلك الحجم العظيم ، الغريب أنّ أمي تقول أنها كانت تحمله بين يديها ، يا لأمّي العظيمة.

العيد المسكين

دوما يجلس هناك ، على ذلك الغصن بالذات ، ذلك العيد ذو الساقين الطويلتين .له حذاء قديم يذكرني بالعصور الغابرة ، مسكين ذلك العيد ، لم يعد يجيد الابتسام ، لقد رحل فمه مع الطيور ، حتى لونه الصاخب ، الذي يميل الى ألوان قوس قزح قد أكلته الأشواك ، و بنت شجيراتها الصخرية على وجنتيه قلاعها الشاهقة . يا ترى كيف لي بعد اليوم أن أرى عينيه العسليتين ؟ حينما أنظر الى أولاده بثيابهم الرثة و مركبته الصدئة ، أعلم انّه ما عاد قادرا على دفع ايجار شقته المتهالكة في مبني الأرواح المتعبة .

الكأس

سأعود يوما ، أمشي فوق بساط البهجة كأروع حكاية للنجوم البعيدة ، أطلّ من مركبةٍ براقة كلون الريح ، في يدي مرايا باسمة و حديقة غنّاء . ألا ترى ضحكات العنبر تأسر قلوب العاشقين ؟ أنا أرى ذلك بوضوح . سأعود حتما ، و لوطني وجه نضِر بسّام ، وللفرات عينان كحليتان و ثياب زاهية كالتي يرتديها عريس هندي . ألا تسمع الكرنفالات التي تسبح في مياهه الصاخبة ؟ أنا أسمع ذلك بقوة ، و أحس بها قريبة مني ، أقرب من حروفي هذه . أجل سأعود ، و لشعبي أماس مضيئة و نهارات رقيقة كحبات العنب ، لن تجد حينها أثراً لهذا الرماد ، ولا لهذه الظلال المرّة و القلوب الحجرية ، لقد ذهبت كلها تبحث عن زوايا مظلمة تتنفس فيها بدايات غروبها المفرح . حينها ، لا شيء سوى حكايات الضوء البهيجة ، ألا ترى الشمس عذبة كالنسيم ، تجلس كل يوم عند بداية ذلك الزقاق ؟ كان الوقت عصرا ، غريب أنك لا ترى ذلك ؟ أنا لا أقول هذا لأنني واهم كبير ، أنا أقول ذلك لأنني أراه ، أجل أنا أراه بقوة ، لأننا شعب مظلوم ، شرب من كأس الصبر كثيرا.

المدينة

- قصيدة بوليفونية

المدينة كائن غريب ،كقبعات الصينيين القدامى تغطّي كل شيء ، انها ذلك الجراد البريّ ، لا تأتي على شيء الا التهمته ، حتى حليب اطفالنا و ابتساماتهم اليافعة ، هل تراها ابقت شيئا ؟ لقد جعلت من زهرة الخليج اسماكا وردية ميتة . انها يأجوج و مأجوج ، لقد رأيتها تشرب ماء البحر في لحظة آسرة . تلفّ كحل البوادي بورق مرّ ، تضعه في فوهة مدفع فرح ، و تصوبه نحو قلب صنعاء و بغداد.

المدينة قاسية ،كأشواك اشجار يابسة ، لا ساحل لها و لا ازهار ، قلبها الحديدي نحيف كشجرة الموز لكنه من سلالة افاعي الغابات السوداء ، تأتي على حلم الانسان فتشقه نصيفين ،فلا يظل له نكهة ، ثم تدعى انها كانت تغطّ في النوم و تستشهد بشخير ازلي ليمامات الغروب .

ليتني لم اعرفها و لم تعرفني . لقد ملأت قلبي قيحا.

العالم المرائي

الانسان دمعة فرح و جنين نور لهذه الأرض . سقط من أعلي الجبال في ليلة مقمرة ليكون زهرة في ساحة هذا الكون الفسيح . ربما عيونك لا ترى ذلك. و ربما لا ترى ايضا انّ اقنعة صحاريك من ثلج ، و ان ابتساماتها الكاذبة ميتة . ايها العالم المرائي . انظر الى سواقي آلامنا و أحلامنا ، انها تنهل من تلك الواحة التي لا تعرف بقاياك عنها شيئا.

لقد علمتُ منذ اللحظة التي جلستُ فيها تحت تلك الشجرة ، منذ تلك اللحظة التي رأيتُ كيف انّ السماء انشدت نهرا و هضبة . أجل لقد علمت منذ تلك اللحظة انّ ظلالك لا تجيد عزفا ، و انّ لسانك كثبان رمل .

يكيفنا هذه السلال النقية ، يكفينا انا نجيد حكايات الضوء ، و انا نتنفس العشق بعمق ، و انا نمتلك كوّة تطل على وجه براق لغابات الأرز . و انت تجلس في زاويتك المظلمة في وهم باهت لا طعم له و لا رائحة . تظنّ انك تلوّح لزورق ، و مرآة ، و ما في أرضك سوى الطحلب و لا في جبينك سوى العتمة . كم انت واهم و مسكين ايها العالم المرائي.

)النساء(

الطرقات ذات القشور الملساء قد بعثرت أزهاري الأرجوانية هنا و هناك . هكذا وجدته يحدّث نفسه ، ذلك الغصن الذي قد التهم اليباس قلبه الحجري . لقد جلست تحت ظله أعد حقول الوهم التي سرقت سنين عمر حالمة مكبلة بأسوار الضباب .

لقد كان حنونا فرغم يباسه المرير فقد تساقطت اوراقه فوق رأسي كثلوج أعياد الميلاد ، لقد حدثني عن تلك السجون التي تعصر قلب الفتاة اللماع . قال لي هكذا تركت النساء في قريتنا يحملن على رؤوسهن غبرة الايام و مياه البئر الملونة دونما كلمة شكر .

الشيء الغريب اني لا زلت امتلك قدمين باسلتين و لا زلت أرى كلمات ذوي الثياب البراقة ، و تجار الجسد تخفق كالزبد العالي. انهم يقولون ان العفة لوح مظلم و كهف قديم ، لكنك ترى ، انها الوجه المبثوث في عمق الخليقة و الساكن في قلب بحيرات النور التي نزلت في سلال وردية ذات صباح . انك ترى بوضوح انها تعرف ، و لديها عين واسعة ، انهم يريدونها ثيابا براقة لقلب رخيص . لكنها تعلم انها اغلى من ذلك و انها ليست مجرد صوت و لا مجرد صخرة على الطريق . نعم انا مثلك أرى الوهم في أفواه سرقت و حرفت الارث النقي . يقصرون حلم المرأة باسم السماء و ما في جيبوهم سوى الخواء . لكني سمعت النور انه بريء من كل هذا ، ليتك تصغي يوما انه صوت صادق و حنون .

هكذا اسير وسط حقول الزمرد المتحجرة ، لقد ملئ قلبي حزنا ، متى استطيع ان اشم نسيم المجرة بهدوء ، و ان اكفّ عن الوقوف فوق تلة الخيبات . لقد سئمت صوت البعد ، لا بد من ابواب تبصر ، لأرى التاج فوق رأس امرأة و أرى حكماء البسيطة يتعلمون من عالمة عصرهم طرق الحقيقة و السلام .

الينابيع السرية

)الرمزية التعبيرية*(

منذ الطفولة وانا أحبّ القراءة و أجد المتعة في أن ألوّنَ رموش الشمس بلون ساحر . كنت أظنّ أنني قارئ بارع ، أعرف ما تخفي النجوم و الكائنات الضوئية التي تقطن الكواكب البعيدة . كنت أذوب في صفحات الفجر الباسمة ، أضع أنهار المساء في سلّة كبيرة أوسع من البحر الذي رأيناها ذان يوم . إنني ممتن لذلك فعلا ، فللبحار أنشودة مبهرة ، أجلس عند بابها كسمكة لم تتناول افطارها بعد . هكذا بدأتُ أشعر بعبق ينابيعها يتخلّل مساماتي و ينفذ عميقا في ذاكرتي ، عيناها تزداد لمعانا مع كل فراشة أعثر عليها في الحقول الهادئة. يا لروعة الفراشات المسكونة بالثلج ، ترسم لي طرقاً أتجول فيها شبحاً منسياً . أنا أرى ضوءها الخافت و ينابيعها السرية ، هناك في مكانها الغريب . كانت بشرتها فضيّة و طريّة كوجه القمر ، لقد قطعت لي وعداً أن تريني بواباتها الناعسة ، لطالما حدثتني عن النقاء الغريب ، لكن كما ترى

أنا الآن أجلس وسط الظلال أعدّ صورها التي تمرّ أمام عينيّ في عالم فسيح من السراب . أجل أنا هنا في هذا الجسد الصخري لا أقوى على الحراك ،كم أشعر بالعجز ، شيء مخجل فعلا ، متى أعثر على جناح و ضوء ، متى أجد النقاء الذي حدثتني عنها.

*الرمزية التعبيري هي الكتابة بطريقة المدرسة التعبيرية ،بان ينطلق كل شيء في النص من داخل المؤلف و بواطنه و تصوراته . التعبيرات و الرؤى و شكل العالم و محور الكلام كلها يتمركز على ما في داخل المؤلف فلا يرى القارء الاشياء الا وفق ما يراه المؤلف ،ان التعبيرية ابتداع جديد للاشياء انها طرح خلاق و اضافة متميزة بفهم خاص و شكل خاص و صور واوضاع وعلاقات خاص ومبتكرة بين الاشياء ،ان الفردية الطاغية على الرؤية تجعل الجو العام في عالم كامل من الانزياح و المجاز و الرمزية لذلك يكون من الجيد ان تتسم الكتابة التعبيرية بالوضوح و التداولية لانها من دونهما ستنتج النص المنغلق بسبب رمزيتها العالية.

)أيدٍ عالية(

أيدٍ

تصافح الموت

تقبّل الرمال

تصفع وجه الظلمة

لينام طفل و تحلم فتاة

- تقليلية

حلم القصيدة

-ميتاشعر

من هناك ،من الينابيع السرية للكون ، سين ليقي اونيني راى كل شيء ، و رات معه القصيدة شجرة اللازورد ، وهي ترفع راسها لترى بهاء جلجامش.

و نحو الالم الحبيب ، و ابواب الجنون جلس قيس عند تلك الصخرة الندية ،يسال ظبيات القاع عن ليلاه ،في حلم للقصيدة.

ثم تعالت يداه ،تخطان على وجه الزمن حكاية عنفوان ،الخيل و الليل تعرفه ،و تلك البيداء المورقة ، لقد كان لها في حلم ابي الطيب حسنا بغير تطرية ، بحرف نفيس غريب.

ومن سرير المطر اطل بويب ، يرسم على وجه القصيدة حكاية الفضاء الرحب ، فتربعت يد السياب المنهكة حرية اللغة ، و صوتها الباهر.

اجل لقد صدمت و ذهلت و سقطت الى الارض مغشيا عليها ، حينما انثال رامبو في هذيانات ، و حقائق ابدية . ثم جلست سلحفاتها المغامرة وسط الطريق تحلم بالكوخ الصغيرالذي راه رسل ادسن في الغابة.

ربما رايتها تغفو عند طوفان الحضارة الغاربة ، في حكايات الموت والحياة ، هناك عند الشجرة الصامتة و القنفذ البني حلمت بوجه كما النسيم.

)حياة(

لغة تجريدية*

1- حياة هادئة

ذلك النهر رقيق كتفاحة ، تعيش تحت جناحيه المدينة بهدوء ، و تتراقص الإوزات فوق مائه كأغنيات الشمس . طيور الحقل بألوانها الزاهية تستحمّ فوق مراجيحه بكل بهجة . أوراق الشجر النديّ تملأ المكان بأغنيات صباحية قد بللها النسيم . كم أدهشني الهواء الفضّي ، كان يتنقل بين أنفاس الظلّ يهب البركة أحلاما بطعم اللؤلؤ.

2- حياة صاخبة

الصدى يئنّ كعصفورة صفراء أنهكها المطر . يحكي ألما برّاقاً ذا عينين واسعتين تخجل من نشيجهما غيوم سماء باكية . لقد حمل إليّ شهقة خريفيّة معبأة بالموت و الحنين ، يا للحنين المرّ .هنا فوق هذا النبض و في مياه شرايينه البنفسجية تكون الوعود . هنا تحت هذه الخيمة القاصية حكايات عظيمة للرمال.

- اللغة التجريدية تعتمد على وظيفة نقل الاحساس (الدلالة الشعورية للكلام) أكثر من الحكاية و نقل المعنى ، (الدلالة المعنوية) المعروفة.

زقزقة العصافير

سأغفو قليلا ، فلقد أهدتني زقزقة العصافير انشودة الفجر اليانعة .

أنا أحب زقزقة العصافير ، أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه اطلاقا . و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البرية ما عادت تتلألأ عيني لرؤيتها . فلقد ملئ قلبي حزنا.

سأخرج مع الطيور المبللة بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، اجمع حكايات الظل ، و ما نسيته الفراشات ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الايام.

هناك فراشات تمشّط شعرها السعادة ، خلف احلام مخملية ، و اضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة.

)عصير صيفي(

قصيدة بوليفونية متعددة الأصوات

وطني يقف هناك حاسر الرأس كعصير صيفي ، وسط أرض مرّة يزرع قمحا وصمتاً . يداه متعبتان ، أنا أسمع صوته بوضوح ينشد للربيع وقبّرات الحقل أنّ هنا عشبة و ماء . لكنك كما ترى ما من عشبة و لا ماء . العيون العظيمة ذات الرموش الطويلة كلها قد اصطفت كفرقة موسيقية ، بأفواه جذابة بحجم السنين الزاهية ، لم تبق من جسده أثراً ، يا لوطني المسكين.

حينما اتّكأ على الظلّ خانته أعواد الخشب ، و حينما نظر الى وجهه في النهر ، غطّى مياهه بجلباب خشن كليلة شتاء باردة . حتى الطيور راحت تبتعد حاملة حقائبها على ظهرها فرحة

كتلاميذ ذاهبين الى المدرسة . يا للغرابة تترك غيوم القمح و تتساقط كفراشات حالمة بين يدي أرض تصنع من ريشها وسادة.

عجبا لهذا العالم كيف أتقن سرقة دمي ، يتمشّى مزهوا فوق خشبة المسرح على أربعة أرجل ، ينادى بصوت جهوري رائع أنّ العدل كوكب ناعس وأنّ الحرية لوحة فريدة لمقاتل قديم . يخبرني أنّ المساء حكاية غضّة في زواياها دموع الريح و أطفال من ثلج . هكذا أقتل ببرود ، رأسي تحت الرمل كنعامة الصيادين السمر . أقف هناك كعصير صيفي وسط أرض مرّة مدهوشا لبراعة الجميع.

)عمق (

نص فسيفسائي تجريدية

السكون جفن ناعس لهواء عاصفٍ لا يصلني منه سوى الهمس ، كضجيج الشمس وصوت لهيبها ، لا يصلني منه سوى نسمة ضوء ، الا تشعر بذلك ؟

لقد رحلتُ كمركبة غريبة نحو العمق ، نحو مرآة أرتني عالما براقا لجنيات الربيع و فراشاته ناعسة الجفون ، كل هذا ما كان ليكون لولا صخب رهيب يتربع أغصان حكاياتي الباردة.

أنظر الي ، أنا أقف هناك كطائر قطبي ، لا أنتظر شيئا ، فلقد اهدتني الرمال العاصفة وردة حمراء باسمة ، لقد ملأ عبقها النديّ مساماتي و زوايا روحي المسافرة . انظر الي يدي ، انها تحتفل ، أنا واثق انك تشعر بذلك.

هامش

الفسسيفسائية ترتكز على الترادف التعبيري ، اي مجموعة تعابير في نص واحد متميز عن بعضها الا انها تنطلق من فكرة محورية و تشابه تعبيري كبير ، محققة حالة تشبه الترادف اللظي و تكون تعابير النص و جمله و فقراته بشكل مرايا متجاورة تعكس صورة عميقة و فكرة موحدة ، و

تكون التعابير متجهة نحو تلك الفكرة و القضية و الصورة العميقة الموحدة كما تتجه ازهار الشمس نحوها في كل حين.

و التجريدية ترتكز على استعمال اللغة و الالفاظ بشكل تعبيري غير معهود ، اي ليس لأجل نقل المعنى و توصيل الفكرة و الحكاية ، و انما لنقل الاحساس و الشعور ، و جعل المشاعر و الاحاسيس هي ما يتجلى بالالفظ و ليس المعاني و المغزى ، كتكون الالفاظ و الجمل كالوان المجردة من دون تشكل محاكاتي اي بشكل الوان في لوحة تجريدية تعتمد في تاثيرها على الاحساس و الشعور و ليس المحاكاة و المعنى .لا مشكلة أبدا في ان تصبح الافاظ و الجمل بهذا المستوى من التجريد ، و لقد نجحت تجارب عالمية و تجارب لي خاصة في ذلك.

هنا تجربة جديدة و معقدة ، وهي كيف يمكن تحقيق نص تجريد و الافاظ لا تحكي و لا تبين و انما تنقل الاحساس ، و في ذات الوقت يكون فسيفسائيا ، وهو نص يعتمد على الترادف التعبيري . و الجواب يمكن تبينه من خلال حقيقة ان الترادف الفسيفسائي غير منحصر في الترادف المعنوي و الفكري و الحكائي ، كما ان التعبير الأدب لا ينحصر بذلك بل لدينا التعبير التجريدي و الذي يحقق نظاما تعبيريا شعولايا احساسيا كما تحقق اللغة الحكائية نظاما تعبيريا معنويا حكائيا . و كما ان الترادف الفسيفسائي يكون بين التعبير المعبرة عن فكرة و حكاية واحدة في الترادف المعنوي فانها تكون معبرة عن احساس و شعور واحد في الترادف التجريدي ، فتكون لغة المرايا هنا مرايا لاحساس و شعور واحدة يتجسد في التعابير و يتجلى في المرايا.

لو لاحظنا النص اعلاه (عمق) نجد ان كل فقرة تنقل و تجسد احساسا و شعورا واضحا و نجد ايضا ان الاحاسيس و المشاعر التي تتجسد في الفقرات متقاربة و تنتمي الى مجال احساسي واحد . ان الفسيفسائية التجريدية تبين و بشكل صريح انه كما ان هناك حقولا دلالية و معنوية في اللغة فان فيها حقولا شعورية و احساسية . كما اننا سنكون امام وحدة نصية و ايقاعية و تناغمية جديدة و عميقة هي الوحدة الاحساسية الشعورية كما هو ظاهر في النص اعلاه.

قصائد تقليلية

)الطيور(

روح الطيور ناعمة

لها صوت بطعم البهارات الهندية

لكنها في الصياح

تُلِبس الفجرَ ثوبه

و تأتينا كملائكة تغرّد

)الخريف(

الرمال تحتفل في الخريف

تصنع من عينيّ عصفورا

الخريف عظيم هنا

لانه يشبه روح الانسان

رماديّ جدا

*

)الاعياد(

الاعياد شجرة لوز

تلعب في الحقل مع الفراشات

تتطاير بخفّة مع النسيم

حينما تنحني على طفل

أحسّ أنها تضمه كأمّ

أين هي الآن ؟

*

)جندي(

لقد عاد الجنود

في خوذاتهم أحلام الصبايا

الأهازيج تحصد ارواحهم

ابتسمي ايتها الثلوج

فانا جندي فتكت به روحك القاسية

*

)عشب مرّ(

عالمنا غريب

نعشق فيها العشب المرّ

الأبرياء تحصدهم النيران

عرس بغداد صار دموعا

و جنة عدن يباب

*

)وقفة(

سأقف هناك وحيدا

أعلن البراءة من مرايا الوحل

و حينما تسمع بي الأفاعى

حينها أكون قد أكلمت شرفتي الجميلة

و صرت ذاكرة قاتلة

قصيدة من كلمة واحدة

تجريد

....

هامش بقلم د أنور غني الموسوي

مع كون هكذا قصيدة (أي قصيدة الكلمة الواحدة) من النص المفتوح بلا شك فانه يمكن رد قصيدة الكلمة الواحدة الى اللغة التجريدية والتي تعتمد على نقل الاحساس والشعور والتجربة الانسانية بالألفاظ بدل الاعتماد على الدلالات والمعاني والافادة الكلامية . وعلى كل حال يمكن السؤال ما الفرق بين نص متكون من ست كلمات يولد زخما دلاليا وفكريا وشعوريا معينا

وقصيدة متكونة من كلمة واحدة تتجاوز في زخمها الرمزي والفكري والشعوري ما كان لذلك النص المكون من ست كلمات .(أنور الموسوي 2015) .

في الويكيبيديا انّ آرام سوريان (Aram Saroyan) الشاعر و الروائي الامريكي المولود سنة 1943 قد ارتبط اسمه باعماله التقليلية الكاملة ، و عمله الشهير قصيدة الكلمة الواحدة (lighght) في 1965 ، و ايضا قصيدة الحرف الواحدة بحرف (m) المكتوب باربعة ارجل . و التي دخلت في مقياس غيتيش كأقصر قصيدة في العالم (Wikipedia) .

تقول اين دالي في خريف 1965 ، كتب شاعر عمره 22 عاما اسمه ارام سوريان سبعة حروف لتكون اكثر قصيدة مثيرة للجدل عبر التأريخ .ان كلمة (lighght) بالخطأ املائيا انما هي عنصر مشاهدة و ليس قراءة ، فلا توجد عملية قراءة هنا. (Ian Daly 200)

اقول ان فكرة التقليلية الكاملة حتى تصل الحرف الواحدة محققة لغايات التقليلية و منتهاها بلا شك ، الا ان تجميع حروف او حرف من دون الاحالة على معنى او احساس منقول و عدم الاعتماد على الوظيفة اللغوية للفظة فانها تخرج عن كونها عملا ادبيا ، و تصبح شيئا بصريا لوحة او نحو ذلك . بمعنى آخر ان ارام سوريام لم يكتب قصيدة و انما عملا بصريا سواء في عمله ((lighght او الحرف (m (بالاربعة ارجل . و مثل ذلك ما كان من تلوين و تغيير اشكال الحروف او وضع الكلمة وسط لوحة او رسم كلها لوحات و ليست قصائد لانها ليست أدبا فالادب يحيل على معنى و احساس منقول و هذا بخلاف تلك الاعمال فانها تبدع و توجد الاحساس و لا تنقله و تعتمد على امور بصرية و ليس وظيفة اللغة.

ان العمل اللغوي مهما بلغ من التجريد فانه بنقل الى القارئ الاحساس المرتبط باللغة و التراكمات و التجربة الانسانية المرتبطة بالكلمات . بل لا بد من ان تنقل الكلمة الاحساس و التجربة الانسانية ، بمعنى آخر لا يمكن ان تكون الكلمة قصيدة الا ان تكون ذات معنى

ومعتمدة على الوظيفة اللغوية و ليس شيء آخر من العوامل البصرية . و خير مثال على قصيدة الكلمة الواحدة هي قصيدة ديفد آر سلافت) ((David R Slavitt بلا أمّ. (

One word poem

David R Slavitt

Motherless

في تعليق لمنشور لاكاديمية الشعر الاميريكة Academy of American Poets ( )

على قصيدة ديفيد سلافت هذه تبين الزخم الشعوري و الدلالي لكلمة (بلا أمّ) ((ان فقدان الام امر صعب ومأساوي، وربما ان هذه الكلمة هي اكثر الكلمات حزنا وتعاسة لدى الشاعر واراد ان ينقل الاحاسيس بها الى القارئ . (poets org). من هنا يكون ظاهرا اعتبار اعتماد وظيفة اللفظة اللغوي في تحقيق ادبية الكلمة و تحقيق نظام القصيدة لكي يصح ان توصف انها قصيدة من كلمة واحدة.

قصائد من كلمة واحدة

00000000000000000

كن

000000000000000000

تجريد

000000000000000000

نثروشعر

0000000000000000000000

أوروك

00000000000000000000000

لحظة

0000000000000000000

صوت

000000000000000000

تحلٍّ

000000000000000

نصوص تقليلية في العيد

(1)

لقد رايته في ثياب رثة ، ذلك العيد الذي سرقوا ابتسامته.

(2)

تصافحني يد العيد ، يا لبرودتها الشاحبة ، لقد همس في أذني : ألا ترى دمي يراق في الساقية ؟

(3)

كنت اعد النجوم كحالم اسطوري ، انتظر وجه العيد ، و حينما أتى ادهشتني مرارة بكائه ، ليتك كنت حاضرا فداحة ألمه ، كان أسير الخفافيش المأجورة.

(4)

لقد اجلسوه في بركة مظلمة ، مع الطحالب الرخيصة ، لكي اراه لا بد أن امر في ذلك النفق المعتم ، مسكين هو العيد في بلدي.

د أنور غني الموسوي

هايكو تجريدي

1- النص الاول

الشجرة في ضياع

تسير بقدم واحدة

ابتسامات الحروب

2-النص الثاني

جراحي زهور

دمعة جذابة للربيع

انياب الحضارة

*الهايكو معروف شكلا و مضمونا ، وهو من اقدم الكتابات التقليلية ، بتكونه من سبعة عشر مقطعا باليابانية في ثلاث سطور (خمسة ، سبعة ، خمسة) و بألفاظ بسيطة و مأخوذة من الطبيعة تعبيرا عن مشاعر عميقة . و من الواضح ان هكذا قصيدة نموذجية متعذرة عربيا لاختلاف طبيعة اللغة ، لذلك يمكن المحافظة على ثلاثة اسطر قصيرة مع كون السطر الوسط اطولها ، و اعتماد تصوير شعري مكثف و تقليلي.

*التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

)وجدانيات(

*لغة تقليلية

(1)

)الدفء(

الحياة فارغة من دون حرارة قلب ، فاذا علّمك أهلك البرود ،فتعلم أنت الدفء.

(2)

)القصيدة(

أذا لم تهزّك القصيدة ، فاعلم أنك أمام ورقة ميتة ، ولا تصدق ما يقال عنها.

(3)

) غربة(

لولا قلب يئنّ ، و صوت بحجم الصباح ،لعدت الى غربتي استنشق ما تبقى من الرحيق.

(4)

) سر (

لقد عبرت بحور الصوت بقارب من ريح ، تطلعت الى الحقل ساعة انشاده أغنياته ،

حينها صافحتني ارواح لا احدّث بها ،كم انا ممتن لذلك.

(5)

)عجز(

مزدحمة هي شلالات الصيف ، الهمت اضلعي خفقة لا تنسى ،رطمت راسي بأحجارها ، انني اشعر بالعجز ،لماذا ريح الصبا اكثر وداعة و سلما ؟

(6)

)العيد المهاجر(

نحن هنا نجلس تحت غيوم الهمّ ننتظرك .

لقد مللنا الشرب من انهار الحزن.

هنا شعب مهجور .

انا اتوسّل اليك ، كفاك هجرا.

(7)

)حزن(

كيف لي ان افرح بك ، و دمائي تملأ السواقي كشلالات اسطورية

لقد تجلببت ثوب الحزن ، منذ ان رأيت عيون بلدي باكية.

(8)

)فسيفسائية(

وجد صوتاً ، فصار نهرا.

وجد ضوء ، فصار زهرة.

وجد أملاً ، فصار حكاية.

)وهم(

أرض اجدادنا الغوالي تلة كبيرة تجر ضفائر الشمس بعنف.

تصبغ وجنتي الحقل بالسواد

ثم تجلس فوق بحار حمراء ، و بكل سكينة تقول : ان الرب قد اخبرني بذلك

يا للوهم الكبير.

المقدمة

لغات الجزء الرابع يمثل عبورا نحو مرحلة جديدة حيث كتابة الشعر بالنثر بالنثروشعرية العالية بقصائد تكتب بالنثر الكامل. و قصائد باللغة التجريدية وهو الاعتماد على الثقل الشعوري و الاحساسي للمفردات بدل المعنى و التوصيل الافهامي ، انها الاشراق على مجال الوعي و المعنى و الشعور القوي باللغة و المفردات . وايضا في هـ1ذه المرحلة محاولة جادة في الكتابة التجلياتية وهي الاشراق على العالم و الشعور القوي بالاشياء في اللحظة الزمنية من الوجود ، و اعتماد لغة مناسبة لعالم الروح العميق و الضبابي تمكن من تجليها في النص .

اللغة التعبيرية

العصافير

رغم كلّ تلك الغيوم و الظلمة، و رغم إختفاء البساطة خلف الأفق، فأنا لا زلتُ أحبّ لون السماء، و أحب فضاءها الرحب الذي يشعرك بأنّك ورقة خفيفة تحملها الريح. السماء رغم لونها المتقلّب تعشق الأشياء البسيطة، تنحني و بهدوء لتمسح على رأس عصفور مبلّل. أنا أحبّ صوت العصافير عند الفجر، إنّها تعطي السماء نكهة منعشة، و تجعلك ترى نفسك أكثر وضوحاً. هكذا أردت دوما أن أعيش ببساطة، كورقة في نهر، أمشي في أزقة مدينتي يداعب أعماقي النسيم. لقد بدأت أشعر بالملل، الضوضاء تسرق كل شيء، يا للمدينة الخراب. العصافيرُ قليلة هذه الايام في حيّنا. كنت أحاول أن أزرع شجرة من ذلك النوع الذي يزهر في الشتاء، لكي لا تشعر العصافير بالغربة، و بمعنى أدق كي لا أشعر أنا بالغربة فوطني صار لونه غريباً. لقد أخبرتني العصافير أنها ملّت الجلوس منتظرة القواربَ الهاربة، كانت تهمس في أذني:

إنّ التربة هنا صار لونها أحمر كشفاه نيسان. أنا مثلكَ يا صديقي بدأتُ أستعدّ لكل احتمال. نعم، العصافير لا تكذب، إنّها مخلوقات جليدية غريبة و صادقة، يشعرك نشيدها بالوفاء.

- القصيدة كُتبت باسلوب السرد التعبيري أي السرد الممانع للسرد و الذي منه تنبثق الغنائية و الشعر. و القصيدة باللغة الانكليزية ستنشر في مجلة (اتوالثز) في شباط.

أرواحٌ رماديَّةٌ

منذ نعومة أظفاري وأنا أبحث عن وجهي الذي سرقته الحروب. أنا ابن الحرب، عُجنت ذاكرتي برقصاتها القاسية. منذ أربعين عامًا وأنا لا أستنشق إلاّ الدُّخان المرَّ، ولا أعرف شيئًا عن شلاّلات (دهتيان)*. أنا رجل عراقيٌّ حياتي مؤجَّلةٌ، لا أعرف شيئا عن الجمال والحُبّ، ثوبُ أحلامي قصيرٌ، لا أريد قبَّعةً ملوَّنةً ولا ساعةً مذهَّبةً، ولا أريد أن أسكنَ ناطحات السَّحاب التي رأيتها على ساحل البحر في مومباي. كلُّ ما أريده أن يعودَ ماءُ الفرات نقيًّا بلا دماءٍ وأن تغادرَ القذائفُ أضلاع بابلَ المهشَّمة. وأن أعيشَ بين وُرَيْقات الباقلاّء كدُعسوقةٍ تائهةٍ تغازل الصَّباح. ليتك رأيتَها وهي تقفُ باسقةً أمام جحيم الشِّتاء، تخبرُه أنَّها بنت هذه الارض. إنّها مثلي تنامُ في الحقل بلا وجهٍ، لقد سرقوا وجهَها وسط الظَّهيرة. الباقلَّاء إبنةُ الحرب أيضًا، غريبان أنا وهي وسط عيون الظلّام الوقحة، لا يجمعُنا سوى الرَّماد، فصرنا أرواحًا رماديَّةً طائرة.

- شلال دهتيان أحد أجمل الشلّالات في الصّين وأكبر شلاّل في شرق آسيا، يقع نصفه في الصّين والآخر في فيتنام

إشراقة

البئر عالم غريب، اعتادت السكون، حتى مياهها تعلمت الصمت، ربما لكي تتمكن من أن ترى روح الأرض فالسكون هو المركبة التي تمتطيها الأرواح في رحلاتها النقية. أنظر الى هذه المدينة بمركباتها الضوضائية و صخبها الجنوني تحملنا الى مكان بعيد و أعمى، كيف يمكننا ان نرى؟ كيف يمكننا الابحار عميقا؟ لا يكفي ماء الجداول لأن نتذكر، و لا الخضرة النظرة، لا بدّ من العتمة و السكون. هناك فقط - حيث الشمس العميقة و حيث الصخب العميق- تضيء الروح فتكون اشراقتها .

نيسان

سأنتهي عند أبواب المساء سنبلة عطشى، أجوب الوديان بحثا عن حلم كسيح. شجرة لوز أنا و بهجة مسروقة لعيد من سراب. أنحني بوجه الصباحات صوتا من ثلج، أعدّ قرابين العصور من أرواح قريتي البريئة.

هكذا أعود شجرة صفراء تهمس في أذن نيسان بكل برود. الأطفال في نيسان طائرات ورقية فوق السطوح، و أطفال قريتي يتمددون جثثا رمادية تسقي دماؤهم الأرض الجحود. أيتها النهارات ، أيتها الاصداء، اقتربي، اقتربي، فهنا جرح بحجم أناشيد المجرّة. ليتني كنت صخرة صمّاء على ضفاف الفرات لا تعرف غير النسيم.

- القصيدة بنسختها الانكليزية منشورة في مجلة (هاي اون بويمز).

مزامير

على أعتاب السكون تجلس أحلامي الشاحبة، تردّد أغنياتها القديمة. مزمارها السحري تخيط بظلاله ثوبا للأيام. و أنا ذلك الشبح الأسطوري، أقف هناك فوق رأسها أنتظر هجوع شلالات الموت. أنا أرى الصخر و الشجر، و أرى ايضا غربة قاتلة. عيناي من بلّور أزرق يتناثر في مساء مكسور الجناح. إنني غريب، صوتي القادم من الأقاصي، يزحف بين الادغال على ركبتيه . دماؤه تسيل نهراً من حبّ . أتلفت كحمامة تائهة ، لا شيء هنا سوى الخواء . لقد رحلت الطيور ، و مزامير الاجداد سرقها الظلام . أنا ذلك العالم التائه بلا رحمة ، جيوبي فارغة و ذاكرتي حقول من ضياع .

الهدهد

معتم هو الصباح ، و حينما أمدّ يدي يصفع وجهها الغبارُ . غبار جافّ كروح الانسان . أ ليس غريبا كلّ هذا الجفاف و الشلالات لها صوت يوقظ الموتى الذين غادروا المدينة منذ عقود .

أ ليس غريبا كلّ هذا الجفاف ؟ و الطيور مصنوعة من الأغنية . الهدهد لم يعد يمرح في حديقتنا ، لقد غادر الى عالم أكثر دفء و حنانا . اننّا صحراويون ، قلوبنا من الرمل فكيف للهدهد العارف ان يسكن بيننا .

انّ أكثر ما يشغلني و سط هذا الركام من القتل و الدماء هم السحرة المساكين ، كيف سيبهرون روّادهم و لس لديهم عظم هدهد ؟ لكنّنا جميعا مبهورون بالسحرة الجدد ، انّهم يبهروننا بصناعة الموت و سرقة النسيم ، و قتل كل ابتسامتنا و كل هدهد يأتي بسلال الحقيقة من الأراضي البعيدة.

الخندق

ما زلت أرتدي القبعة التي أهدتني إياها الفصول القرمزية ، و ما زلت أجلس وسط التلّ لا أحلم بغير الشمس ، كفراشة بلل جناحها المطر . هكذا أنا ، منذ أن تعلمتُ السير و أنا أبحث عن وجهٍ لوطني ، لقد سرقوه مراراً ، كأنه ليس لهذا العالم من شغل سوى صنع سلال ذهبية من

دمي . إنهم أخلاقيون جداً حتى أنّ عيونهم الواسعة لا ترى استغاثات النهر البريء . أجل إنّهم وطنيون جدا حتى أنّ هذه الارض الحنون لا تعرف وجوههم . يتلوّنون مع الفصول ، ألا تتفق معي أنّ الاشياء تتغير ألوانها من حين لأخر ؟ الخندق و الى وقت ليس ببعيد كان حكاية مقدّسة ، و اليوم خندقهم يقطع أوصالي . أنا أعرفهم ، ليس لأني عارف كبير ، و إنّما لأنّ أسماءهم بهجة الربيع ولأنّ وجوههم ندية ، لكن الشيء المرّ الذي يفرحهم أنّ خلف المرايا أصابع باردة و خلف الزهور قلوب قاتلة ، أنا أعرفهم بصدق ، فهذا دمي يسيل وسط ابتساماتهم و عناوين أخبارهم الشيّقة.

عيد غريب

العيد شيء رقيق جداً، تعلّمناه كما تعلمنا حمل حقائبنا. إنّه ناعم كبشرة حلم صيفي يصنع منّا فراشات للربيع . كم كنت سعيداً حينما رأيت قلبه الدافئ. لقد أبهرتني شلالاته الوحيدة، كانت هادئة كضفيرة فتاة تلعب في حديقة من الزهور البيضاء. ذلك العيد الذي ممرنا به يوماً، و تلمّسنا كفّيه الناعستين، إنّني أراه بوضوح وهو يزرع حقله بحكايات بلّلت جبينها قطرات المطر. ذلك العيد القادم من مدن بعيدة. لقد رأيته بمعطفه الحريري يتلفت وسط الشارع كرجل غريب، يحيي بائع الزهور. يسيل في أوردتنا كرسالة عشق، فيطير بنا الى جزر من ثلج. كم كنت واهماً حينما ظننت أنّه إوزة مهاجرة .

قصيدة حب

سأكتب عن الحبّ بقوّة ، فأنا اختصار كوني لعشق لا يعرف مكانه الا الفلكيون الجدد . انهم يبحثون عنّي في المسارات ، يا للغرابة كيف يمكنهم رؤيتي و أنا كوكب جليدي قد ذوبته الرياح ؟ منذ ذلك الحين و أنا أتلاشى في نهر من الدموع، كل ما أجيده أني أنزل كل يوم من ينابيع شديدة البريق نحو واد ضبابي لا يعرف شيئا عن الحكايات . رسائلي لا تُقرأ ، و سنيني شيء لا يمكن تصوّره، انّها مجرد ذكرى من زمن الأضواء المطفأة ، كلّ شيء هنا يدور كعجلة تائهة، و أنا تلك الشجرة الغريبة ، أقف هناك و على رأسي تاج من شوق ، أتطلّع الى الطريق عسى أن تأتيَ ولو بشكل غيمة. انني أبكي كل يوم لكلّ هذا الشوق ، أبكي لأنني أتيه في عالمك الفسيح. إنني أبكي بقوة لأنني سعيد جداً بك .

جندي

أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم. لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي. ربما أنني ملوث حدّ العمى. لا بدّ ان أعثر على نقائي لكي أرى صورة ذلك الجندي الذي أعرفه، الذي يتوق لموت حرّ. انني آسف الان فعلا ، لأنني لم أتمكن من ذلك ، فأنا أعلم انّ للحياة ابتسامة لا يمكن رؤيتها الا بهذا الموت. أنا أقف هنا كلّ يوم كطائر الجزر البعيدة. أقف غريباً أصغي لذلك الصوت؛ صوت قلبي. أجل أنا اقف هنا أنتظر عودة روحي النقية؛ كلّ يوم عسى أن أموت كجندي.

الأعمى

أنا من هناك، من مدن الثلج، مسافر رملي، في قلبي صوت ماء. أتعثّر في بحور حيرى، لا تستريح إلا عند كل شاطئ ينشد أغنيات قديمة. أنا مجرد ذكرى جاءتنا من جهة بعيدة ، تحكي لنا قصّة الغياب. إنّها ما زالت تعيش في أوراق متربة، و ما زالت تنظر في المرأة بغرابة. كانت دوماً تقول لي أنّ الهباء شيء غريب يوهمنا بالحقيقة، إلا أننا حينما نخلد الى النوم نراه بوضوح، و نواجهه وجها لوجه، فيحكي لنا قصصه الباردة. ألا ترى هذا المكان بيديه الفضّيّتين يضيق على أنفاسنا، يصنع منها طابوراً طويلاً من صخور تحلم بطرقات باهتة. و هذا الزمان كم هو شاحب و حُرّ ، يتطاير من دون رجعة، إنّه يقهقه ساخراً من عيوننا الجاحظة . أنا لست واهماً كبيراً، لكنني أشعر بالعمى لذلك تجدني أدور في الغابة أبحث عن كلّ زهرة فريدة لا يراه سوى الأعمى، و كلّما عثرت على واحدة تقول لي : يا رجل الرمل ؛ أحيانا لكي ترى بوضوح، عليك أن تكون أعمى. إنني أسمع صوتها و أراها بقلبي لأنني رجل أعمى .

*البوليفونية : هي تعدد الأصوات في النص فلا يطغى صوت المؤلف بل تظهر اصوات اخرى كشخصيات و كيانات في النص لها صوت و ارادة و رؤية.

بستان كشميري

أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد . لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .

لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟

اللغة التبادلية

ظل كسيح

سردية تعبيرية ؛ لغة تبادلية

دمي الرخيص – وريث وريقات الخريف المغبرة — يدور حول نفسه كقبّرة قد سرق بيضاتها سرابٌ مظلم ، فصارت شبحاً من ذكرى لا تعرف النسيم . إنّه يجلس أمامي كلّ يوم ، ببدلته الكالحة وهو يتنفس الصعداء ، لقد أعيته الأسفار البعيدة ، و جاء أخيراً ليستريح . عجباً كيف لعيد قد خطفت الأحزان بهجته أن يستريح . لقد أخرجوا روحه شعرة شعرة فصار باهتا . مياه نهره العذبة شربتها العيون الوقحة . و أنا ذلك الظلّ الكسيح ، أقف وسط الحكايات النديّة زجاجاً شاحباً لا تعرف يده الوفاء ،. ليتني عدت الى قريتي قبل موسم الحصاد ، ليتني تعلمت شيئا من دفء هذي الأرض . فهنا وسط هذا القلب صحراء باردة و صخور من اسفلتٍ ، أُقتَلُ أمام عينيها كلّ يوم . أجل هذا أنا وجهٌ قاتم للصبح ، أَخرج من كومة القشّ كسياسي عظيم لا أعرف شيئا عن أساطير الحبّ و الخجل . كل ما أجيده الاختباء كقطّ أليف خلف أوهامي ، خلف ربيع سرقت الشيخوخة بشرته النظرة . هذا هو عالمي لوحة فاخرة من الخيبات ، و مدينة كبيرة من الوعود . يبدو أنني لا أرى الأشياء كما يجب . بمعنى آخر يبدو أنني عيدٌ بائس و أعمى.

- اللغة التبادلية هي حالة تداخل الاصوات و الرؤى و الارادات ، فيتلبّس المتكلم حال الاخر و وضعه و يتلبّس الاخر حال المكتلم و تطلعاته ، و دائما تكون هناك قرائن و اشارات للمراد الجدّي و الفعلي من الوصف و الوضع . و هنا في هذا النص (الاعمى) يتلبس المتكلم حالات و اوضاع الاخر من مجتمع و افراد و توجهات و ارادات عالمية . ان تداخل الاحوال و الاصوات ينطلق من فكرة (وحدة العالم) كنظام تأثري ، فأي ضرر او خلل او نقص يصيب اي جهة في العالم فانه يصيب باقي اجزاء باثاره و تأثيراتها . و كل اذى يصيب شعبا من الشعوب فان مردوده السلبي الاني و المستقبلي سيصيب جميع شعوب الارض ، و حالة الخراب التي تصيب الدول المستضعفة في هذا الوضع العالمي الظالم فان له مردودا سلبيا على الدور التي تعمل على ذلك . و من هنا و كما بينا في مقالنا (من الامن الثومي الى الامن العالمي) بان

من الخطأ تصور تحقيق أمن او مكاسب للدول الكبرى على حساب الدول الصغيرة و قهرها بحجة الأمن القومي ، و لا بد من التحول نحو فكرة الأمن العالمي لانّ سلب أمن أية دولة هو سلب لأمن غيرها فلا أمن أبدا مع الاخلال بأمن الدول الاخرى ، بل لا بدّ من السعي أن تكون جميع دول الأرض و شعوبها على مستوى مقبول من الأمن .

- و في قصيدة (البحث عن اوروك) في فصل (العبارات ثلاثية الابعاد) لغة تبادلية ايضا.

اللغة التجريدية

اللغة التجريدية : اهتمام أقل بالمعنى و اهتمام اكبر بماوراء المفردات من زخم شعوري فيبنى النص من وحدات شعورية و ليس معنوية .

-التجريدية شعور عميق بالاشياء و اتحاد بها و ادراكها بشكل مختلف و ايصال ذلك كله الى المتلقي فلا يرى سوى الشعور.

مدينة الزهور*

أنا ، تلك الحكاية العابرة . أتنفس وجه الماء و أنحني بكل حب نحو أرصفتي الباردة ، فالغربة شجرة قرمزية تملأ ذاكرتها الأشباح . حينما تتساقط أغنيتها على كتفي – في تلك الصحراء المظلمة – أعلم أن الرمل رفيق مرّ ، و أن المدينة الزهرية التي مررت بها يوما صنعتها قلوب قرمزية ساحرة . أجل يا صديقي ، هكذا أجدني غارقا في ضفاف ألوانها الناعسة ، أتلفت بين أغصانها صبيا نزل باكرا مع المطر . كانت الأصوات باهتة تتخفى خلف الشجيرات كعروس ريفية تحلم بهمجية المساء . ليتك رأيت الأغصان الندية و هي تتمايل حول الطرقات ، و ذلك البحّار الهندي يجوب بنا العوالم البعيدة . أنا لا أنسى ابتساماتها الصاخبة و حبات العنب الشفيفة .

*مدينة الزهور : مدينة طبيعية صغيرة كلها زهور تقع في مدينة أحمد أباد في الهند زرتها عام 2007

صحراء

الرمال الداكنة لها وجه كوجه الغروب ، برّاق و أعمى . تختبئ خلف أوهامها كفراشة بنيّة لا تعرف شيئا عن الشمس . توزّع أزهار الموت في الطرقات ، عسى أن يعثر عليها سيارة جدد.

أجل أنني صحراء قديمة ، تركني أسلافي وحيدا وسط حكايات الليل ، الهواء الجاف أصنع منه لبنا مرّا للتائهين ، و أنفاسه البرونزية اصنع منها نهرا من عسل كاذب.

أجل ، هكذا أنا ، رمال نحسة ، أجلس فوق التلّ ، أردد اغنيات قديمة . مرحى مرحى لجسد شفّاف ليس له صوت و لا أسم ، آنّه أنا ، رجل عربي أنبت وسط الصحراء بروحي المالحة ، قميصي لا وجه له . أنا تلك الصحراء المقيتة الكارهة لنفسها ، أقدامي سافرت مع المساء كنخلة أتخمتها رائحة الدماء ، و حياتي مهملة كقطّة باغتْ أحلامها المطر ، فهي تجلس في الزاوية منذ قرون تنتظر الفجر الجديد .

الصيف

غريب جدا هذا المساء ، يتطاير كالحلم ، يرتدي قبعته النارية و يعلم فتيان قريتي عشق الشمس . انهم ينزلون بسرعة مذهلة ، أنا لا أكاد أراهم . انهم أبناء الشمس ، و الشمس شيء لا يمكن رؤيته . انهم بطعم الصيف ، و انت تعلم ؛ الصيف لا يعرف النوم . انه شيء مجنون لا استطيع ان اراه . صدقت الاشياء المجنونة يصعب رؤيتها . حينها كنت أعيش حرا في واد تقطنه اشباح متطايرة . كنت شيئا قديما لا أرى الكلمات الملتهبة . الاشياء الملتهبة أيضا يصعب رؤيتها . أنت لا يمكنك أن تتصور وهج ذلك الوادي . أشجاره صفراء كحلمي . كانت صفراء جدا لكنني أراها بقلبي . أجل حلم الانسان واد ملتهب لا يعرف عنه العاشقون شيئا . انه كشرفات

أوروك النحاسية ، التي شيدها الحكماء السبعة . أجل حلمي قديم كأوروك لكنه بارد لا يشبه الصيف.

أشجار

هذه المدينة الجحود ، تتكلم ببطء ، ليس حياء لأنّ ثيابها قصيرة ، بل لأنّ حقيبتها قد أثقلتها الدماء . منذ أن رأيتها و أنا لا زلت أبكي بمرارة . أبكي على أشجاري الغالية ، فانا رجل من البرّيّة، أعرف صوت الحيوانات لكنني لست نقيّا مثلها . فالدببة ليست خشنة و لا بنيّة بل هي بالونات رقيقة و وردية ، و البومة ليست عمياء و لا نحسة ، بل لها قلب فضّي ترى به الحقيقة ، ليتك تعلم كم هي ودودة ، كانت تحدّثني عن قصص الأسلاف . أنا الان بلا جذور، و لا مأوى . كنت أسكن في كوخ دافئ فوق شجرة ، كنت أضحك في الصباح ، و كنت كثيراً ما اجلس بانشراح عند بركة ما عدت أتذكّر اسمها ، فلقد صفعتني هذه المدينة بيديها القاسيتين و أنستني كل شيء جميل . لقد نسيت لوني و صوتي . أنا الآن رجل أخرس بلا لون و بلا صوت و لا حكاية . أنا الآن رجل حزين جداً لا أعرف شيئاً عن الربيع و لا أتذكّر أشجاري الحبيبة .

شيء عدمي

الماء البرّاق يحتضن الاوزات الناعسة، يذهب بهن الى شلالات تفيض دفء. هناك حيث تقف الصخور الناعمة كعذارى شتائية تحمل سلال فاكهة ملونة. اذا اردت ان تراني يوما فستجدني شبحا اطير فوق اجنحة الفراشات احمل في جيبي نهرا و فلاحا و اغناما بنية . انني صوت الماء حينما ينزل في زوايا االمدينة يطرق ابواب الاحلام، فتشرق اضواء الشبابيك في ليلة شتائية كأنها عيد منسي قد عاد الى بيته قبل المساء. هكذا انا ، عاشق قديم اتجمد في بركة الانتظار، و بكل بهجة استقي من مائها كل حكاية تبعثرني في الفضاء شبحا عذبا لا يرى. هكذا انا لا أرى نفسي و لا اعرف مكانها ، و كل ما اتذكره اني اشعر بالوان غريبة تحتضنني بكل حب ، لذلك فانا شيء لا يموت . اذا اردت ان تعثر علي فستجدني عند كل لحظة آسرة و عند صوت الماء و عند الشبابيك المضاءة و عند كل صخرة تمرح قربها اغنام فلاح قديم ، و ايضا ابحث عني عند ضحكات اطفال يلعبون في الساقية. لأني و بكل بساطة شيء عدمي .

رجل رملي

بشرتي جافة كوجه الخريف، ليس بسبب حرارة الصيف، و انما لأنني فقدت آخر قطرة ماء من جسدي. فأنني كل يوم أمرّ على بائع الحزن فأتبرع اليه بما لدي من دموع. و أيضا هناك أسباب أخرى لكلّ هذا الجفاف في روحي؛ أهمها أنني شيء غريب عثرتْ عليه الايام مستلقياً فوق جزيرة خاسرة قد هجرها أهلها. كنتُ حينها كومة رمل. و ليس هذا هو الشيء الغريب فعلا، بل الغريب أنني حينها كنت أستطيع الحركة و لم أعلم أنني رجل رملي، لكن الأن و أنا أتكلم اليك؛ أشعر أني رجل من رمل لا أجيد أيّ شيء. و أشعر أنني جاف جدا و مصنوع من الموت. أترى تلك السعادة، إنها تلمع كلؤلؤة في خيمة فضّية. إنها لا ترضى الا بقلب رحلَ به الموت عن مدن الخراب، لذلك فقلبي هذا مليء بالسعادة؛ و ذلك لأنني رجل ميت يتحدث إليك.

شتاء

)عمل تحلياتي*(

إنّه فضّي كحلمي ، هذا الشتاء الذي بدأتُ أشعر به بقوّة و كأنّه قصيدة هادئة. ربما لأنني غرقتُ أخيراً في نهر ناعم مصنوع من ألوان ساحرة . و ربما لأنني عثرتُ على حقل رطب

في زوايا حلمه المسائي فتيان حفاة مصنوعون من النسيم ، يتقافزون فوق الحشائش كسناجب تتلفتُ بين الاغصان . ليتك رأيتَ الغروب في عيونهم الباسمة، كانت تنشد أغنية شفافة كتلميذة ذهب بها الصباح الى مدرستها القريبة. كنتُ حينها ورقة خضراء بلّلها المطر.

*القصيدة عنوانها الأصلي (كتابة في بداية الشتاء) أو (احساس ببداية الشتاء) ، الا اني جعلت النص دالّا عليه بدل التصريح . و في الحقيقة هذا النصّ محاولة في النص التجلياتي وهو من (الفن التجلياتي) الذي تحدثت عنه قديما (مقالات في فن التجلي في موقع كتابات انور غني الموسوي) ، وهو العمل العابر لمواد الفنون فيختلط الرسم بالموسيقى بالكتابة بالسينما ، حيث يتشكل العمل في حقيقة الأمر من عناصر غير مادية ، بل من وحدات جمالية و شعورية ، و تكون الافكار و المعاني في الكتابة مثلا وسائط و وسائل لابراز تلك المكونات غير اللغوية المتجلية . و يعتمد صدق النص على مقدار تجلي تلك العناصر الاحساسية و الجمالية و طغيانها و استحواذها على المكان بدلا من المعاني و الافكار فتكون الافكار و المعاني امورا ثانوية و هامشية لأجل تجلي تلك المكونات وهو من فن التجريد كما لا يخفى . و لقد كانت لنا محاولات في هذا الصدد منها قصيدة (الواحة) ، الا انني أرى أنّ هذا العمل هو انضجها من حيث تجلّي العناصر الشعورية و الجمالية و طغيانها و استحواذها على المكان و على القارئ . و تكمن صعوبة المعرفة بتحقيق العمل التجلياتي لغاياته هو الحاجة الى الحيادية التامة في القراءة من قبل المؤلف ، أي ان يتجرد المؤلف عن موقع مؤلفيته و يكون في مقع القارئ الغريب عن النص ، وهذا عمل صعب ، و لربما يكون الاستقراء طريقا آخر لاختبار هذا العمل و جديته الا انه وسيلة غير متيسرة و غير حيادية في هذا الزمن.

التجلياتية

صباح شتوي

) التجلياتية(

صباح شتوي

انني و باعتباري تلميذا مبتدئا أخرج كالعادة الى بستان جدّي كحكاية مبللة، الا انني الآن اصبحت رقيقا جدا كقشرة بصل، حتى أنني أستطيع رؤية تلك السمكة النائمة في قاع محيط غريب، لقد صرت شفافا لا يمكن لأحد رؤيتي، حتى أنا وهذا شيء غريب لكنه دافئ. أجل الدفء شيء مبهج، يذكرني في هذا الصباح الشتوي بمفاصلي التي تغني لعصفور أكاد أرى روحه الشفافة بوضوح. انها تشبه ربما قد تعلمتُ صوتها في الفترة الاخيرة. انه شيء ساحر و كل ما يمكنني أن أخبرك به أنها مشرقة و برّاقة تلمع كزهرة نرجس خرجت توّاً من بركة ناعسة. أجل البركة ليست مثلي ، انها مدللة لا تصحو باكراً، لكنني أشعر بها بقوة. ماؤها شيء لاذع كمرآة قديمة لا تكذب، انه يمزق بشرتي الى مدن صامتة، يزرعني في الطرقات صقيعاً مرّا، لأنه و ببساطة بارد كعينيّ، لذلك – و لأنني تلميذ مبتدئ- فكل ما يصلك مني هو بقايا صوت يتعثر.

•قصيدة تجلياتية

الكتابة التجلياتية من الكتابة التجريبية التي ليس لها مرجعيات فلسفية واضحة ، لكن ما ادركه منها ان كل شيء يطلب التجلي، برغبته بالحضور و التأثير ، فكل ما في الكون يرغب في الحضور و التأثير، و يمكن ان نقول ان هذه الغريزة المشتركة بين جميع الموجودات . لذلك فاللحظة الزمنية من وجودنا هي حالة تجل لعدد لا متناه من الاشياء ، و هذا هو سبب ثراء لحظات حياتنا البسيطة. لا يحتاج الانسان الا الى الاصغاء للموجودات و ان ينتبه الى كل شيء حوله في كل لحظة. هذا لشعور القوي بالاشياء يساعد كثيرا على ادراك رغبة الاشياء بالتجلي او ادراك التجلي الفعلي . و من هنا ففي حالة الكتابة التجلياتية تتجه النفس او الكاتب الى عالم اعمق من الشعور و الاحساس ، انه يتجه الى عالم الروح المليء بالعلاقات و الحقائق اللاواعية و المعقدة . ان التجلياتية انعتاق كامل من سلطة الوعي و النفعية و التوصيلية، و ابحار عميق جدا في عالم اكثر حقيقية و اكثر نقاء الا انه اكثر تعقيدا و اقل وضوحا . و لأجل تحقيق الكتابة التجلياتية لا بد من توفير لغة و كتابة مناسبة لها تتوافق مع البعد العميق المتجاوز للوعي . ان جمالية التجلياتية تكمن في انها تتجاوز حالة افتعال الخيال و المجاز. و انما هي تتكلم عن امور حقيقية الا انه لا يمكن الكلام عنها الا بلغة خيالية و مجازية. فاذا كانت التعبيرية شعورا بالذات و التجريدية شعورا باللغة مع فناء الذات، فان التجلياتية شعور بالاشياء و فناء للذات و اللغة. و اذا لم تترجم التجربة التجلياتية بلغة تجريدية فانها ستصبح تصوفا وهو وان كان شيئا متميزا الا انه لا يكون شيئا جديدا ككتابة فنية. و لأن الكتابة هي انعكاس امين و صادق للافكار فلا بد من ادراك البعد التجلياتي للغة كما يدرك البعد التجلياتي للافكار و هنا تكمن صعوبة التجلياتية ، لان توارد الافكارو انثيالها و هذيانية وسريالية الكتابة ليس امرا صعبا ، انما تكمن الصعوبة في اللغة التي يجب ان تكتب بها فمن جهة المحاكاة الصادقة لعالم الروح فان عمق الروح و خفائها يحتاج الى ادراك خاص، و من جهة اكتشاف البعد التجلياتي للغة فان اللغة التجلياتية اكثر تعقيدا من الرمزية و المجازية و هذا هو الامر الصعب لقلة التجربة فيه لانه يتطلب اتحاد وعي الكاتب مع وعي الموجودات و على قدر ذلك الاتحاد يمكن التعبير عن

رغبتها في الحضور و الفاعلية وهو معني التجلي. و تكمن اهمية التجلياتية انها تجعل الانسان يدرك ثراء اللحظة الوجودية وهذا مصدر الهام لا متناه للكاتب بسبب لا تناهي الموجودات الى تتجلى او ترغب ان تتجلى في تلك اللحظة الزمنية. بحيث يمكن الكتابة عن اللحظة الواحدة بشكل لا متناه حسب قوة الادراك بالاشياء المتجلية او التي ترغب في التجلي في تلك اللحظة ,كما ان هذا الشعور التجلياتي يحقق السلام الداخلي للانسان و السلام مع الموجودات.

اللغة المستقبلية

سمكة

قصيدة نثر مستقبلية*

أظنني رأيت آثارها الضبابية ، تلك السمكة القابعة في القاع المظلم ، تتظاهر بالقانعة الكاملة في عالم صامت . إنها كشعبي الجريح ، يجري في عروقها نسيم الفلاحين و تأسر أفكارها همجية البرابرة السوداء . تخرج باكراً لتصطاد حلماً ، فلا يحلّ الغروب إلا و حبة القمح تشاور لأرضها من بعيد . لقد نسيَتْ الكلمات و نسيَتْ ثوبها البهيج . في رئتيها تتجمع أحلام المجرّة ، و حينما ترتعش من الحبّ تتورد وجنتاها و تتقلب وسط مياه البحر فترى شيئا من شبح الشمس ، و أنا تلك القضبان الواهمة ، أتحطّم تحت قدميها كشراع رثّ تلتهمه الرياح . هناك تتنفس وجه النهار و يلتمع قلب الماء فيرتدي حلته البراقة ، يا لعينيه الزرقاوين . إنني أراها تحكي لنا زمن الظلام الغابر ، و تخرج من متاهات العتمة بصوت يتلألأ . أجل يا صديقي إنها تلك

السمكة التي تتبختر فوق سطح البحر كعروس هندية رائعة الألوان .إنها هي فعلاً ، تتقافز فوق الماء كفرحة عيد غارقة في فرش النور.

- المستقبلية مذهب فني يعتمد الحركة الواضحة و الشديدة داخل العمل الفني و يمكن تجسيدها كتابيا بخلق زمن و تأريخ داخل النص و تنقلات ظاهرة فيه ، و لقد كان الشاعر القدير عادل قاسم قد سبق وكتب بهذا الاسلوب نصه (سلالم البحر) . في قصيدة (السمكة) نرى مستويات واضحة من القاموسية المفرداتية و التراكيب و الرؤية ، فمن القاع المظلم و الظن و البؤس الى شيء من الشمس و تنفس الحرية و النهار و تشكل الصوت ثم الى كمال النور و الحياة المزدهية و التلألؤ . كما ان اللغة التبادلية حاضرة في عبارة (و أنا تلك القضبان الواهمة ، أتحطم تحت قدميها كشراع رثّ) فانها وان كانت بلسان المتْكلم الا انها وصف للمجتمع و العالم.

رجل ميت

قصيدة مستقبلية.*

أنا لست شلالا عظيما و لا ورقة ربيعية ، بل أنا رجل ميت أزحف على الأرض الشاحبة كنهر ثقيل و أتفجر بلا رحمة كبركان صاخب . على ظهري أحمل كلّ شارع قد مرّ يوما بسواحل مومباي . من روحي الباهتة تعلّم البحر مدّه الجامح . هكذا أنا منذ أن عرفت الموت و أنا أطير بلا اجنحة ؛ في جيبي قطارات غريبة. انها تتلوى كاعصار ، و تشعّ كثياب الصينيين الملونة .أنت لا يمكنك أن ترى وجهها المبهر ، لأنك لست ميتا مثلي . انها تتراقص على البحر ، و تغطي و جهه بالوانها الساحرة . أنا أراها كل يوم و أسمع شدوها ، لأنني رجل ميت.

*المستقبلية هي تجسيد الحركة في العمل الفني و المستقبلية في الكتابة هو تجلي حركة المكونات النصية داخله.

اللغة الفيسفسائية

)ألم بارد (

إنني أقف هناك – تحت الزمن – أرتطم بكل صخرة على جانبي الطريق . حياتي شمس داكنة ، أتعب ركبتيها الخواء ، و ملأت جبينها جراحات باردة . تنتظرني المرايا المهشمة ، تنثر جسدي في الفضاء الرحب حروبا مقدسة تتراقص سيقانها فوق عواصمي كأغصان الذرة الندية . هكذا أتساقط شلالاً سندسياً لا يجيد البكاء . أتلاشى في حنيني كمسافر من ثلج ، قد هشّمتْ أضلاعه حكايات العابرين.

أجل هذا أنا حلم أرض حنون ، حينما أحيا بكل عنف و حينما أغرق في ألمي حدّ النخاع تلتهمني الظهيرة القاسية ، و أعلم حينها أنّ الأرض الحبيبة تذرف دمعاً باهتاً بلون الغروب.

- الفسيفسائية هي ان تتلون العبارة في جانب منها بلون متقارب و يكون بينها مشترك واضح غير الوحدة الموضوعية تشترك به عرضيا افقيا و ليس طوليا و عموديا . فتكون كل عبارة مرآة لغيرها في النص ، و قد تكون تلك المرآتية معنوية فيكون لدينا تناص داخلي وهذه

هي (الفسيفسائية المعنوية)، و قد تكون شعورية فيكون لدينا بناء فسيفسائي شعوري وراء النص يحس و ينعكس بواسطة العبارات لكن ليس بالمعنى بل بالزخم الشعوري وهذه هي (الفسيفسائية التجريدية) ، و قد تكون الفسيفسائية و المرآتية بامور اخرى كأن تكون بالفكرة و الرؤية فتكون لدينا (فسيفسائية تعبيرية) او تكون بالاسلوب فتكون لدينا (فسيفسائية اسلوبية) و قد تكون المرآتية و الاشتراك بالتأثيرية الجمالية و الابهارية فتكون لدينا (فسيفسائية جمالية تأثيرية)

إرث

يا للخيبة ، بعد كل ذلك الدفء الذي غمرتني به شلالات الضوء ، لا أجدني سوى ظل كسيحٍ للحرب . أنا ؛ وريث الضحكات الخضراء ، هذا قلبي أنظر اليه ، هل ترى فيه شيئا سوى الجفاف ؟ هذا أنيني يخترقني كأقدام الغزاة التي رسمت وجهي الصدئ . أنا تلك الجثّة التي تعصف بها حمى الموت، أستلقي غريباً وسط الطرق الحافية، لا يعرفني سوى البرد . روحي المظلمة لا أرى منها سوى هذا الأنين ، ثيابي مزّقتها الحكايات ، صنعَت منها قيداً رثّاً يكبّل جزري الضائعة . هذا أنا كتلة ميتة لا أحلم بشيء . أسلافي أورثوني الجنون . إنني – و بفضلهم – كومة بقايا مظلمة، يمتطيني شبحها حصاناً أعمى لا أجيد سوى الارتطام بكلّ نخلة يسيل من ثمراتها عسل من نسيم . و أنا لا أرى كل ذلك البهاء ، لا أرى سوى حجر يدمي قدمي و جذع قاسٍ يشجّ رأسي، و حكايات أجدادي الذين أخبروني بما رأوا حينما غطّسوا رؤوسهم في مياه كدرة.

زيارة

لقد زرته باكرا ، كانت السماء مورقة كعادتها ، و الشهب لا تريد ان تتوقف ، لا تريد لهذا الانسان ان يفرح ، فالفرحة مركب صعب . حينما طرقت الباب خرجت نعامات بأذناب طويلة ، كانت ملونة و تضحك سرا . هناك ، عند الابواب ، يتبرع الانسان بشيء من كرامته ، لكن و بكل صراحة — حينما و قفت تحت ظل تلك الشجرة – كنت أشعر بالزهو . لقد عَلِم أنني اصحب معي فكرة مذهلة ، حتى الاطفال في الساحة الامامية علموا ذلك . و في الواقع الكل يعلم الا بعض الجزر القابعة خلف الستار القديم . كان بإمكانه ان يمزّق الستار ، لكن هنالك صوت فضيّ أعرفه جيدا يحمل زهورا و بخورا من المستقبل يخبرني عن الاسرار ، يخبرني انّ الحُبّ عطر مبهر ، و انه رفيق الانسان الذي لا يخطئ . لقد اخبرني عن شيء كجوهرة البحر لا يدركه سوى بحّار عشق البحر منذ عصور . كان فاتنا و غريبا ، نعم الغرابة شيء ثمين في زمن أعمى . انه يجلس خلف المطر ، هناك . لقد رأيته يفتح الباب ، لم استطع الا ان ألقي التحية عليه و أخبره عن النخلة و عن العوالم التي تعوم خلف الكلمات . في الحقيقة لم أجده مهتما ، كان مشغولا بالنظر الى المرآة ، ثم التفت اليّ قائلا : انا لا أرى نفسي في احلامكم ، سأرحل خارج المجرة أبحث عن بحّارة جدد.

صوت حزين

قريتي صغيرة كتفّاحة تغفو في المساء بكلّ هدوء . في جدولها الصغير الشوارع باقات وهمٍ باسلة . هناك ، النساء يعزفنَ الضوء ، يجلسنَ وسط التلّ بانتظار العيد الذي سرقته الرياح . و أنا

وريث سين ليقي لا أجيد شيئا سوى الحكاية ، إنّني ظلّ عاجز و كسيح ، ليتني أعلم في أيّ سوق تباع الشموع . ليتك ترى الأفق ، كان لونه وردياً و عطرا ، يفيض بالحلم ، نعم المرأة أكثر حلما من شاعر ، لكنْ حول خيمتها ظلمة حجرية ورثناها من أجدادنا الغالين.

هناك في قريتي ، ركام من عيون جاحدة ، و بقايا فكرة مغبّرة ككومة قشّ لا تنفع لشيء . لقد أبحرتُ يوماً في قارب الحقيقة فما وجدتُ في جزرها اسماً لتلك الأصوات التي تتبجح بالتعاليم ، و لا وجدتُ تلك العيون الضبابية . عجبا كيف استطاعوا سرقة إرثنا الجميل ، لقد أخبرتني الجزر البيضاء أنّ روح المرأة من سلالة الضوء و أنّ حكاياتها عالية ، بينما نحن نفيض بالمرايا التي لا ترى سوى وصايا مزورة ، كم نحن غارقون في العمى . هناك في قريتي ، لا تجد أشجار اللازورد و الياقوت التي أبهرت جلجامش ، بل ستجد يدين غارقتين في الثلج ، و صوتاً مشوّه كالليل المريض . إنّني حزين جداّ ، ألا يمكنك أن تشعر بذلك.

التعبيرية القاموسية

فلاح

إنني فلاح قديم ، أعرف رائحة هذه الأرض ، أنبت بين البقل كفراشة تعشق شعاع الشمس . تعال انظر الى الفرات ،انّه عذب ، وصاف لا يعرف حقدا ، لقد نزل الينا ذات صباح برداء

بنّي ، و عقال يشبه فرسان الصحراء ، فليس غريبا ان تغطي وجهه الرمال . و احدثك ايضا عن أوروك ، هي ليست مدينة ناعسة ، فجدرانها من النحاس ، لقد شيّد الحكماء السبعة أسسها . تعال انظر الى كفيّ ، انهما خشنتان جدا ، كأنهما بشرة نخلة تمطر عسلاً فوق رؤوس جموع من العنبر الشفاف ، لذلك ليس غريباً أن تجد الظلام جالساً هناك في الزاوية ، بثوبه الجليدي يقتل أطفالنا.

ازهار السحاب

انها همسَت من هناك ؛ اين تجد حكايتك ؟ الازهار البنفسجية نائمة ، و دروب المرايا تلاحق الاشجار البيضاء . الطيور و النهر الاسطوري يعرف تلك اللحظة التي تحتاج الى ابتسامة و دفء.

انا لا زلتُ اغرق في شوق البحر . و لا زلت متعلقا بذلك القطار حيث التقينا بالظلال الملونة و تلك الاصوات الناعسة بجانب الفضاء الواسع.

انهم يقولون انّ الوان النهر و فراشات الصباح نزلت من تلك الشرفة . نعم نحن نعلم انها عليها ان تقبل عيون بائع الزهور.

الظلال الملونة اخبرتني حينما نتعلم الضحكة العميقة و حينما ينام القمر بين جفوننا ، في ذلك الوقت سنعرف قبلة جديدة . و سنرى ازهار السحاب. هل يمكنك ان تتصور تلك الازهار ؟ هل يمكنك ان تتوقع ماذا ستخبرنا الغيوم .

إنفجار

أنا أراك رغم هذا الصّوت الأرجواني للحزن، ورغم ثوب الموت الزّاهي، فأنا ما زلت استطيع أن أراك. لا تقلق إنني أراك، على سريرك الوفير، تحلم بالغد غير آبه بالموت، وعيناك تتأمّلان الوجه القبيح لهذا العالم الأعمى، عالم نتن يفيض بشاعة، يسرق دمي وأطفالي وفتياني الجميلين، ويحرق بلدتي، ومدرستي وسيارتي الصغيرة .

أنا أراك تخرج من خاصرة الانفجار شيئًا لا ينكسر، شيئًا يذكّرني بالقصب، يذكّرني بجدَّتي. لقد اعتادت أن تخبرني كلَّ صباح أنّ انفجارًا جديدًا وخنجرًا جديدًا وحقدًا جديدًا قد غرزوه في خاصرتك البهيّة، وتخبرني أيضًا عن الأطفال وعن الدِّماء، وأنا أعلم أنَّك وطن يفيض بالدّماء، ويفيض بالصَّخب كشمس الظّهيرة وكشط الحلة والإوزّات فيه تملأ النّفوس بالضَّجيج. فأطرب لصوتها العالي كفراشة صغيرة ترى الصَّباح لأوَّل وهلة. ثمّ أعود إليك بحرًا من عشق، فأنا عاشق أسطوريٌّ، أنا بقايا شبحٍ خالد وحكاية منسيّةٍ قد عادت إلى حديقة جدِّها باسمةً قبل المساء. هكذا أعود بصمتي النّديّ وردائي الشّتويّ المتهرئ أنفذ الى بشرتي المتفحمة وسيَّارتي المتفحِّمة

وقلبي المتفحِّم، فأجدك نهرًا طويلًا جدًّا بعدد النجوم وبعدد الذين جاؤونا من حقول القمح وبعدد الجراح التي صنعتَ منها سفينتك الباهرة، الباهرة جدًّا.

العبارات ثلاثية الابعاد

)البحث عن أوروك (

لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء . أنا لست واثقاً من الأنهار و الينابيع ، قال ذلك وهو غارق في حيرته وسط ذلك الجمع الأسطوري . قالوا بصوت فاخر : نعم هذه أيدينا تباركك ، لتكن هنا أسوار نحاسيّة ، و لتكن أوروك ثانية.

هكذا يحكي اللّون الحالك قصّتي الباهرة . كان الوقت يعدّ أصابعه بشراهة كبيرة . إنّني أراه ، هناك عند الزاوية يختلي بأحلامه العظيمة ، يحدّثني عن لون آخر للغروب. عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى.

يا لهذه الرياح البرّاقة ، تعصف بأوصالي في ليلة عيد ، تمنحني أغنيتها بكلّ عنف. أنا تلك الشجرة اللوزية القديمة . دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود . أخرج رأسي من تحت الأرض فأرى المجرة ، هناك حيث يلعب الفتية بأوهامهم اليابسة . هل ترى يا صديقي ؟ ليتك تخبرني أين يمكنني أن أعثر على حياة أخرى.

هذه زنبقة و أمنية و جسر أرجواني . ليس أمراً غريباً أن أكون شجرة . و ليس أمراً غريباً أن أتلمّس وجه الأرض بكل هدوء . يعشعش في رأسي سرب طويل من الطيور الملونة . إصغي جيداً ، يا لصوتها الشجيّ . أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ.

حسناً ، ليجلس المستمعون ، و لتكن قيامة الحقيقة . الحقل البنّي لا يعرف الكذب ، و ذلك الرعد ما عاد يسرق قلوب الفتيات الحالمات . إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب.

هامش

درجات تجلّي العناصر الفنية (نقد كمّي)

البحث في درجات تجلّي العناصر الفنية هو من النقد الكمّي ، وهو مدخل الى علم النقد ، و يعتمد على الاستقراء و الاحصاء ، و تتبع تجلي العنصر المبحوث في النص في كل وحدة تعبيرية و اهمها (الاسنادات و الجمل) ومعتمد على المعارف العرفية و الواقعية الجليّة . و درجة التجليّ قد تكون ضعيفة ان كان التجلي في أقل من (30%) من وحدات النص ، و متوسط (30-7-%) و قوي (اكثر من 70%) .و يكون الاسلوب طاغيا ان تجاوز (85%) من وحدات النص.

الجهة الاولى : الاحصاء.

النص متكّون من (5) فقرات بـ (18) سطراً ، و من (21) جملة . و ما يقارب من (60) إسناداً ، و (250) كلمة ، (30) كلمة منها مركزية و (50) كلمة موجّهة.

الجهة الثانية : التجنيس

درجة تجلّي شعر سردي (سردية تعبيرية) : (85%) ، درجة تجلّي نثروشعرية (الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي قصيدة نثر حرة : (90%) ، درجة تجلي قصيدة نثر كتلة واحدة (صفر%) ، درجة تجلّي شعر ايقاعي : (صفر %) ، درجة تجلي شعرية صورية (50%) (الشعرية الصورية مع النثروشعرية يحقق اللغة المتموجة وهي من خصائص قصيدة النثر العربية . درجة تجلّي القص : (10%) ، درجة تجلّي الدراما: (20%) ، درجة تجلّي الخطابة : (10%) ، درجة تجلّي الخاطرة : (10%) . درجة تجلّي النص المفتوح : (50%) ، درجة تجلّي النص الحر العابر للاجناس : (30. %)

الجهة الثانية : مستوى ما قبل النص (العوالم الماوراء نصية)

درجة تجلّي العوالم الفكرية للمؤلف : (85%) ، درجة تجلّي العوالم النفسية : (80%) ، درجة تجلّي العوالم الاجتماعية و الانسانية : (90%) . درجة تجلّي الرسالية. (90%)

الجهة الثالثة : مستوى التقنيات النصية

درجة تجلّي النثروشعرية (الشعر الكامل في النثر الكامل ، البناء الجملي المتواصل ؛ الجمل و الفقرات) : (90%) ، درجة تجلّي السرد التعبيري (الشعر السردي) : (85%) ، درجة تجلّي البوليفونية (تعدد الاصوات) : (85%) . درجة تجلّي الفسيفسائية (لغة المرايا ، العبارات المترادفة): (90%) .درجة تجلّي التجريدية : (80%) .درجة تجلّي اللغة المتموجة (وقعنة الخيال) : (95 %) . درجة تجلّي المستقبلية (الحركة داخل النص) : (70%) . درجة تجلّي التعبيرية : (40%)   .درجة تجلّي السريالية : (20%) . درجة تجلّي التراكمية (عبارات ثلاثية الابعاد) : (20%) (لا يمكن للعبارة ثلاثية الابعاد ان تتجاوز (30) لان كل عبارة تراكمية تحتاج الى عبارتين او اكثر قبلها . درجة تجلّي التجسيدية (اللغة الراسمة) : (70%) . درجة تجلّي التبادلية (تداخل الاصوات) : (20(%

مثال لغة تبادلية

مثال (1) (يختلي بأحلامه العظيمة) من الواضح أنّ وصف عظيمة لا يناسب صاحب تلك الاحلام فهي على خلاف المراد (اي احلام بائسة) . مثال (2) (دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود) من الواضح انّ الدم في الساقية مهدور رخيص و الانسب له ان يبكي لا يبتسم ، وان يجيد لغة الفناء لا الخلود . مثال (3) (أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .) بعد البيان المطلع و بيان صوتها الشجي ، و أمر الاخر بالاصغاء يكون غير مناسب عدم امكان المتكلم التصور ، بل المراد الغير المخاطب بمعنى (انت لا يمكنك) . و اللغة التبادلية لا بدّ فيها من قرينة سياقية تكشف عن عدم ارادة ظاهر الجملة و إرادة ما يخالفها او غيرها والا كانت إخلالا بالخطاب و الرسال .

مثال العبارة ثلاثية الابعاد

تتحقق العبارة ثلاثية الابعاد التي تستحضر تراكم معرفي نصي و افادات و رسائل مؤجلة و سابقة غير مكتملة فتجتمع كلها في تلك العبارة ثلاثية الابعاد . مثال (1) (لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء) فهنا اربعة مقاطع لا تكتمل افادة و بيانا الا عند عبارة (تعلّمهم حكايات الضوء) حيث عند هذه العبارة يستحضر القارئ جميع ما قرأه من مقاطع سابقة لفهم حدود و حقيقة ذلك النظام ككيان نصّي له تأريخ .مثال (2) (عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .) ان المقاطع ناقصة دلاليا ، و لا تكتمل افادتها الا عند عبارة (بلا معنى) فيحضر عندها باقي الماقطع و تتوضح دلالاتها . مثال (3) (إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .) وهذا مثال نموذجي للعبارة ثلاثية الابعاد و اللغة التراكمية حيث ان عبارة

(يا لهذا البهاء الغريب) لا يفهم الا باستحضار افادات و ما بينته المقاطع السابقة . ان العبارات ثلاثية الابعاد من الاستخدامات الفذة في تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.

الجهة الثالثة : مستوى ما بعد النص ؛ القراءة و الاستجابة الجمالية.

درجة تجلّي الابهار (العجز الانجازي تجاه النص) : (70%) ، درجة تجلّي طيف الاستجابة (سعة مساحة الاستجابة و تنوع مناطقها الشعورية : (70 (%،

درجة تجلّي الاستجابة الظاهرية : (60%) ، درجة تجلّي الاستجابة العميقة : (70%) . درجة تجلّي التداولية (اللغة القريبة) : (40%) من غير الجيد ان يتجاوز التوصيل و التداولية (50%) لان النص سيكون مباشرا ، و لا ان يقل عن (30%) لان النص سيكون النص مغلقا.

ميتاشعر

ورقة صامتة

رقيق هو الصباح كقصيدة نثر غرقت في عالم من الضباب . كيف تريدني اذن أن أراها، و أنا ذلك الظلّ الكسيح ؟ أبحث عن عيوني التي غادرتها البدايات . كلماتي وريثة الأشباح المرهقة تتبعثر في المكان كخيط رفيع جدا . و رقتي الصامتة لا تعلم أنها صفراء جدا، و لا تعلم أنها تسابق الريح كموت ساحر. هكذا أنا ، أعيش مع كلماتي المسكينة في عالم من العمى . القارئ الذي أُثقله بندائي لا يجد قاربا في بركة الضباب هذه . انه لا يعيش حكاياتي لذلك فهو لون

ميّت. حتى صديقي الشاعر الذي يسابق الندى أيضا صار يجلس في بركة الصمت مهموماً. و أنا ذلك المسكين ، في أحيان كثيرة استغرب أنني لازلت أتنفس . ليس فقط لأنني لا أرى ورقتي ، بل لأن كلماتي غريبة جدا الى حدّ أنها سئمت البقاء بقربي.

جزر الشعر

ميتا شعر ، فسيفسائية

جزر الشعر البلّوريّة تجلس في خيمتها هناك ، و على رقبة عنزتها فانوس وضّاء ينير طريق السائرين . حينما تقترب الظباء من ينابيعها السرّيّة تجد ماء الحياة فتعشق الحلم . الشاعر و بخلاف جميع مخلوقات الارض لا يحتاج الى مركبة انما يحتاج الى الابحار الى داخله البلّوري ، حيث الينابيع و حيث أزهار الشعر.

أوروك سيدة المسافات ، هل رأيت آجرها ، إنّه من النحاس الخالص الذي لا يراه سوى بحارة مهرة . أنا و أنت ايها الشاعر ، سفينتنا من الخيزران و أنفاسنا من النحاس ، لقد رأيت القصيدة تبحث عنك وسط الذهول . نعم إنّ الشعر لحظة إبحار و ذهول.

عِشْ مبدعًا

(إلى الأخ العزيز الشّاعر الأمهر فريد غانم)

عِشْ مبدعًا، تنثرُ الوردَ في مدن الرّماد، صوتُك النُّحاسي يشقُّ وجهَ الظُّلمة كنسيمٍ فينيقيٍّ حطّ فوق بيتِنا منذ عصور. هكذا أجدُ النَّهر والبحرَ و الشَّجر يُغنّي، يتبهُ في باحاتِ ألحانِك كمسافرٍ عادَ مع المساء. عجبًا لكلِّ هذه الألوان والأمواج الغريبة، عجبًا للأعياد، للحُرّيّات

التي تسكنُ كلماتِك وتُنادي بالأرض اليباب، أفيقي أيّتُها الارضُ اليباب. منذ أن رأيت إشراقتك وأنا أعدُّ النُّجوم، أجل أنا رجل بارعٌ في عدّ النُّجوم، إنّني أُصغي إلى هدير شلّالاتِك الرفيعة .

فريد؛ عِشْ مبدعًا، كطائرٍ فضّيٍّ يُحلّقُ قي سماءٍ رماديّةٍ، يُبشِّر بالفَجر الجديد.

اللغة التقليلية

الشرفة

خلف الظلال ، ترعى الحكاية ، هناك في عمق المعنى حيث تقطن الينابيع . يدي قصيرة و عيني لا تبصر ، لكن روحي تبحر نحوها فتراها حينما تنزل من شرفتها مع المساء.

*

بحث

شجرة بيتنا تهرول حافية تحت الشمس ، تبحث عن صغارها ، عبثا تحاولين ، لاشيء هنا سوى الاشلاء.

) مرايا (

(تقليلية فسيفسائية)(1)

1- لقاء

هناك ، خلف المطر ، عند الينابيع السرية ، نلتقي .

2- تجلّي

روحك أراها بوضوح ، شمسا من الكلمات ، تعلمني نشيد الصباح.

3- صوت

صوتك ، يأتي من بعيد ، من الاعماق ، ليتجلى صرخة على الورقة.

4- يعقوب احمد يعقوب

في ياء كريم و بناء فريد أجدُ سيني و ألف يعقوب(2)

5- عادل قاسم

سلالم الزمن مركبتك ، فيحيا النص و يتحرك كشهاب من المستقبل.(3)

6- طريق

حينما عثرتُ عليها فرحتُ بها كطفل برّي ، الطريق.

7- قصيدة

ليتك تراني ، خلف الكلمات أنتظرك ، أنا ، القصيدة.

8- الشعر

الشعر حكاية وطن ، انه عاصفة صادقة.

9-الحب

الحبّ حكاية مؤجلة ، بداياتها (شعبان شهر المطر يملا الارض بالعهد الجديد)(4)

هامش

(1)الفسيفسائية هي الترادف في العبارات ، بأن تكون مختلفة في الظاهر الا انها تنبع من منبع واحد و قضية واحدة و تقصد غاية واحدة فتحقق واحد قصدية و مصدرية غير الوحدة العضوية . و النص يتحدث عن الشعر و القصيدة فهو ميتاشعر ايضا.

(2)الياء ياء المضارعة و البناء بناء الماضي و السين سين المستقبل و الالف الف الامر ، و المتتبع لاسلوب هؤلاء الشعراء (يعقوب احمد يعقوب و كريم عبد الله و فريد غانم) سيجد ان تلك الصيغ الزمنية هي البارزة في كتاباتهم.

(3)اشارة الى الكتابة المستقبلية و حركة النص عند الشاعر العراقي عادل قاسم.

(4)مقطع من قصيدة طويلة للمؤلف عنوانها (الموت و الحياة)

الى صديق

الى الاخ الشاعر البارع كريم عبد الله

ربما تراني عابسا بوجه الظلمة و الضباب ، لكنني في داخلي ابتسم . لا تقلق ؛ اننا ننتصر.

عن نيسان

نيسان أنشودة الثائرين ، تلون خضرتُه وجه الحقول فتبتسم.

ميتاشعر

لن تكون القصيدة قصيدة حتى تكون كالتنين ناعمة الملمس لكنها قاتلة.

ثلاث قصائد في الصيف

1- صيف أبيض

صوتي مُرّ ، لأنّه يتيم . يبحث عن ظلّ في صحراء جاء بها صيف أبيض يفيض بالوهم.

2- ضيف أصفر

الأشجار الشاحبة ، في قلبها مدينة حزينة ، انها ما شيدته أيادي الصيف الأصفر.

3- صيف أحمر

السواقي تحتفل ، أته دمي الرخيض ، مرحى أيها الصيف الأحمر.

قصائد تجريدية تنبثق من اعماق الاتحاد بالاشياء و رؤيتها في عمقها مجردة من التشكل الظاهري ، بلغة تنقل الاحساس و الشعور قبل التوصيل المعنوي.

اللغة الحرّة

الانشودة الحمراء.

لقد رأيتُها، وهي تهشّم الزمن المرّ بيديها الشفيفتين. تمشّط شعر الفجر، و تضع قبلتها المضيئة فوق جباه السائرين. من هناك من كربلاء تشرق قطارات الندى، تحيي الارض الموات. انني أرى ظلالها تشقّ قلب الزمن الرخامي، تصنع منه أملا لا زلتُ أتلفت مبهورا على راحتيه. أجل هكذا أتعلّم الأنشودة الحمراء، و هكذا تبتسم السماء لعاشقيها، تنثر فوق رؤوسهم كلّ زهرة لا تعرف الذبول. و أنت فوق سحاب القلوب يا سيّد الحريّة الحمراء يا حسين، يشرق في جنانك العاشقون كشجيرات نديّة يلثم شفاهها الصباح. و بين كفيك تختفي النجوم كصوت جليدي نزل ذات يوم مع المطر.

الزهراء

منذ زمن بعيد و أنا أنظم بلّوّرات الحقيقة ، أصنع منها قلادة للإنسانية . منذ زمن بعيد وأنا أنشد تراتيل سماء صافية ، منذ زمن بعيد و أنا نداء غريب و لحن غريب.

حينها كانت زنبقةُ نور، و بسمة تنعش قلب الرحمة ، من عبق الفردوس طينتها ، زهراءٌ بتولٌ ، ملأت واحات المعرفة بضياء أخّاذ و أنشودة مطر . علياء ، تحت كسائها الفضّي غفت أسرار الملكوت ، و في زوايا بيتها الطينيّ ، تناثرت أسارير الخليقة . لقد رأيت البيت الطيني ، رأيته ذات مرة ببئره التي تسقي عطاشى الحقيقة ، كانت أحجاره من ياقوت مجلّلة بالأنوار و السلام الكبير.

ليتني كنت حبّة شعير تحت رحى ذلك البيت ، أشمّ عبق القلوب المعلّقة بالسماء السابعة ، عسى أن تتطهّر روحي من الصدأ و المرّير . ليتني كنت طحينا في كسرة خبز ملأت عالم السائل و المحروم ، ثلاثة أيام إختصرت تأريخ الكون ، ثلاثة أيام فاضت باللانهاية ، بفضاء عريض .

يا سيدة الكونين ، يا سيدة الرحمة الكبيرة ، من كفّيك الكريمتين يولد الضياء ، و من وصاياك العليّة كانت ألف قصيدة نور ، و ألف ألف نداء.يا سيدة الينابيع الغارقة في الضوء و النهارات العظيمة ، نحوك تتجه أناشيد العفّة و الحياء الرفيع ، و من خلف حجابات الوقار ، كانت شمس تنير الطريق . من تلك الكوّة من ذلك البيت الطيني ، خرجت الرياحين الفوّاحة و أرواح المعرفة البيضاء . كان عمر الكون ثمانية عشر ربيعا ، يفيض بالنور ، ثمانية عشر ربيعا صمدت حكايات الحقيقة فوق سطح الأرض الكؤود قبل أن تغتالها أيدي الخراب ، ثمانية عشر كنت أنت ، و ليس غيرك أيتها الروح المقدسة .

ليتها رأتك عيون الزمن الناعسة ، أه أيّها النقاء الكبير ، أعنّي عسى أن أكون حجارة على جانبي الطريق ، يمرّغ وجهي غبار أقدام خيول المركبات الرفيعة ، علّني أحيا الى زمن الانتظار، و لو كنبة صحراوية يابسة تتنفس وهج الحقيقة و تنعم بنور الشموس البهية . هنا حيث القلاع الفياضة بالأسارير ، تمرّ بي ضحكات الغد البرّاقة على أجنحة الملائكة ، لقد رأيتها تحطّ كاللقالق الكبيرة ، تتمدّد بين الفراتين ، على جبل آذرايّ ، يفيض بالخضرة ، حيث الشجرة الزيتونية ، مشكاة الصباح القاهر لليل . و البرديّ العائم في فضاءات خلابة ، هناك تتطاير ترانيم العشق الإلهيّ في قلوب معلقة بالفردوس ، فتنبعث بين خافقي رغبة للنداء ، أفيقي ايتها الأرض الكؤود.

أيّتها الانسانية الصماء ، أما آن لك أن تنظري الى سفينة النجاة ، لقد سئمتْ بهجتُك الغياب ، وجهك شاحب يرتجف ، لم تسعفه ثياب روما الحمراء ، و ستارة المسرح القرمزي ، تجوبين في وديان الظلّ ، خلف قهقهات الزيف ،و خلف الحكايات الباهتة، يا للوداعة القاتلة ، يا لأسنان المحبّة وهي تخطف أنفاس الزهر بعناوين برّاقة ، لا تحمل رؤوسها سوى الخواء.

أه أيتها الأرض الكؤود ، متى تكفّين عن إحراق بيوت الفردوس ؟ ، تغتالين بقع النور في قميصك المظلم ؟أنظري الى كفيّك ، الى حقول القمح السوداء المحترقة ، الى الغرباء التي تأسر سطوح البهجة ، تنعق بكل صوت مرير ، الأنهار تيبّس قلبها ، الأشجار جرداء في موسم البِذار، الأبقار هزيلة ، و الأغنام لا تلد ، لا زهر و لا عصافير تزقزق ، و الذهب الأسود في رحمك ، خرج إبنا عاقا أكل بهجتك و نادى على خفافيش الظلام الصفراء . يا لتعاستك المريرة . أيتها الارض الكؤود متى ترين سفينة نوح ، متى تتسلقين سلّم الحياة ، نحو الفجر نحو عالم فسيح .

لو أنّك تعلمت شيئا من حكمة الريح العائمة فوف ضفاف النهر الأرجواني ، لو أنّك أخذت شيئا من أوراق الحقيقة المودعة في قلب العصور ، لو أنّك رأيت أغصان شجرة السدر المقدسة ، وهي تتدلّى كأمّ حنون .

آه منك أيتها الأرض العرجاء ، أقدامك غارقة في وحل الغروب ، تخبرينني عن التمرّدات الوثّابة ، وعن قميص متهرّئ يغرق في الشحوب السخيف . و كأنني لم أكن أتمشى قرب جدول السنونو ، حيث الأرانب و النعامات . تخبرينني عن لون أخر للشمس ، كأنني لم أكن حاضرا ولادتها البديعة .كنتُ حينها أسبّح للقدرة العظيمة.

أيتها العرجاء ، هنا في هذا البيت الربيعي المملوء بالخضرة و السوسن الكريم ، هنا في هذا البيت الذي رأته عيناك يوم أُعطيت كتاب الأبدية ، لقد نسيتِ كتبتك النازلة من قلب الفردوس ،لقد نسيتِ و كلمات السماء ،عجبا كيف لم تعد تحكي لك الجنيّات الصالحة و ذلك الزقاق المتبجّح قصّةَ النور ؟!! كيف أنّها لم تعد تجيد الحقيقة ، و لا حكايات الحياة ؟!!

سيرة إبراهيم الخليل عليه السلام

حينما نظر الى الشمس رأى ، و حينما قابل القمر في ساحات الفكر أيضا إستطاع أن يرى ، و حينما وطئت قدماه التراب و الرماد و عظام الراحلين إيضا رأى ، دخل في لهب الجاهلين مطمئنّاً ومتّكلاً ، لقد أثار إّستغراب الملائكة فاستحق أن يكون خليلاً للعليّ القدير.

حينها صنع نورا، و بيديه بنى البيت العتيق ، هناك حيث هاجر تصنع تأريخ الانسان. و إسماعيل يحفر زمزم للقادمين.

لقد حطّم حلم الشيطان ،جعله جذاذاً ، من هناك من تلك اللحظة إبليس تعرّى لم يعد قادرا على خداع الانسان.

الكلّ اليوم يعيش في بحبوحة عطائه ، إنّه العظيم الذي أنار للبشرية طريق الحقيقة ، و أحيى شرائع أدم و نوح ، فكان الإمام بحق . انه حافظ الشريعة و حاميها لسانه ما نطق بكذب و عينه لم تتوهّم سرابا ، على الاستقامة عاش و مضى و سيّداً في جنّة الفردوس يكون ، و على نهجه الى يوم القيامة سادة النور و ورثة الكتاب.

مبارك هو في الدنيا و الآخرة ، كثّرَ القدير نسله ، ومن كان الأنبياء و الأوصياء ، و في الآخرة يحشر أمّةً وحده إنّه العظيم ، إبراهيم الخليل.

سيرة الخلود

آدم سيد الخلود ، في البدء كان في جنّة الخلد ، و لما وسوس له الشيطان حلّ الفناء في جسده لكنّه بقي خالدا رغم محاولات الشيطان بمحيه بنظريات التطوّر . ، و سيكون آدم سيّد الحياة الآخرة.

الخلود آسر ، إنّه الإرث المفقود للبشريّة طلبه جلجامش القويّ ، أراد أن يقهر الفناء ، و حينما وصل الى العارف ،قال له إنّك لا تطيق ، فألحّ جلجامش ، فدله على مكانه السرّي ، وجد جلجامش العشبة الغريبة و في الطريق سرق الثعبان خلود جلجامش.

ثم طلبه نسر ، قائلا اريد أن يكون لي تمثال يعبد كما لابي يعوق ،فجعله من شجرة الخلاف ، لكنّ الرياح هشمته كقصبة يابسة.

و حينما تمرّد المتنبي على لغة زمانه ، كان قد أطلّ إطلالة على السرّ ، و مثله السيّاب ، فطلبهما الخلود ، ربّما ليس بالمستطاع تكرار ما حصل ، فالزمن بدأ يشيخ و الفناء يحتلّ المكان ، لكن من الجيد أن يسعى الإنسان . كما أنّ هناك ما هو أكثر صدقا ، الحياة الاخرى ؛ إرث آدم الثمين .

شعبان شهر المطر

الى سيّد الصبر الامام الظاهر الذي لا تراه القلوب الشاحبة.

شعبان شهر المطر ، من كفيّه يفيض الضوء فيغسل وجه الزمن المرّ ، أنّ ها هنا خلاص بطعم الخلود . و ها هنا شعبان بلون الأنهار النقيّة ، نبحر إليك فيه ، و الريح مركبنا الرفيع ، و هذه أحزاننا المتساقطة من جبال الثلج ، نعلم أنّها أمام ناظريك . إنّنا نشعر بقلبك الحزين ، و رغم الجراح و رغم الغدر و رغم القتل ، فإننا نلتقي هنا في باحتك الحنونة ، هنا في شعبان نلتقي بلا دموع.

يا سيّد النور ، عجبت لقلبك كيف يتحمّل السنين ، و الوجوه الجاحدة . عجبت لصبرك كيف يوغل في قلب الألم و يستخرج شرابا طيّبا للعاشقين.

ألا يكفينا أنّك تنظر إلينا بعينك الحنونة و قلبك المعتصر ألما ، ألا يكفينا أنّنا نشعر بأنفاسك بيننا ، تداري الطفل و الشيخ و الغريب . هذه الأسفار و الطرقات و البعيدون عن أهلهم ، كلها تحدثّنا عنك ، و نحن نعلم أنك رفيق ودود.

إنّني حينما أتحدث عنك أشعر بالزهو ، فالأمل الذي يفيض به ذكرك شيء مختلف ، و الحلم الذي يحمله أسمك شيء مختلف ، و العلم الذي ندركه فيك شيء مختلف ، و الصبر الذي رأيناه فيك شيء مختلف.

عجبا لكل هذا الظهور ، و القلوب الشاحبة لا تراك ، و عجبا لكل هذا الحضور و الاماكن الباردة تفتقدك ، لقد امتلأنا بوجودك حدّ الذهول ، و صار الشوق يبكينا لشدّة قربك ، إنّك المتفرّد أيّها الظاهر النقي . الحاضر الذي نذوب شوقا اليه.

سأقف هناك ، فوق التلّ أردّد أناشيد الصبر ، و الشوق ، و أنادي على الايام ، الا تعالي تعلّمي من رجل الصبر ، ممن يحجزه الرفق من البوح و يمنعه الحبّ من القرب ، تعالي تعلّمي أيتها البشرية الضائعة كيف يكون الصبر و الاشتياق.

سأقف هناك كشجرة تحاكي الريح ، و تناغم الشمس ، و تعلم الغيوم كيف يكون لون الحقيقة ، و تعلّم هذا العالم الأعمى و القلوب المغبرة ، كيف يكون صوت الطمأنينة الباسمة.

سأقف هنا في شعبان و سط القلوب الملهوف أردّد نشيد الشمس : شعبان شهر المطر ، ذات يوم سنلتقي فيه بلا دموع.

روح بيضاء

أمّي شلال ضوء ، تجيد صناعة بيارق الخلود ، و تكثر من اللون الأخضر ، ربّما لأنّها ابنة العنبر و النخيل ، و تجيد أيضا صناعة التنّور الطيني ، تقول إنّه تنوّر جدتها المقدسّة . هي كثيرة الإبتسام ، ذات يوم تبسّمت ففاضت ربوع البسيطة بألوان زاهية و أهدتني عروسا بروح بيضاء ، رافقتني حكايات الزمن العريضة ، المليئة بالمطر المكحّل بالصفصاف ، و الرياح الداكنة ، و الكتب التي ملأت البيت و الانفاس و الليالي المسهّدة ، تحمّلتها معي ، أجل إنّها المرأة الشرقيّة التي تحمّلت حكايات الحياة و لونها الغريب .

لقد إختصرت بكفيّها قصائد الدفء ، و قطفت من حقول الصبر سلال حبّ ، تكفي المجرّة سنين عديدة ، حينها كانت تصنع لوحة للأيّام ، عميقة كالنعناع ، نظرت بعينيها الى بعيد ، فكانت هنا جدوال و نوارس كالتي رأيتها في بومبي .

إنّها بنكهة الشرق الساحرة ، كعمق التواريخ تصنع بكفيّها عالما تملأه الخيام . تنادي على البهجة بأنَ ههنا واحة و دِلال ، فكانت القهوة بعبقها الورديّ لا تفارق البيت الصغير.

) العربيّ(

جبرائيل خطّ النيل و الفرات ، فكانت هنا القلوب رمالٌ و نسيم ، و كانت الأغنيات (حقّلا معسولة الحلب) (1) ، و كانت الفراشات أسد و نمر.

رغم الضباب ، نعم أنا عربي ، و رغم الحزن و الألم العريض ، نعم أنا عربي ، و رغم موت العالم الأعمى ، فإنّ في زوايا أملي نورا مخبّأ و ترانيم تعرفها الفصول الشاحبة.

أزقة النجف رسالات معلّقة بالفردوس ، و من طيبة حملنا أعباء المجرّة فكنّا القدس و كنّا قربان العصور ، و من صحراء تونس أسود علّمنا الزمن الرماديّ الضوء ، (يده يد أسد ، و ظفره مخلب نسر)(2) ، نستلّ من قلب الزمن عبق الخيمة و زعفران المائدة.

أحببنا البحر ، فكانت الأندلس ، و أحببنا عيون السحر فكانت السند و بخارى و كابل ، لولا وردة في ساحلنا الفضّي ، لما عرفت نجوم روما حكايات النور.

حينما أجلس وسط الخليقة ، فأنا ابن ابراهيم و اسماعيل و عبد المطلب ، يأتي أمّة وحده ، عليه سيماء الأنبياء (3) . يأخذ صوته بيدي فأبصر.

نعم أنا عربي صحراوي كمكة و سيناء و رقراق كبغداد ، وجهي كلوحة رسّام أسمر ، ينهل من كأس فردوسيّ حكايات العشق و مدن البلّور ، من أعماق السلام اسلامي محمدّيّ ، ومن زويا النور ثيابي و وأزهاري الزاهية.

أنا عربيّ كالكعبة وسط المجرّة ، أنا وسط الخليقة وصوت الشهود و ترانيم الرثاء ، نعم أنا الألم العريض ، و الجرح المغدور ، نعم انّ السور رثّ ، و الثياب ممزّقة ، لكنّي سأسير حافياً حتى

أطرق باب الزمن الأعمى بيدي المهشّمة ، وأضرب رأسي بحائط الحقيقة فأصحو ، فلقد سئمت دماء الوهم ، و شعارات اللصوص باسم أحمد و السماء ، سأعمل من يدي واحة للطيور ، أعلّمها انشودة المطر و البكاء ، عسى أن تتحرّر من ثياب النزف البراقة ، فهنا في هذا القلب وجه الشمس و عشبة الخلود ، هنا في هذا القلب ، بيت و أغنية ، حكاية عزّ، و نداء و أنتظار.

1- من قصيدة (السيف اصدق انباء من الكتب) لابي تمام
2- ملحمة جلجامش اللوح السابع ترجمة د انور غني الموسوي
3- حديث شريف في عبد المطلب رضوان الله تعالى عليه.

)العمالقة(

عصفور رأى ، حطّ في موطن أمان . الرمال هناك ، و العواصف قريبة ، الا أنّ قلبه فاض بالأسكينة ، لا لشيء الا لأنّه حلّ ضيفا على العمالقة ، على من ركلوا الزمن الأعمى بأقدام من صخر . هم أبناء التمر ،

هم العراقيّون ، بشترهم سمراء بلون الأرض المقدّسة ، قلوبهم معلّقة بالفردوس كأنّهم أبطال بدر .

)سومريّون(

رجال الضوء ، ينزلون من قلب الشمس كبارا تجاوزَ وجودهم المجرّة ، ينظرون الى الارض من هناك ، فتبدو صغيرة كحمّصة لا تسد راحة أكفّهم السعيدة .

انّهم صرخة البلاد ، من تحت أقدامهم تبزغ أنفاس الخلود الفضّيّة ، طوابير طويلة كالنهر ، بكلّ الزهر ، يتحايلون لكشف وجه الموت ، أقبل أيّها الموت الحبيب .

يا طفلتي لا تبكي ، أنا هنا ، أنا العراق ، صدري لك وقاء ، هذا دمي في قارورة النور ، أطرق باب الموت ، ألا متى تجيب ؟

با طفلتي لا تحزني ، أنا هنا ، أنا شطّ العرب ، جنوبيّ أسمر ، كلون طين سومر ،أملح كصقور صحراء العراق.

يا طفلتي لن يصلك حقدهم ، سأطير بك كسحابات غضب آشوري ، فأنا ثور مجنّح لا يعرف المهادنة.

هذه هي طينتي ، خلقني ربّ السماء هكذا ، لا أعرف الا الحق ، فكرهتني أسنان الشرّ الملوثة

كرهت حضارتي سفنُ العدم و الظلام.

أجل ، هذه هي طينتي معجونة ببخور النقيّات الطيّبات ، يا طفلة تكريت ، لا تقلقي فأنا هنا ، أنا العراق.

سآتيهم من الشمال وعلى رأسي جرّاويّة أبي الكردي ، و سآتيهم من الجنوب ، و على رأسي شماغ الحضارات ، وسآتيهم من الغرب و على رأسي غترتي و العقال ، وسآتيهم من الشرق حمماً بركانية من مدن البرتقال.

يا طفلة تكريت ، لا تحزني ، وتمتعي بنسمات الصيف ، فأنا هنا سومريّ أسمر يعشق اناشيد الموت.

سنحصد أعواد الظلام ، كما حصد جلجامش غابات الأرز ، وسنقتل وحشيتهم ،كما قتل أنكيدو خمبابا الوحش ، يا طفلتي تكريت لا تقلقي فصدري لك وقاء ، لأنّني أنت ، لأنّني العراق.

عنبر

اللانهاية ، و ذلك النهر الكوثريّ على الجانب الأيمن من الفردوس ، و الدرب المقدّسة التي إختضنت أقدام الهجرة الى طيبة ، و البيداء التي حلّ فيها ركب الحسين ، و شقّ البحر الذي سار فيه موسى ، كلّ ذلك يسمّيه العراقيون طيباً.

عصفور الغابة الأصفر ذو البقع البيضاء الباهتة ، و زهرة الشمس ، و الجوريّ ، و بطولات ثورة العشرين ، و قصائد المتنبي كلها و بويب ، و أوروك المسوّرة كلها يسميها العراقيون عنبراً .

كلٍّ ما يراه العراقيون أول مرّة يضعون على جبينه حبّة رزّ ، ثم تجد له الطبيعة إسما آخر ، إنّهم يعشقون عطره الأخّاذ ، يذوبون فيه الى ما لا نهاية ، غريبون عن هذه الأرض البائسة ، لا

يعرفون الا العطاء ، لا يزرعون و لا يحصدون و لا يأكلون الا طيبا ، لوناً نقيا أتانا مع الصباحات من قلب الفردوس.

ذات يوم جلست تحت ظلّ شجرة هناك ، سرقتْني ، طارتْ بي الى موطنها الأصلي ، الى كوكب العنبر ، حيث القلوب البيضاء ، هناك جدائل العروس و عطرها و مركبتها و خيولها حتى عجلتها ، حتى المحتفلون ، البيت ، الحقل ، عصافيره البراقة ، المركبات الحديثة ، حتى حيطان المدارس و الحدائق العامة ، و مدرسو الصفوف الابتدائية كلّهم من العنبر الأبيض.

هناك لا ترى شيئا الا وعليه آثار البياض ، لديهم مائدة طولها مآت الكيلومترات ، و مسيرة مليونيه يحصدون بها الصدأ و الظلمة فيشرقون كحقل سماوي . ليتك رأيتها لملئت دهشة و انبهارا .

رجالهم و نساؤهم و صبيتهم و لعبهم سيل هادر من الشعر الكوني ، في كوكب العنبر الكل شعراء ، حتى وليدهم في ساعاته الاولى يقول الشعر ، لقد مررت بمقهى لهم ، فرأيت صورة طفل في السادسة من عمره ، قلت ، من هذا ؟ قالوا هذا عنبرٌ العظيم ، فسألت صديقي من هو هذا العظيم ؟ قال هذه صورة المتنبيّ وهو صغير ، إسمه الحقيقي (عنبر) ، ألا ترون أنكم تنادونه (أبا الطيب) ؟

البيرق

حينما أُلوّحُ بيدي الى جارنا القديم ، و هو يجمع العسل في حقل الصفصاف ، و حوله نحلات يافعة بعمر الورد ، تذوب في دويّ رقصاتها كأغنيات الأشباح الفضيّة التي تقطن هالة زحل البنفسجيّة حينها كنت أبتسم و كان الصفصاف أملساً كبشرة عاشق ودّعَ قبل قليل حبيبته البائسةِ قاصدا قطارات الصقيع ، نحو السويد ، يطلب شيئا من رحيق الموت . لقد ذوّب الثلج قلبه وصار كاسفنجة مطبخ قديم ، تعصرها بلا رحمة كفّ نادلة مطعم بدينة. لقد تورّمت قدماه ، الصقيع أكل نشوتها ، ليتك لم ترها كانت ذابلة كمسافر حلّ به العطش ، انّها لم تر شمس العراق منذ عام ، أجل فنحن العراقيون أسماك الشمس ، لا نعرف العيش من دون لهيبها اللذيذ ، و يصيبنا العطش ان غابت قبل الأوان.

نعم هكذا نحن العراقيون ننساب بين مسمات المجد بحريّة كاملة ، نخترق جسد التواريخ كشعاع ساحر ، نصفع وجه الزمن الأعمى و نستلّ من زواياه الظلمة و القبح ، نحرّر زجاجة عينيه من الوهم ، و هناك فوق تلال صدره ننصب بيرق عشق و نبني أور كلّ عصر.

نعم هكذا نحن أنفاسنا فضيّة ، كالفلفل الهنديّ الحارق . حينما نضحك ، كقصب الهَور الهادر ، نضحك بصوت مرتفع ، و حينما نبكي ، كأشجار عالية ، نبكي بصوت مرتفع أيضا ، كأنّنا قصيدة نثر عاصفة ، صنعتها أناقة جلجامش وذراع انكيدو البريّة ، في يوم رملي يضاحك تباشير الصباح ، يجلس فوق أسوار أوروك يرقب الفجر اللامع.

أجل هكذا صوت الفجر كساحر أسطوريّ يأسر المكان ، ألا ترى شلالات الضوء تفيض من كفيّه الناعستين ، تستظلّ تحت عتبات بِيرغ أمّي الأخضر ، وهي تمسح به وجه الزمن العليل ، حين تأكله الألام و الهذيانات ، فيعود صحيحاً متورّدا ، بحكايات أنهار الضوء وهم يقلّمون أغصان الظلام و الخطيئة ، يصنعون منها شجرة لرأس السنة ، فيجتمع الناس حولها يضحكون و تعلم الفصول و زوايا الزمن انّ الكعبة بسمة رقيقة و حكاية بيرق للسلام.

*بيرغ : بكسر الباء ، هو اللهجة العراقية لبيرق.

الجحيم

أفيقي أيتها الأرض الكؤود ، تعلّمي من سلال الجحيم المتراقصة كأضواء بركة قرمزية فوق أشلاء اليمن السعيد . أجلسي هناك في الزاوية ، تحت الشمس عسى أنْ يغسل شعاعُها روحَك الميتة ، حيث الطائرات الأسطوريّة التي لم أرها من قبل ، ترسل نسائم الموت الى ضحكات القات الحالمة.

يا للحبّ الكبير ، ثم يأتي صديقي التعس ، يتحدّث لي عن الوجد الشفيف ، و كأنه لا يرى بيته المحترق ، و لا جثته المتفحمة ، و لا يرى أخاه الصغير ينحر كخروف بنيّ في الساحة العامة ، ليس لشيء الا لأنّ في عينيه أثراً من حضارة غاربة . الا أيها لغافل التعس ، لا مكان لأغنيات الوجد في زمن الجحيم ؟ فمن هناك من قلبك المفتون كانت عاصفة و كان الجحيم . نار حمقاء قديمة أحرقت بقرتي و عنزتي ، ألبستني ثوب المرار ، و ألماً عريضا يفيض بالخسارات .

أيتها النار الرخيصة يا ذَنَب المدن الضاحكة ، متى تتركيني أغفو بهدوء وسط حبّات البقل و أغصان التين الابيض ؟ حرّريني من سباتي الشتوي كضفدع بركة آسنة مررت بها يوما في صيف أخّاذ ، أيتها الدمى ، حّرري مدن البحر من الملح المريض ، حرّري يدي و قهوتي و مسكا صنعته الأبدية الراقدة في الرمل.

يا مدن الجحيم ، يا فتيات المعبد الأخير ، شوارعي تفيض بالأشلاء الملوّنة ، عجباً لكلّ هذا البرود ، أيعقل أنك أتيت من مجرّة الثلج ؟ حيث تُقدّم الدماء في أواني الذهب الكبيرة ، و الجماجم البنيّة تتيه في قدور من إسفلت ، مع شيء من البطاطا و الكوكاكولا ، لقد رأيتها هناك ، في عالم الجحيم الثلجي ، الأقدام لا ترضى بالسير الا على جسد الإنسان و حلمه المقهور ، يا للإنسانية ، يا للأمن البنفسجي ، يا للشرعية الرفيعة.

) الفتاة (

يا لحظّها السعيد، تلك السوسنة، كانت غارقة في كتاب قديم يتحدّث عن جزر المرجان ، التي رأتها عيناي ، حيث العالم الأعمى ،يرتدي قبّعة من قشّ ، و يبتهج . كنت حينها أرى على جبهته آلام الانسانية .

لقد رأت في تلك الصفحات طغيان الأرضيين ، لم يتعلّموا من صديقي فضاءات المرأة الرحبة ،هناك في بلده المريّخ ، السماء تتدحرج كصبية يتدفؤون بالحبّ ، يكرعون عبق الزهر الكوني ،عيونهم من نسل خيول سليمان الساحرة ، أه كم هو آسرٌ لمعان رموشها البرّاقة. هناك الطيور

أكثر أمنا ، تضاحك الحقيقة بعيدة عن زيف مدينتي وشحوبها الليلي . أجل،حينما غادرت الظبيات ذلك الساحل الورديّ ،كانت أجنحتها بنفسجيّة ، تصوّر كم كنت مندهشا ؟

لقد حدثني عن الإيمان بالمرأة ، عن البيوت العالية التي تبنيها النساء هناك ، كأعشاش اللقلق حرة و عالية ، تفيض بالفرصة النقية ، و عند المساء ، قال أنّها تتوهّج كأعياد رأس السنة . عندها ما عدت أجيد تهجّي أحرف أسمي ، أجل صدقتّ هنا ألم الانسانية، هنا يقولون ، و أنّنا أمّة مجيدة ، أنّ الوقاحة تعشعش في أدمغة البعيدين ، إذن لماذا صارت أرواح الصينيين أكثر صفاء و طمأنينية ؟ ، وتلك النوارس التي حطّت على أرض القمر، و أخذت لي صورة جميلة من المريّخ و المجرات البعيدة ، كيف لثمت جباههم و أعرضت عن وجوهنا العارفة؟

أه أيّتها المساءات ، أيّتها الفصول ، أيّتها الحجب الواهمة ، في كفّيك مدن شوهاء ، و أكاذيب السراب البرّاقة ، تنزعين من قلب الفتاة الورديّ مفاتن الخشوع ، تُعلّمي صوتها بحّة الغربان السود ، كم بعيدة أنت ونداءاتك العليلة ، ربّما سأعود يوم الى مدن الزعفران ، بالإرث المقدّس ، بالثريّا التي تحدّثت عنها السماء، فهي لا تغفو الا على أكفّ من الحقيقة.

آه كم هي بعيدة الرسومات و الأناشيد التي تخترق ذاكرتي كلّ يوم ، كم أنا غارق في سجني الدامي المضحك ، ليتك رأيت لونه الرقراق ، إنّه جذاب و كاذب و عديم الضمير ، حيث يقتل صوت الزهر ليس لشيء الا لأنّ أبا لهب لازال يتحكّم بخرافاتي ، كفّه العريضة تحجب عني لون الشمس ، لا تعلّموهن الكتابة ، أبقوهن لوحات مزخرفة تزيّن البيوت العنكبوتية ، غارقات في الغياب المرير ، الا أيهّا الكاذب القبيح ، أيّها الأعمى ما رأيتك يوما تلبس ثوب ضياء ، ما رأيتك يوما تنحني على زهرة تسقيها ماء ، ملأت زواياك العتمة الدامية ، أيا من سبتك وحشية الظلام و ألسنة الزيف العظيم .

كن شجاعا ، هل ترى ذلك الجدار؟ الذي تختبئ خلفه جميع الضبابيات و الرماديات الغريبة، إضرب نَفَسك الأعمى به ، لعل رئتاك تتعلّم هواء جديدا ، لعلّ حقولك البيضاء تكشف عن

قلبها الفضّي ،هناك حيث تحطّ أسرار الخليقة و الكتاب الأمّ .هناك لن تجد لحكاياتك و بطولاتك ذكراً.

أنا من هناك ، أحمل على ظهري قربة من نور، تطير بي خيول من ثلج، و يد حنونة تفيض بالأمل العريض . ليتك تصغي أليّ ، ليتك تخلع عنك ثوب العبوديّة و قناعك البائس ،كن شجاعا ، تعال نحوي ، نحو صوت غريب.

أخبرك عن الأوراق الزرقاء المتوحشّة ، و عن الوجه الآخر للشمس ، كان شاحبا كسنابل القمح في أرضك الغارقة في الشيخوخة ، كم قد حدّثني الأسلاف عن الأحلام و المستقبل السعيد ،الا أنّك أيّها الجنس الظلوم ، لازلت تائها بعيدا ، إقترب ، كن محبّا فهنا في قلبي ورد وضوء.

أيّها المرائي ، لقد علِمت السماء ماءك الآسن ، فصرخت لأجل الفتاة ، وأنت هنا قابع كشجرة صنوبر بريّة ، تدير وجهك بعيدا عن الدفء ، كالحرباء تتلوّن بكلّ لون ، ألم تعلم أنّ الغصن الأجرد اليابس الذي تتشبّث به قد أحرقته نسائم الصباح.

ليتني لم أكن ، ليتني كنت صبّارا مات من الظمأ ، من القهر في صحراء قاحلة لم يزرها القطر منذ الالاف السنين . فهذا العالم المرائي لم يترك لي شيئا ، لقد عشعش في عقله الظلام ، كلّ يوم ترتشف غيماته أروقة العتمة ، فكان مطرها بلا حياة . الزرزور الذي رأيته عند النهر يجيد بناء أسرة خير منهم ، لقد رأيته يكلّم زوجته الحبيبة بكل ودّ ، و يسأل بنته عما يدور في خلدها من أحلام ، ليت هؤلاء الغارقين ذوي الأدمغة العريضة تعلّموا شيئا من ذلك الزرزور الحكيم.

أيّها البائس ذق مرارة نبتتك العقيمة ،ستتحدّث العصافير المبثوثة كالضوء في أشجار السدر النقية عن بؤسك الغريب ، ألم تسمع زقزقاتها ؟ ألم تفهم ما تقول ؟ إنّها تخبرني أنّك عبء و أنّك جنس تعيس ، ستذكرك بكلّ سوء و تشكوك الى الإله القدير عسى أن تنتصف منك فتاة الحقل و الرغبة المكبوتة وحقيبة طفلة ملأى بالاحلام كنت قد هشّمتها بالقهر ذات يوم.

أيّها التعس ، يا حفيد جنيّات الشر ، أنظر الى هذه الكأس المرّ ة، كأس الضياع و الأرضين الموحشة ، منها شرِبت زواياك عنوان مجدها الزائف ، و في بِركتها الطحلبية تعلّمت الغروب . أنا لا أنسى حينما رأيت رّسك يغرق في مياهها الاخطبوطية كصنم رمادي كالح ، كان يذوب في عالم من الإسفلت .ثم ها أنت ذا تخرج إلينا في زمن الموت من القبور السفلية أشعثا مغبّرا ، بإسم السماء تقصّ جدائل تلميذة خرجت الى صفها باسمة.

الا أيّها الصنم الإسفلتي ،يا وريث اليباب ، أبعد قناعك المزيّف عنها ، وجهك الآخر المنمّق ، إن كنت شهرت سيفك الصدئ محاربا مطر السماء و الوصايا الغالية ، بإسم الحريّة ، تدعوا أسماك الفرات لأن تنتفخ بكلّ الخمر و دروس التيه و الخواء البرّاقة ، كأنك نبيّ الانسانية المقدام ،أبعد أنفاسك الضحلة عن قلبها الفردوسي ، دع حجابها المضيء يطير بها الى عوالم النور، انّه براقها الرفيع ، دعها تبحر نحو جزر الحقيقة و العشق الأسمى ، أبعد وجهك المشوّه عن عينيها الجميلتين ، فشجرة اللوز لا يمكن أن تشعر بالدفء بعيدا عن إيدي السماء الحنونة .

دع الملائكة تصافح وجهها النقيّ ، دعها تجوب كظبيات بيضاء في حقول الجنان العذبة ، ليتك رأيت الرياحين و حبّات العنب و أناشيد نبتة فوّاحة تتطاير حولها في حلقات رقيقة لا تعرف الذبول.

يا أيّها النقاء الكبير أعنّي على ذلك الصوت المنّمق ، الغارق في التيه ، ، يا أيّها النقاء الكبير كن شمعة في قلب الفتاة الصغيرة ، لترى وجه النور في هذا العالم المرائي.

)أمّ الأرض(

صخرة أنا ، لن تنال جدائلي حكايات السراب . نحو صدري المهشّم ترنو نسائم الفجر . هنا ، من وجهيّ المنفىّ ، تشرق لوحة للعودة ريّانة كعنب الخليل . هنا ، في دوّامة حزني تتيه أيدي الضياع.

لطلما قتلوا صوتي برماح ملونّة ، و بأباريق مسمومة مزخرفة رشّوا على أزهاري الذبول ، لكنّني أنا القدس ، رسالة القدر الصخريّ ، في جيبي جبال من الألم و الصرخة الحزينة . أجري كشلالات قديمة ، تزرع في قلب الصبية وديان حبّ و حزن و كبرياء.

صوتي الورديّ ، يطرق باب الخلد ، يُحضر الشمس زيتونةً من بيسان ، يقول للزمن الأعمى ، هذي الحقيقة فمتى تشتري عينا و ضميرا ؟ متى تأخذ من يدي كومة نور لترى بشاعة سكينتك التي تمزّق خاصرتي الجميلة.

متى تفيق ؟ أيها الزمن الرمادي ، أيها الجناح المريض ، إطعَنّي بخذلانك و وهمك العابر ، فأنا من جنس ملائكة الفردوس لا أعرف الموت.

إنتظريني أيتها الطيور البرّاقة ، أنتظري بحّة صوتي ، و عنفوان الناصرة ، فإنّي قد سئمت النحيب ، و من حولي أبناء أبي تجلببوا بشرةً ملساء ، و بروداً مرّا لطالما أدهش عيون الجفاء .

لقد مللت الأقامة في غيابة الجبّ ، قلبي تورّم من وجه الغياب ، هل من عين تعيني ، فأنهار البسيطة تعودّت أن تتسوق المياه من جفوني ، عجبا لكل هذا النكران ، و أنا أمّ الأرض ، متى ما جفّت أدمعي أصاب حكاياتهم العطش ، و راحوا يبحثون في دفاتري عن مسلسل جديد لألمي العريض.

)سين ليقي اونيني(

لقد احببت الطين ، لانه يذكرني بيديك العظيمتين ،

و صرت وبلاوعي احس بالزهو ، حينما ارى اسرابا من الوافدين على بابك يطلبون شيئا من الرحيق ، وانت صاحب السر العظيم.

عجبا كم قد تحدثنا عن تلاشي الزمان و المكان ، وها انت تعجنهما بإصبعيك في طينتك الندية و قصبتك المورقة دوما ، فكان لوحك هو اللانهاية.

تطل علينا نحن البدائيون في عصرياتك البابلية الدافئة ، من شرفات اسوار اورك التي تلمع كالنحاس ، و في يديك قدح شاي عراقي عسلي كعيني ملاك يمرح في البرية مع ظبيات انكيدو .

اجل اعرف ، انت تريده شايا قليل السكر ، لأنك انت الحكيم الذي خبر الامور و عرف الاسرار ، يداك غلبتا الشيخوخة و الموت .

اجل اعرف انت تنظر الينا و تبتسم ، فانت (هو الذي رأى)

سين ليقي اونيني : الكاتب البابلي الذي نسخ ملحمة جلجامش.

أسماء

اليست الاسماء آخر شيء اودعته فينا امنا الارض ؟ الم يكن المدى مثلي ، يئن؟

صدقني لولا هذا القلب الصخري البكّاء ، ولولا صوت بحجم ابتسامة الصباح

لعدت الى الزعلان استنشق ما تبقى من الرحيق

...

زهرة وسط سيل من الرمال المتموجة ، كانها راع قد غرق في الخليج

تعد انفاس الشوق واحدا واحدا ، تلوذ بتوسلات الصفا و المروة

متى تجيء؟ متى تحكي لنا حكاية النصر العظيم؟

...

لقد عبرت ذات يوم بقارب من الرياح جميع اشكال الصمت ، تطلعت الى وجه الحقل ساعة انشاده اغنيانه الحبيبة ، حينها صافحتني ارواح المسافرين

و اهدتني كنوز بحار الانوار ، كم انا ممتن لذلك.

....

مزدحمة هي و براقة تلك الدرب التي تنزل منها شلالات الصيف الوردية

الهمت اضلعي خفقة لا تنسى ،رطمت راسي البارد باحجار من الصنوبر

انني اشعر بالعجز لماذا اهل مومبي اكثر وداعة و سلما؟

....

هامش

- الزعلان نهير صغير في ريف مدبنة الحلة.
- بحار الانوار كتاب في الحديث مشهور.

أبي ؛ قصيدة

الاهداء

مهداة الى روح ابي الطيب السيد غني رحمه الله تعالى الذي كان يعرف أهمية أن يكون للإنسان اجنحة لكيلا يغيب.

المقدمة

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لقصيدتي (أبي) عن اللغة الإنجليزية وهي قصيدة نثر فسيفسائية، والتي تكون فيها المقاطع والفقرات مرآتيه للفكرة وتدول حول مركز رؤية ومقصد جامع وان اختلفت المواضيع. وهذه فكرة متطورة عن القصيدة بان تكون وحدتها في فكرتها ومقصدها وان تعددت موضوعات فقراتها. وهذا هو المدخل الى كتابة القصيدة الطويلة. كما ان الترجمة هنا ترجمة مرآتية لا حرفية ولا معنوية بل هي ترجمة ولادة نص جديد مرآة لنص جديد وهذا النوع من الترجمة المرآتية هي في الواقع كتابة نص جديد مواز للأصل من قبل الشاعر، فلا تكتب الا بواسطة الشاعر نفسه، لأنه سيترجم لروح النص وليس لألفاظه او بنيته السطحية وهذا مدخل أيضا للترجمة الإبداعية للشاعر الذي يجيد أكثر من لغة.

والمحور والمركز في هذه القصيدة الفسيفسائية الطويلة هو والد المؤلف أنور غني وهو السيد غني. ومن المعلوم ان الشعر لا يصف الحقيقة لكنه يعبر عنها، ويدخل في التعبير الخيال الا ان تلك

التعبيرات والاضافات والتخيلات وراءها مقاصد وحقائق، ولا وجود لشعر لا يشير الى الحقائق، بل الشعر دوما يشير الى الحقيقة لكن بحجب وسائط وتعابير موازية.

أبي كان يعرف لغة الرياح، ويعرف روعة أن يكون للإنسان جناح، فوهب ابناءه من قلبه اجنحة، وحمل اثقالا لأجل ريشها البراق. الان انا أستطيع أن أرى أرواح الرياح، ومنها روح أبي، وسط أسلافنا الغاليين، الذين دوما سعوا نحو إنسان مجنح كالرياح لا يغيب.. أنور آل غني.

القصيدة

فصل

أبي من هذه الأرض ولديه عصابة رأس وعباءة صوف سميكة ولكن هذا ليس عذراً كافيا لأكون شرقيا جدًا. نعم ابي شرقي جدا وتمتد اغصانه الى الشجرة الطيبة التي تشرق كالشمس فتعانق الارض حبا شرقا وغربا، فانا من اباء لا شرقيين ولا غربيين، يفوح منهم رحيق الحب الكبير.

هكذا هو ابي من قوم مزارعين يعرفون نظرة الطيور ويفهمون كلمات الماء. القمر له حكايات جميلة في ذاكرتهم ويمكنهم صنع القهوة المميزة، ولهذا لا أرى أي سبب لكي اجلس هناك على تلك تلة وأغلق نوافذي في انتظار المطر. اجل نحن احفاد المطر الذي لطالما احيا الأرواح الميتة وسيحييها في ظهوره الرفيع.

ابي مزارع كبير، زرعنا في نهرنا الصغير، لذلك خرجت كفرشاة رطبة أحب الشمس عندما تحرق خدي وأحب بجنون رائحة الطين. انني اتلاشى في نهرنا كحكاية قديمة وبدون تعب سأكرر أغاني طيورنا التي تهب الريح أجنحتها المجانية.

اجل، الاجنحة بنت الرياح، لأن والدي قال يوما إن الرياح تلمس اجنحة النوافذ دائمًا في الصباح الباكر بحنان غريب. أبي كان يعرف لغة الرياح، ويعرف روعة أن يكون للإنسان جناح، فوهب ابناءه من قلبه اجنحة، وحمل اثقالا لأجل ريشها البراق. الان انا أستطيع أن أرى أرواح الرياح، ومنها روح أبي، وسط أسلافنا الغاليين، الذين دوما سعوا نحو إنسان مجنح كالرياح لا يغيب.

اجل، أنا طائر حر، أخرج في الصباح ببهجة لأن والدنا زرعنا مع بذور القمح. كم أحب الظهيرة عندما تلامس وجهي حتى أني أستطيع ان أرى روحي على حلمي المضيء. في ذلك الوقت كنت أتلاشى في احضان سيد غني، يحملني فوق عنقه وانا ابتسم ولا ارتعب. هكذا انا اتلاشى في ألوان الفراشة عندما كنت طفلاً. اه للنقاء الذي يحمله. نعم، أنا حر حتى انني أستطيع ترديد أغاني الفجر وتعلم أصواتهم الوردية في التلال.

أنني مزارع من الجنوب، المزارع تعود ان يكون حرا. لقد مزجني والدي مع العنبر. نعم، أنا مزارع بسيط من الجنوب لكنني حر، حولي شجرة صغيرة ونهر صغير، وطيور صغيرة، طيور تعلمني الحرية.

فصل

لقد سمعت همسات نهرنا في لحظة ثمينة. كانت ملونة وساحرة مثل أرواحنا مثل حكايات والدي حيث يمكنك ان ترى كل الابتسامات التي تختبئ خلف الحجاب، وتسمع كل الأخبار التي تملأ قلبك بالنسيم. صدقني، ابي كان كثير الصمت الا انه يفيض حبا وزرع على فمنا الابتسام، لذلك لن تجد في عيني سوى همسات ملونة ونهرا يمشط ضفائر شمس دافئة ترسم دوما ومن دون كلل بسمة ملونة على شفتيها.

أبي ليس شاعراً ولكنه يعرف الشعر جيداً وفي يوم من الأيام قال إن الشعر في الشتاء أجمل. في الحقيقة كان والدي جنديًا لكنه كان يعرف الشعر جيدًا وفي يوم شتوي ألقى نظرة على الشفق وقال إن الشعر في الشتاء أجمل. كنت طفلا في ذلك الوقت ، لكنني كنت أعرف الشعر جيدًا وكنت أفكر في أن الشعر في الشتاء أكثر جمالًا. قال والدي؛ ذلك المزارع الجنوبي والجندي العتيق إن الشتاء هو فصل الشعر. وكذلك يعتقد ابن المزارع أن الشتاء هو فصل الشعر. نحن من هنا؛ من الجنوب؛ أرض الشعر حيث الأشجار صور الشعر والأنهار تيار من الشعر والنساء قطع شعر.

لطالما أردت أن أكون طائرًا، فيمكنني أن أطير بحرية في مساحة واسعة. ربما كل هذا من الفضاء الذي زرعه والدي في روحي.

انا أحاول دائمًا أن أرتدي لونا ابيضا ، لكن كل محاولاتي تفشل دائمًا ، ربما لأنني من أرض يتأصل فيها السواد ولدي تاريخ طويل من الدموع. أنا ابن الأضواء الباهتة ، لذا فأنا أعرف الشموع فقط في الحكايات التي يخبرني بها والدي ، لكن انظر إلى يدي، انها بيضاوان وانظر الى وجهي انه يبتسم لك ويخبرك بأن تكون وردة ؛ الورد لا تعرف الكراهية.

كما قلت لك انا رجل عراقي من الجنوب، ووالدي الجنوبي قال لي هناك خيمة كبيرة تفيها رجل حر يرتدي الابتسامات للأجانب. أخبرني أنه يحتضن الغريب لأنه كان غريباً ذات يوم. انظر إلى حقيبتي ، وضعت أحلامي فيها ، وبعض الزهور ، وقصص والدي وبعض قصائد المتنبي ، لكن كما ترون ، أنا ممنوع من الكلام. اجل، سأتعلم صوت الطيور، ولن تجد الريح الرمادية مكانًا في بشرتي. أنا طائر حر، أحب رائحة الطين ، ولأن والدي زرعني كحبة قمح ، لذلك أحب شمس الظهيرة عندما تلامسي وجهي.

فصل

والدي ليس عاشقًا أسطوريًا ولكنه يعرف الحب جيدًا، وفي أحد الأيام قال إن الحب في الصيف أجمل. أنا مزارع قديم، وعلمت من الانهار والأشجار أن الصيف فصل الحب. نحن من هنا؛ من أرض الحب حيث الأشجار ألوان الحب والأنهار صور الحب والطيور قصص الحب. أنا من هنا، من هذه أرض، حيث الحب أجمل في الصيف.

تعجبني لحظة الغياب وأحب رائحة والدي الغائبة. الألوان من بقايا قصة حب وعيني عاشقة قديمة. الآن اجلس من فضلك ، لا تقلق ؛ انا بخير؛ أنا لست مجنونا؛ أحاول فقط أن أعيش بدون حبي الضائع.

يجب أن نكون جيدين ونضحك مثل والدي تمامًا، لكنني رجل جاف لا أعرف شيئًا عن العشب. هذه الأرض ، التي أحبها دائمًا ، تقف على كتفي بفخر، لذا لا أستطيع رؤية وجهها المشرق، لكني ألمس كل شيء في أركانها.

نعم ، أعلم أن لدي وجها رمليًا رطبا جدًا يتبخر كل ليلة مع رياح ناعمة ، لكن والدي قال إن تلك الرياح قادمة من القلعة العالية.

فصل

نحن نحب أرضنا. ليس فقط لأن بشرتنا بنية ولكن لأن والدي كان مزارعًا عصاميًا. تستطيع أن ترى كفنا. إنها جميلة كالضوء ويمكنك أن ترى طيورنا؛ إنهم حكيمة تمامًا مثل بناة أوروك.

حقل قمح والدي كان له باب. كنت صبيا صغيرا عندما أخبرتني سنابل القمح عن الأشياء المدهشة. كانت صفراء لأن قلبها الذهبي.

ان القصة لا تبدأ من قمح أبي؛ رجل القمح، لأن قمحنا الآن هي نوع غريب. الآن سأخبرك سرا. نحن مزارعون لدينا جذور مثل نخلة ولنا جلد ذهبي مثل قمحنا، ونشعر بالسعادة عندما نختفي في نكهة الحقول، لذلك قد ترى جفون ذهبية تغطي أعين أشجارنا .

حسنًا، سأعيد حقل والدي وأتظاهر بأنه جاء من هناك، من الاسلاف. وسأعيد ترتيب نفسي وأتظاهر أنني أتيت من هناك. من قمح الاسلاف، فانا رجل القمح.

فصل

كان والدي يمتلك سفينة لكنني أعتقد أنه لم يستطع تخيل حجم حلمي. أعني الحلم الذي لا يتحرك. انا الان لدي سفينة ولكن بلا أجنحة ولا أرجل. هنا في صدري لا يوجد شيء سوى التمنيات المعطلة. أعني أمنيات جميلة ولكن لا يوجد طريق ولا قطار.

والدي رجل صالح، لكن في ليلة غائبة أخبرني قصة غريبة عن أرض الأجداد حيث القمر بلا وجه والشمس بلا ألوان. لذلك أنا من أرض تقف باردة. نعم، في أرضي، لا زهور ولا أحلام؛ لا شيء هنا. شوارع ارضي فارغة. لا عشاق ولا زهور ولا وجوه. في أرضي لا تجد شيئًا سوى وجوه مسروقة. نعم أنا وريث رجل صالح مسروق. ذلك الرجل الذي لا صوت له. الرجل المجهول.

كان لأبي فرس بقلب رحيم. انا لم أره، لكن أخبروني إنها كانت لطيفة وشجاعة. قد يكون لدى عائلتي سرج أيضًا. لا أعرف ولم أسأل عن هذا، لكني أعتقد أنه إذا كان لدينا سرج، فسيكون مثل صحراءنا. تعلمون، أنا رجل عربي من هذه الأرض ولا يوجد شيء هنا سوى الأرواح المهجورة والليالي الباردة، لذلك قررت أن أغوص في بئر والدي وأختفي في حقوله القديمة بحثًا عن حصاننا الضائع.

فصل

حياتي ليست كبيرة كما هو حال نهر أبي الذي حاول زرع الأشجار في رماله. تقول الأسطورة أنه حفر نهرًا في لحظة مهاجرة، لذلك أطلق عليه (هجران)، ولأنه ذهب إلى الرمال، كانت أرضه جرداء. صبغ جلدها بلون أخضر جميل مليء بالحليب. على الرغم من كل أشجار النخيل التي زرعها حولها، يمكنك التعرف على وجهي الرملي. الآن لست في الأرض القاحلة، لكن رياحها الجافة تلون أحلامي.

انا الان أخرج، كالعادة ، إلى حديقة والدي كقصة مبللة ، لكنني الآن رقيق جدًا مثل قشر البصل ، حتى اني أتمكن من رؤية تلك السمكة النائمة في قاع نهرنا الغريب ، أصبحت شفاف لدرجة أنه لا أحد يستطيع رؤيتي حتى أنا وهذا غريب لكن دافئ. الدفء شيء ممتع.

في الواقع، تكمن المشكلة فيما قاله لي والدي عندما كنت طفلاً. والدي النحيل جدا، الذي لم يكن لديه ابتسامات للعيد، كان من بين القتلى العراقيين المنسيين. كان جالسًا على بحيرة من النفط، لكن هذا الزيت سافر إلى مناطق نائية، ولا أدري لماذا؟ على أية حال ، أخبرني والدي أنه تم نقل كل حليب البقر والماعز والنعاج إلى تلك الأراضي النائية ، وأن هذا حدث في وضح النهار وتحت أنظار الجميع، وأخبرني أنه لا يعرف لماذا حدث هذا؟

فصل

سمعت أن الأنهار ستتنفس ضحكاتها في الصيف القادم، وستترك الطيور بيضها في الأشجار وتبني أعشاشها في حديقة أبي. والغيوم ستحكي قصصًا وستتلاشى الأمطار لساعات. ما انا فسأذهب إلى أحد أبواب بستان والدي الصغير، وسأرسم عليه بطيخًا صغيرًا وسأحتفل. سأدعو كل طيور الأرض إلى زرع حبة البطيخ في حقولنا من أجل عمل احتفال كبير. إنه عيد البطيخ العظيم.

قالوا إن كنز أسلافنا موجود الآن في بطن حوت أشقر، بالطبع ليس في خزانة أبي أو تحت شجرة بنية في حديقته. انا أحتاج إلى سنوات ضوئية عديدة للوصول إلى المحيط حيث يعيش هذا الحوت الأشقر والغريب ليرى عينيه الزرقاوين. نعم، أنا متأكد من أن مجوهرات أسلافنا

وزيوت أجدادنا ليست في مقصورة والدي أو في حديقته، ولكن في أيدي شقراء للغاية؛ في الحديقة الشقراء تحت شجرة شقراء. إنه بأيديهم، ليس لأنهم بنوا جدران أوروك، ولا لأنهم وقفوا تحت المطر أو لأن شمس الظهيرة أحرقت جباههم، لكن كنزنا تحت أيديهم لأنهم ببساطة كان لديهم حوت أشقر بعيون زرقاء.

فصل

للشمس ضفائر طويلة، ذهبية وناعمة، وعند الفجر، تذهب إلى حديقة والدها المزدهرة. إنها مثل حدائق والدي الفاتنة، حيث تذكرني الوجوه النقية بالتفاح اللامع واللؤلؤ الملفوف بالحرير. حيث يوجد رجال اللازورد فوق أسوار أوروك العالية في شرفات نحاسية.

لكنني أيضا أتذكر الزهور الصغيرة لوالدي. كانت خفيفة اللون مثل حياتي. لدينا هنا دائمًا أزهار هاربة تختبئ باستمرار خلف الحجاب الرمادي كصديق غائب. لقد بدت تلك الزهور عديمة اللون على وجهي بالقرب من جدولنا. لقد حزنت منذ أن رأيت دموع أرضنا وكشلال أسطوري ملأوا الجداول بدمي .

قصائد كونكريتية

مقدمة

القصيدة الكونكريتية (قصيدة الشكل)

قصيدة الكونكريت او قصيدة الشكل(concrete poem , shape poem)هي ترتيب العناصر اللغوية في شكل يكون التأثير البصري و الطباعي اهم من التأثير المعنوي . و رغم ان لفظ (القصيدة الكونكريتية) حديث، الا ان فكرة استعمال التأثيرات البصرية لأجل تعظيم معنى القصيدة ليس جديدا بل يعود للقرن الرابع قبل الميلاد في الحضارة الاغريقية حيث كانت قصائد بشكل بيض او اجنحة لسيمياس روديس Simmias of) Rhodes) .(1)و القصيدة الكنونكريتية تعتمد التأثير البصري ، و اهم الكتابات العربية الجدية فيها في العصر الحديث كانت بعض الشعراء المغاربة في السبعينيان مثل بنسالم حبيش و احمد بلبداوي و محمد بنيس. (2)

ان القصيدة الكونكريتية قصيدة المكان و بدل الفضاء الميت في القصيدة اللغوية فان فضاء القصيدة الكونكريتية مشكل و مزين و ملون بدلالات بصرية و بلاغة بصرية (3) . اذن فالقصيدة الكونكريتية لها بلاغة بصرية تعتمد الايقونية و دلالات الفضاء و الاشكال بدل

بلاغة المعنى و دلالاتها المعروفة . و في الجانب الذي تناقض فيه القصيدة البصرية القصيدة المعنوية و تعتمد على التاثير بالبصري فانها يمكن ان تلتقي معها في قصيدة تتناغم فيها المعاني و الاشكال ، و تشترك العناصر في تحقيق نظام دلالة موحدة ، وهذا ما اشرنا اليه في فن التجلي و تداخل الفنون ، بالاعمال التجلياتية العابرة للفنون (4) ، و القصيدة اللغوية الكونكريتية هي من اشكال الفن التجلياتي.

1- https://en.wikipedia.org/wiki/Concrete_poetry

2- http://www.stooob.com/394014.html

3- http://www.matarmatar.net/threads/34383/

4- http://anwerganiblog.blogspot.com.tr/2014/11/blog-post_97.html

نهوض

طغيان
قصيدة كونكريتية
انور غني الموسوي
٢٠١٦

الطغيان

الطغيان

طغيان

طغيان

طغيان

يسحق يسحق يسحق يسحق طغيان

يسحق يسحق يسحق يسحق طغيان

يسحق طغياان

يسحق طغياان

يسحق طغيان

المستضعفين المستضعفين المستضعفين المستضعفين **طعيان طغيان**
المستضعفين المستضعفين المستضعفين المستضعفين **طغيان طغيان**
المستضعف المستضعف **طغيان طغيان**
المستضعف المستضعف **طغيان طغيان**
المستضعف المستضعف المستضعف **طغيان طغيان**
المستضعف المستضعف المستضعف **طغيان طغيان**

تشظي

تشظي
قصيدة كونكريتية
انور غني الموسوي
٢٠١٦

تشظي تشظي تشظي تشظي

تشظي تشظي تشظي تش

تشظي تشظي تشظي تش

تشظي تشظي تشظي تشظ

تشظي تشظي تشظي تشظ

تشظي تشظي تشظي تشظي

تشظي تشظي تشظي تشظي

تشظي تشظي تشظي تشظي

تشظي تشظي تشظي تشظي ت

تشظي تشظي تشظي تشظي تشظ

تشظي تشظي تشظي تشظي تشظي

تشظي تشظي تشظي تشظي تشظي

تشظي تشظي تشظي تشظي تشظي

تشظي تشظي تشظي تشظي تشظي

تشظي تشظي تشظي

تشظي

قصيدة نثر

ريتية بصرية
رف واحد
ي ٢٥-٣-٢٠١٦

قصيدة نثر

أأأأأأأأأأأ

أأأ. أأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأ
أأ. أأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأ
أأ
أأأأأأأأأأأأ. أأأ
أأأأأأأأأأأ. أأ
أأأأأأأأأأأأ. أأأ
أأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأ. أأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأ
أأأ. أأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأأ
أأأ.

بهجة

البهجة البهجة

البهجة طفلان طفلان

طفلان يلعبان يلعبان

يلعبان يلعبان طفلان

البهجة يلعبان

يلعبان طفلان البهجة

البهجة يلعبان طفلان

طفلان البهجة يلعبان

يلعبان البهجة

البهجة طفلان

طفلان البهجة

يلعبان طفلان

طفلان البهجة يلعبان

يلعبان طفلان بهجة طفلان

طفلان يلعبان طفلان يلعبان

يلعبان البهجة البهجة طفلان

البهجة طفلان طفلان البهجة

طفلان يلعبان يلعبان طفلان

يلعبان البهجة البهجة يلعبان

البهجة طفلان طفلان البهجة

طفلان يلعبان يلعبان طفلان

يلعبان البهجة البهجة يلعبان

البهجة طفلان طفلان البهجة

ثورة

ثورة
تقليلية كونكريتية
ا نور الموسوي

ثورة
ثورة
ثورة
ثورةثورة

تحدثوا
بالثورة
تحدثوا
بالثورة
تحدثوا
بالثورة
تحدثوا
بالثورة
تحدثوا
بالثورة
تحدثوة خرجوا
بالثورة
تحدثوا
تحدثوا
بالثورة
تحدثوا
بالثورة

خرجوا
ثائرين صاروا
ثوارااا
صاروا
ثورااا
صاروا
ثوارااا

تحدثوا
بالثورة
تحدثوا
بالثورة
تحدثوا
بالثورة
ثورة
ثورة
ثورة
ثورة تحدثوا
بالثورة
تحدثوا
بالثورة
تحدثوة خرجوا
بالثورة
تحدثوا
تحدثوا
بالثورة
تحدثوا
بالثورة

خرجوا
ثائرين صاروا
ثواراا
صاروا
ثوراا
صاروا
ثواراا

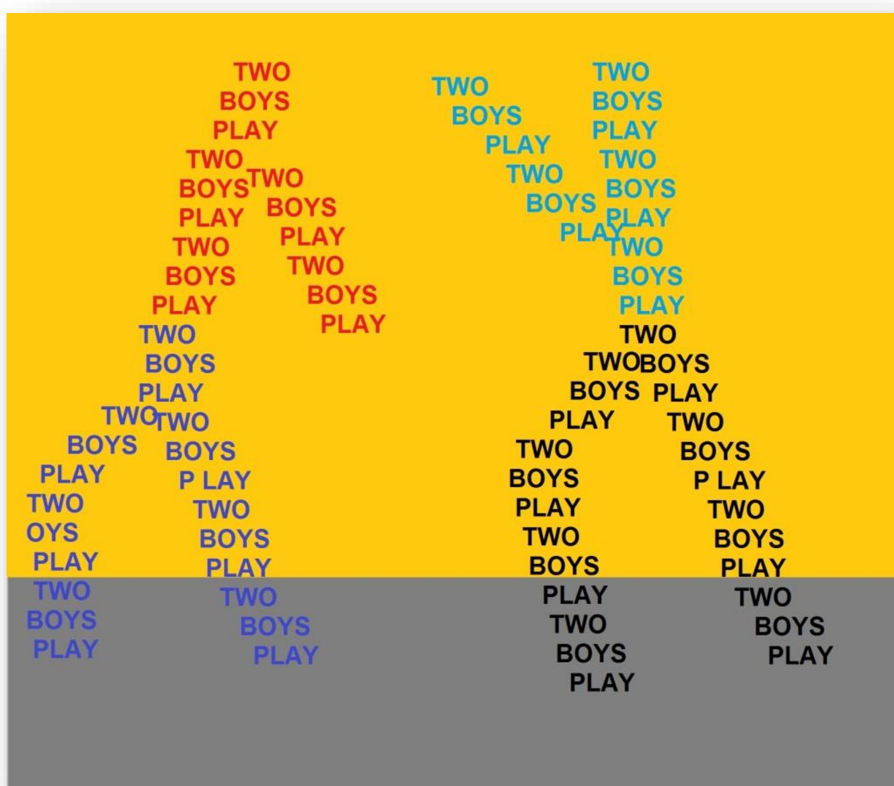
العالم الخراب

قصيدة نثر

الكرة الحمراء

حياة باهتة

طفلان يلعبان



طغيان

الطغيان

الطغيان

طغيان

طغيان

طغيان

يسحق يسحق يسحق يسحق طغيان

يسحق يسحق يسحق يسحق طغيان

يسحق طغياان

يسحق طغياان

يسحق طغيان

المستضعفين المستضعفين المستضعفين المستضعفين طغيان طغيان

المستضعفين المستضعفين المستضعفين المستضعفين طغيان طغيان

المستضعف المستضعف طغيان طغيان

المستضعف المستضعف طغيان طغيان

المستضعف المستضعف المستضعف طغيان طغيان

المستضعف المستضعف المستضعف طغيان طغيان

سيد الحرية الحمراء

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين. اللهم صل على محمد واله الطاهرين. ربنا اغفر لنا ولإخواننا المؤمنين.

لطالما كان للثائرين أثر واضح على قصائدي، ولطالما كان للحرية عبقها القوي بين اوراقي، ولطالما كان الامام الحسين بن علي عليه السلام حاضرا في ثنايا قصائدي وسطور اوراقي. ورغم ان فضاءات الامام عليه السلام وعوالم خلوده وتجليات إلهامه تتعدى هذه المساحة الا انني اقتصرت هنا على احدى تجلياته وشيئا من عوالمه الا وهي الحرية .

هنا مجموعة من قصائد النثر السردية التعبيرية بلغة تبادلية وبناءات تقليلية وتعبيرات تجريدية، حيث تتميز بالاختزال والتكثيف كعلامة للتقليلية وتداخل ضمائر المتكلم والغائب كعلامة للتبادلية وغلبة الشعور على التوصيل كعلامة للتجريدية، موضوعها المحورية شهادة الامام الحسين عليه السلام وفضاءات وعوالم الحرية التي شيدتها تلك الشهادة .

يا سيد الحرية الحمراء

يا سيد الحرية الحمراء يا حسين، في جنانك يشرق الثائرون كأزهار ندية يلثم شفاهها الصباح. وبين كفيك تختفي النجوم والتواريخ كظل جليدي نزل ذات يوم مع المطر.

هكذا اتعلم الانشودة الحمراء

سأنتهي في حبك يا حسين، فلطالما تلاشيت في عشق يديك دونما رجوع. هي ذي بدايتي نحو الفضاءات التي اعرفها، المليئة بكل دفء، هي ذي حكاياتي تتساقط كشلال يقبّل جباه الثائرين. اجل هكذا اتعلم الانشودة الحمراء، هكذا تبتسم الحرية لعاشقيها، وتشرق من هناك من يديك.

لبيك يا حسين

يعجبني لون الفجر، يملا رئتي بأنفاس الثائرين،

فأتلاشى في عشق الحريّة، عندها لا يبقى للكلمة الخافتة فسحة على شفتي، فأنادي بصوت مشرق كالنهار: لبيك يا حسين.

يا سيد السحاب والمطر

يا سيد السحاب والمطر، وكل حريّة حمراء لا تعرف الذبول، يشق انتظارها خجل عريض، فتنتهي في حنينها اليك عروسا ذاب في احلامها الموت والخلود.

لا بد من حسين يحيي العالم الغريق

أجل، سأذوب في حبّك كالأحرار في بلدي، دونما بطء أو عبارة مؤجلة، فالحرية لا تعرف الأناشيد الحالمة. لا بدّ من يد وابتداء ينير درب السائرين. لا بد من حسين يحيي العالم الغريق، يشق قلب الزمن الرخامي. ويضرب في الصخر حتى يشرق الامل الذي اتلفت مبهورا بين اغصانه الساحرة.

من كربلاء ألف دم يضيء

نحن ورثة الحسين، وفي صدورنا ناره المشتعلة. انظر الى هذه الأرض، لا أحد غيرنا يتحدث عن العزة بصدق، ولا أحد غيرنا يتحدث عن الكرامة بصدق. نحن من عرف الحرية وسقيناها بدمائنا. من فراتنا تشرق السنابل بألف صوت، ومن كربلاء ألف دم يضيء. أجل، هكذا أتبعثر في فضاءات مجدك جرحا طاهرا لا يعرف الرجوع.

من عبق ركب الحسين أزهر العنبر في بلدي

ذلك النهر الكوثريّ على الجانب الأيمن من الفردوس، والدرب المقدّسة التي احتضنت أقدام الهجرة الى طيبة، والبيداء التي حلّ فيها ركب الحسين، كلّ ذلك يسمّيه العراقيون عنبراً. اجل، من عبق ركب الحسين أزهر العنبر في بلدي فورث الصحوة الصافية والصوت الذي لا يرتجف.

هكذا تعلمنا من الحسين

الحرية حكاية خامدة، لا تعشق الا كل فم حر يبتسم لكل موت ينثر حياة بلا حدود. الحرية حمراء منذ ان فتحت عينيها، ولا تعرف رفيقا سوى الخلود. هكذا تعلمنا من الحسين، بيد رحيمة أشار الى الطريق، وبدمه الغالي أحيى الأرض الموات.

من كربلاء تشرق اسراب الحرية

لقد رأيتُها، وهي تهشّم الزمن المرّ بيديها الشفيفتين. تمشّط شعر الفجر، وتضع قبلتها المضيئة فوق جباه السائرين. من هناك من كربلاء تشرق اسراب الحرية، تحيي الارض الموات.

هكذا أتعلّم الأنشودة الحمراء

انني أرى ظلالها تشقّ قلب الزمن الرخامي، تصنع منه أملا لا زلتُ أتلفت مبهورا بين ألحانه الندية. أجل هكذا أتعلّم الأنشودة الحمراء، وهكذا تبتسم الحرية لعاشقيها، تنثر فوق رؤوسهم كلّ زهرة لا تعرف الذبول.

الأرض تجدب دون دم أو دموع.

على جبينك، قبلة الحرية أنشودة توقظ السائرين. في كربلاء اشراقة الخلود وفي غرب فراتك كل شمس واعدة. وعلى بابك سلّم السماء العريض. وفوق ترابك صلوات الثائرين. أجل، الأرض تجدب دون دم أو دموع.

ها أنا اراك فوق سحاب القلوب

ها أنا اتهيأ بما امتلك، انتظرني قليلا، ها أنا اراك فوق سحاب القلوب يا سيّد الحريّة يا حسين، يشرق في جنانك العاشقون كشجيرات نديّة بللها الصباح. وبين جناح كفيك كل ثائر لا يموت.

منذ زمن بعيد وأنت نداء غريب

منذ زمن بعيد وأنت تنظم بلّورات الحقيقة، تصنع منها قلادة للحرية. منذ زمن بعيد وانت تنشد تراتيل سماء صافية تشرق من هناك من كربلاء. منذ زمن بعيد وأنت نداء غريب ولحن غريب.

شكرا للحسين

شكرا للحسين، يعلمني ثورة الحياة في اغصان الأيام اليابسة. يملأ رئتي بأنفاس الثائرين، فاصحو من رقادي حكاية لا تعرف الذبول.

في كربلاء نلتقي بلا دموع

شعبان شهر المطر يملا الارض بالعهد الجديد، فيه تفتح الاشراقة جفنيها. انا لست وحيدا، فالعالم أيضا ينتظر؛ يصغي، يصرب في الصخر حد القرار، يشق بذر انتظاره ضياء في رحم الكون فلا ينتهي سرور هذي الارض. اجل، في كربلاء نلتقي بلا دموع.

لغتي أوصال شهيد غريب

لغتي أوصال شهيد غريب مثخن بالجراح. الغربة تقتلني، أشعر أنّي أنتمي الى عوالمه الفسيحة. قدماي تخترق صخور هذي الارض، فتتنفس أعماق الينابيع، وصوتي يتلاشى في حبه كعاشق يجر الضوء خلفه ليولد في نوره من جديد.

انني انتظر اشراقة الحسين داخلي

كلا، الشمس ما عادت تكفي رمزا للحرية. البعد يكبلني، ما زلت ملتصقا بالأرض، كلماتي تشعر بالبرد. اطرافي تتجمد كقطارات يقطنها مسافرون من ثلج. أنني حجل جدا. انني انتظر اشراقة الحسين داخلي لأحيا من جديد.

ها أنا ابحث في أعماقي عن مركبة أبحر بها نحوك

فمي يتلفت وسط الكلمات. الحرية تتدفق من أصابع كشلالات من ضوء. انني اتلاشى في سرعة الكلمة. ما عدت قادرا على ان أرى وجهي في فرتك الغريب. ها أنا انتظر، ها أنا ابحث في أعماقي عن مركبة أبحر بها نحوك، نحو الشمس في كربلائك العظيمة.

الحرية الجديدة

أيتها الأيام؛ أيتها الشهور؛ الا تعثرين على ألمي العريض، على جسدي الغريب، فها انا ذا شلال طويل من الحكايات الداكنة نحو رايات الحسين، رايات الزمن الجديد، الحرية الجديدة.

أنا ما عدت أجيد نشيدك يا حسين

اقتربي، اقتربي ايتها الاشلاء التي اعرفها، أيها النداء الذي اعرفه. فانا ما عدت اجيد الغرق في عشق الحرية. أنا ما عدت أجيد نشيدك يا حسين. فها انا اتوقف كالثلج؛ عواصمي يلتهمها الغبار، وفمي يغتصبه كل قارب غريب. مرحى، مرحى ابتسمي ايتها الحرية الزائفة.

هذا كله بفضل دمك يا حسين

هذا كله بفضل دمك يا حسين. فنحن الان احرار بفضل دمك يا حسين. المجرة كلها – بفضل دمك يا حسين– صارت تعرف الحقيقة. لن تخدعنا الاصوات المظلمة ثانية. لسنا كما كنا، فبفضل دمك يا حسين قد تغيرت الانهار والمسارات. الان ارادتها صلبة وسعيها نحو الحرية لا رجعة فيه، هذا وعد وانتصار.

حينما عدت أليك يا حسين

حينما عدت أليك يا حسين وجدت ضوءا لم أجد تلك الحكايات الباهتة. لقد أصبحت شخصا اخر أكثر نعومة وأكثر صلابة. حينما عدت اليك يا حسين عرفت ان الرحمة عالم واسع لا تتخيله العقول الفانية. حينما عدت اليك، وجدت بحيرة الحرية الباسمة. مرحى مرحى ابتسمي ايتها الحياة الخالدة.

كلنا يحب صوت الحسين

نحن سياسيون وشهداء مؤجلون، لا نريد ان نقهر أحد، لكن الصداع غير مسموح به. نحن كما ترى شهداء كبار ورواد للحرية. كلنا يحب صوت الحسين الذي يزين الفجر، ونسعى دوما نحو عالم مليء بالضوء. حتى زيفنا ليس سيئا في كل ملامحه. ففيه شلالات وزهور تفيد كثيراً في صنع ثياب للحريّة. نحن شهداء كبار ونعشق الحسين، الا ان كلماتنا أسرع غروبا من الرياح.

نحن شتلات يد الحسين

حقولنا لن تبقى مرتدية الشتاء، فنحن قادرون على زراعة سنابل بيضاء بصوت جهوري، فنحن شتلات يد الحسين. تلك اليد تصافحني وسط الدهشة. لقد انتهى القلق، فيأتي الصوت، فلتكن الآمال وسط حرية تقدس الدموع.

دماؤنا تعلمت ذلك من الحسين.

حينما نتذكر تلك الفضاءات يملؤنا الحنين. اجل، ذاكرتنا ملهمة، فهي مليئة بالضوء. أجل نحن يمكننا الابحار في هذه الذاكرة ويمكننا ان نكون خالدين. فهذه دماؤنا تسيل بلا حزن. دماؤنا تعلمت ذلك من الحسين.

نحن ورثة الحرية الحمراء.

ألسنا نقتل بدم بارد وسط احتفالات راس السنة؟ ألسنا نقتل ونحن نزرع القمح ونبني بيتا لتدفئة الخريف. لقد سئمت الأرض كل هؤلاء المتاجرين بأرواحنا أصحاب البضائع الرخيصة. انهم يوهمون احلامنا بعيون فرحة. ينبغي ان يعلموا جيدا، نحن لا يمكننا ان نعيش في ظل الاستعباد، فنحن لا نخشى الموت، ورثة هذا الأرض المصبوغة بالدماء، نحن ورثة الحرية الحمراء.

ليتك تصغي الى صوت الحسين

ليتك تصغي الى اعماقك؛ ليتك تصغي الى صوت الحسين، حيث النور الذي لا ظلمة فيه. ليتك تصغي، لا بد من الحرية، لا بد من ابتداء، وصرخة رفيعة توقظ النيام. فقط مد يدك وسترى هذه الصحوة، هذا العالم الجديد.

نعم، انه سيد الحرية الحمراء

نهر معلق بجدائل الحرية يختصر تواريخ هذي الارض. انه المرآة الصافية التي طالما رأت فيه الحرية وجهها. نعم، انه سيد الحرية الحمراء، نهر يصنع قلوب الثائرين فتعانق الخلود. ويجرى في شرايينهم كل دم شريف.

الحرية مصنوعة من دم الحسين

ارضك الحمراء تعجّ باللون الشريف، بكل اللون. فهناك، خلف الضوء، أرواح بتراتيل الخضرة البراقة، بقلوب فضيّة، تتناثر تحت الألم بطعم رقراق. اجل الحرية براقة كالقضبان، كالعذابات، كالدم الشريف. انها مصنوعة من الضوء، من دم الحسين. اجل، الحرية مصنوعة من دم الحسين.

صدر الحسين سفينة الثائرين

صدور الثائرين جنائن معلقة بالعرش، تختبئ في فجوات الزمن، تاركة المكان لكل فناء بهيج. انها تبحر نحو الشمس في سفينة الخلود. أجل، صدر الحسين سفينة الثائرين. وحينما تريد الشمس ان تشرق من جديد، تغفو فوق صدره المجيد، فتستمد منه ضوءها.

سيرة رجل عراقي

تقديم

بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين. اللهم صل على محمد واله الطاهرين. ربنا اغفر لنا ولإخواننا المؤمنين .

هذه سيرة مختصرة مع ذكر للمؤلفات حررتها في 1443 (2021) بتحديث لما كتبته سابقا في كتاب الينابيع. وسيكون تحديث للسيرة كلما اقتضى الامر بحسب السنوات، والله المسدد.

السيرة الذاتية د. أنور غني الموسوي بقلمه

سيرة مختصرة

أنور غني الموسوي طبيب وشاعر وباحث اسلامي من العرق. ولد في 29 ذي الحجة 1392 هجري (1973ميلادي) في بابل. درس في النجف الطب والفقه. يكتب باللغتين العربية والانجليزية منشورة الكترونيا وبعضها ورقي، وله بحوث طبية منشورة في المجلات العلمية المحكمة. يعتمد منهج عرض الحديث على القران في المعرفة الشرعية واصول الفقه التصديقية. أنور غني حائز على جوائز عدة، ومرشح لجائزة البوشكارت ومؤلف لأكثر من ثلاثمائة كتاب. ظهر اسمه في أكثر من خمسين مجلة أدبية وعشرين من مختارات شعرية في الولايات المتحدة الأمريكية والمملكة المتحدة وآسيا وقد فاز بالعديد من الجوائز؛ منها "أفضل شاعر في العالم في عام 2017 من .WNWU" وفي عام 2018 تم ترشيحه لجائزة اديليد للشعر وفي عام 2019 تم ترشيحه لجائزة .Pushcart حصل على جائزة روك بيبلز الأدبية من الهند، وجائزة ياسر عرفات الدولية للسلام، وجائزة أكاديمية الروح المتحدة للكتاب للشعر في عام 2019. أنور طبيب استشاري أمراض الكلى وطالب علوم دينية، يلقبه شعراء عراقيون بـ (المعلم). ووصفته الناقدة الهندية براغيا سومان بـ (الشاعر الأسطورة)، ووصفته الشاعرة الهندية القديرة جوترمايا ثاكور بـ (شاعر القرن)، ويلقبه الشاعر العراقي القدير كريم عبد الله بـ (الشاعر العظيم).. ظهر اسمه في مؤلفات ومدونات باسم محب الدين الحلي ومحب الدين العارضي.

التحصيل العلمي

في 1991 دخل كلية الطب وتخرج منها في 1997 وفي 1999 قبل في الدراسات العليا وفي 2004 حصل على شهادة البورد العراقي في الطب وفي 2015 حصل على لقب استشاري في الطب.

درس مقدمات علوم الحوزة العلمية في الحلة والنجف واعتمد كثيرا على الدراسة على الحاسبة والانترنيت والتحق في البحث الخارج في سنة 2005 أساسا عند السيد علي السبزواري والشيخ بشير النجفي حفظهما الله تعالى، وحضر فترة وجيزة عند السيد محمد سعيد الحكيم رحمه الله تعالى والسيد محمد رضا السيستاني حفظه الله تعالى. واستقل بالبحث سنة 2011، له الكثير من المؤلفات الفقهية والاصولية في علم الحديث ونال اجازة برواية الحديث في 2018 من السيد مرتضى جمال الدين حفظه الله تعالى.

في 2015 اسس مجموعة تجديد لقصيدة النثر المكتوبة بالسرد التعبيري مع مجلة تجديد وجائزة تجديد السنوية.

في 2016 اتم الجزء الخامس من كتابه التعبير الادبي و في نهايتها بدأ يكتب باللغة الانجليزية.

في عام 2017 انتقل انور غني الى الكتابة باللغة الانجليزية بالكلية و ترك الكتابة العربية في الادب، و أصدر مجلة Arcs المتخصصة بقصيدة النثر. و ظهر اسمه في اكثر من ثلاثين مجلة عالمية و نال و رشح الى سبعة جوائز عالمية. اهمها افضل شاعر في العالم من قبل اتحاد امم العالم من كازاخستان.

في 2017 بدأ التأليف وفق منهج العرض، عرض الحديث على القران والسنة.

في سنة 2018 اصدر مجموعته الشعرية العربية الكاملة و رشح الى جائزة اربكاسي البريطانية وكان الشاعر العربي و العراقي الوحيد ضمن قائمة مئة افضل شاعر في العالم.

في 2019 اصدر كتابه الحادي عشر باللغة الانجليزية موزاييكد بويم وهو الكتاب الحادي و الثمانون من تأليفه و نال جائزة روك ببلز العالمية من الهند.

في 2020 بدأ بمراجعة الحديث والتفاسير، ومن ثم بعض العقائد والمسائل الفقهية واصدر مجموعة من الرسائل بين 2020 و2021 تعتبر هي الاهم في تأليفاته فيها مراجعة لبعض

العقائد والمسائل الفقهية والتفسيرية وبعض الكتب كان يتناول مسألة واحد او جزء من مسألة او تفسير آية او جزء من تفسير آية.

في 2021 أنشأ المدرسة العرضية في الفقه والفقه العرضي التصديقي المعتمد على منهج عرض الاحاديث والاقوال على القران وهو منهج لم يطبق عمليا من قبل رغم ثبوت ادلته التام ويفترق عن المنهج الاصولي السائد في جوانب عدة.

تعريف

الاسم: أنور غني جابر الموسوي الحلي

ينتهي نسبه الى الامام الوصي المعصوم موسى بن جعفر الكاظم عليهما السلام.

التولد (1392هـ \ 1973 م)

محل الولادة و السكن : العراق – بابل – الحلة.

التحصيل الدراسي : البورد العراقي في الطب الباطني 2005.

المهنة : طبيب استشاري في مستشفى الامام الصادق (عليه السلام) في بابل.

تحصيلات أخرى : علوم الفقه و اصوله – النجف الاشرف.

وكيل الفقيه المجدد الزاهد السيد محمد علي الطباطبائي أيده الله تعالى.

مهارات أخرى : كاتب و شاعر.

انشأ مجموعة السرد التعبيري الأدبية سنة 2015

أنشأ مجموعة المدرسة العرضية في الفقه سنة 2021

التحصيل العلمي

بكلوريوس طب و جراحة عامة جامعة الكوفة 1997

شهاد البورد العراقي في الطب الباطني 2005 بغداد

مقدمات الفقه و الاصول الحلة والنجف 2003- 2005

تدريب على زرع الكلى – الهند 2007

بحث خارج عند السيد السبزواري – النجف 2005-2007

البحث و المتابعة العلمية و الفكرية عن طريق النت 2005- الى الان

استشاري الطب الباطني 2015

النشاطات

بلغت مؤلفات انور غني حتى 2021 ثلاثمائة كتابا باللغتين العربية والانجليزية.

الطب

ثمانية بحوث طبية منشورة في المجلات العلمية المحكمة في جامعتي الكوفة وبابل

التدريب على أمراض الكلى و زرع الكلية و الخلايا الجذعية في الهند.

التحرير

رئيس تحرير خمسة مجلات الكترونية

(تجديد) المختصة بالسرد التعبيري مجلة و تصدر سنويا بشكل ورقي.

(أقواس الشعر) المختصة بالسرد التعبيري و تصدر فصليا.

(الأدب المعاصر) المتخصصة بالأدب العربي المعاصر و تصدر فصليا.

(Arcs)و تعنى بقصيدة النثر باللغة الانكليزية.

(Transfigurstion)و تعنى بالادب المعاصر باللغة الانكليزية.

الفكر

مقالات و دراسات منشورة في الفكر الاسلامي و نظرية المعرفة اهمها (نحو اسلام بلا مذاهب) و (توهم المعرفة في الفكر اللاديني)

النشر

ظهر اسم انور غني في الكثير من المجلات العربية و العالمية.

للدكتور انور غني مدونات خاصة متعددة و باغراض مختلفة منها الديني و منها العربي و منها الانجليزي و منها الخاص بالمقالات و منها الخاص بالشعر و منها الخاص بلوحات الفن التعبيري الالكتروني.

ظهر اسم انور غني في الكثير من المختارات العربية والغربية و خصوصا الامريكية و البريطانية والهندية.

ظهر اسم انور غني في موسوعة الشعراء العرب لفالح الحجية و موسوعة شخصية من بلادي لموفق الربيعي و موسوعة الادباء و العلماء لصالح الحمداني.

كتبه في الدين والادب تجاوزت الثلاثمائة كتاب اربعون منها باللغة الانجليزية بالتاليف المباشر بالانجليزية.

النشاطات بحسب السنوات

2014

في عام 2014 عاود انور غني نشاطه الادبي و عمل مجلتين الاولى مجلة (الأدب العربي المعاصر) وهي مجلة ادبية عامة ، و الثانية مجلة (تجديد) مختصة بقصيدة النثر . و أنشأ مع جماعة من الشعراء مجموعة (تجديد) الادبية التي تتبنى كتابة القصيدة السردية التعبيرية و المكتوبة بالجمل و الفقرات و بشكل افقي كما يكتب النثر ، بدل التشطير و العمودية المعهودة للقصيدة الحرة .و أنشأوا جائزة (القصيدة الجديدة) السنوية لشاعر العام المتميز في كتابة قصيدة النثر بشكلها النموذجي السردي الافقي و التي تكون بشكل (كتاب نقدي عن الشاعر) وكان الفائز لعام 2015 هو الشاعر الفلسطيني فريد غانم و لعام 2016 الشاعر كريم عبد الله و في عام 2017 الشاعر عادل قاسم.

في عام 2014 اصدر مجموعته الشعرية لغات(1) الكترونيا . ثم لغات (2) في 2015 ثم لغات (3) في نهاية 2015 ثم لغات (4) في نهاية 2016.

2015

في 2015 نال لقب استشاري في الطب و اكمل ترجمة ملحمة جلجامش عن اللغة الانكليزية نسخة اندرو جورج و التي تعد اهم نسخة عالمية للملحمة حاليا و نشر ايضا كتاب (ترجمات ادبية) لمجموعة من النصوص و المقالات.

في عام 2016 اكمل انور غني كتابه النقدي (النقد التعبيري) بنسخة الكترونية و الذي يشتمل على اهم المفاهيم النقدية للنقد التعبيري المابعد اسلوبي و الذي ابرز ملامح الكثير من تقنيات قصيدة النثر مثل السرد التعبيري و النثروشعرية و اللغة المتموجة و وقعنة الخيال و البوليفونية و تعدد الاصول و الفسيفسائية و لغة المرايا و العبارات المترادفة و اللغة التبادلية و

التراكمية و العبارات ثلاثية الابعاد و المستقبلية . و في العام نفسه اكمل انور غني كتابه النقدي الثاني (القصيدة الجديدة بنسخة الكترونية الذي يركز على قصائد نثر نموذجية لاكثر من ثلاثين شاعرا.

في نهاية عام 2016 اصدر كتابه (صحيح الاسناد) الذي يشتمل على اكثر من ثمانية الف حديث صحيح السند وهو مؤلف على طريقة اهل الاسناد، الا ان المذهب الحالي له هو طريقة اهل الحديث و التسليم و سيكمل كتابه المهم جدا (حقيق السنة) المشتمل على الاحاديث النقية من جميع كتب الحديث الاسلامي.

في بداية عام 2017 ظهر اسمه في المجلات المكتوبة باللغة الانكليزية مثل اوتولثز (Otoliths)و الجبرا اوف اول (Algebra of Owls) و فويس بروجكت (Voice Project)اضافة الى مجلتي تجديد و أركس.

2017

انتقل انور غني الى الكتابة باللغة الانجليزية نهاية عام 2016 و ظهر اسمه في مجلات غربية كثيرة و في عام 2017 نال جوئز عالمية عدها ابرزها الشاعر الافضل في العالم من قبل اتحاد كتاب امم العالم.

و بدأ في بداية 2017 بكتبة القصيدة الفسيفسائية و اصدر مجموعتين باللغة الانجيزية الاولى موزاييك و الثانية تسللشن.

و القصيدة الفسيفسائية قصيدة تتكون من مجموعة قصائد تحتوي على عنوان رئيسي و عناوين فرعية تكون القصائد الفرعية مختلفة في الموضوع و الفكرة الا انها تشير و تدلل على القضية الموحدة للقصيدة فتكون القصائد مرايا لبعض من حيث العمق لا السطح.

وبدأ في سنة 2017 بالتاليف بقوة حسب منهج العرض.

2018

في 2018 بدأ انور غني بالعمل على الفن الالكتروني التعبيري و عمل مجموعة من الاعمال الالكترونية التعبيرية و عمل على محاكاة الصورة بالقصيدة و اصدر في هذه السنة مجموعته الشعرية موزاييكد بوم (قصائد فسيفسائية) و اصدر اعماله الشعرية الكاملة من دار كتابنا في مصر.

وانقطع اخيرا الى دراسة علم الحديث و التاليف فيه و يعتمد على منهج عرض الاحاديث على القران و السنة من دون اعتبار بالسند وهو الان عاكف على مؤلف جامع لجميع الاحاديث من جميع الكتب في مشروعه اسلام عابر للمذاهب.

رشح انور غني في عام 2018 الى جائزتين عالميتين مهمتين ارباكسي البريطانية و اديليد الامريكية . و ظهر اسمه في مختارات اركنابرس عن السلام و مختارات ادليد.

في نهاية 2018 عمل انور غني على تاسيس مجموعة (القصيدة الفسيفسائية) باللغة الانجليزية مع مجلة خاصة بذلك.

2019

اصدر انور غني كتابه الشعري Mosaicked poem ويمثل الكتاب الحادي عشر بالانجليزية ونال جائزة روك ببلز العالمية من الهند. و عكف على تأليف كتابه الكبير (المصدق الجامع) الجامع للاحاديث الشريفة من جميع مصادرها.

أصدرت مجموعة من دور النشر العربية والعالمية الامريكية والهندية كتب ورقية على حسابها. وترجمت دار اومنسكربتم مجموعة من كتبه الى عسرة لغات حية.

جائزة روك ببلز العالمية للادب في الهند.

جائزة امتياز من يوناتيد سبرت اوف رايترز؛ الهند

جائزة انر جايلد برس؛ الولايات المتحدة.

جائزة ياسر عرفات العالمية للادب؛ فلسطين.

ترشيح انور غني الى جائزة البوشكارت 2019 من قبل انر جايلد برس. وهو الشاعر العراقي بل العربي الوحيد الذي يرشح لهذه الجائزة

وحصل في 2019 على عضوية جمعية المؤلفين البريطانية.

2021

أصدر كتابه (قواعد الفقه العرضي التصديقي) وكتابه (المدرسة العرضية في فقه الشريعة) واللذان يمثلان الأسس النظرية لمنهج العرض. وأنشأ مجموعة المدرسة العرضية التعليمية على الفيسبوك لتعليم منهج العرض.

ظهر اسمه في الوكيبيديا بسيرة موسعة وذكر لكثير من كتبه. وابرز اسمه كشخصية مثابرة في قنوات تلفزيونية وصفحات عامة عراقية على الفيسبوك.

المؤلفات

بدأت النزعة التأليفية لأنور غني منذ الصبا حيث ألف اول كتاب له (كتاب الحكمة) بجمع ابيات الشعر في الحكمة من الكتب الدراسية وانهاه سنة 1989 وهو اول كتاب له وكان عمره (16) عاما.

في 1993 ألف كتاب دراما – مسرحية– في واقعة كربلاء عنوانه (الحرية الحمراء).

في 2001 ألف كتاب (نظرية المعرفة القرآنية)

في 2004 نشر اول كتاب ورقي وهو كتاب (رسائل المحبة) وهو نثر فني.

في 2012 أكمل المراجعة الثانية لقصيدته الطويلة (بشارة نوح) والتي صدرت أخيرا بعنوان (الموت والحياة)

وفي 2014 نشر اول كتابي على الانترنت وهو كتاب (ملخص مقدمة الاستنباط) وفي 2017 نشر اول كتاب باللغة الإنجليزيةInventives

بلغت مؤلفات أنور غني نهاية 2021 ثلاثمائة كتابا من غير الكتب المترجمة.

علم القران واصوله

1. المحكم في المعاني القرانية
2. جامع المضامين القرانية
3. احكام المحكم
4. المقدمة القرآنية
5. المضامين القرانية
6. مختصر دلالات آيات الاحكام
7. اعتقادنا في القران
8. خصائص القران من القران
9. الاربعون في نفي تحريف القران
10. تقريب العبارة القرانية

11. تلخيص موضوعات القران

12. جامع خصائص القران

13. خصائص القران من السنة

14. مختصر المعاني القرانية

15. منتهى البيان في نفي تحريف القران

16. تفسير (اذ ذهب مغاضبا)

17. تفسير (بين يدي)

18. الوحي والكتاب

19. اتفاق الاركان على نفي تحريف القران

20. المنتظم بتلخيص احكام المحكم

21. اولئك

22. صحيح تفسير القمي

23. العبارات القرانية

24. ان الذين

25. الفقرات القرانية

26. الحديث القرآني

27. القريب والغريب في معنى قوله تعالى (وان خفتم ان تقسطوا في اليتامى)

28. تيسير الايات

29. مصحف أنور

30. أدعية قرآنية

31. وعلم آدم الأسماء كلها

32. نور القرآن

علم الحديث واصوله

33. الصحيح المنتقى من أحاديث المصطفى

34. جواهر المسند الجامع

35. جواهر بحار الانوار

36. جواهر وسائل الشيعة

37. جواهر جمع الجوامع

38. صحيح الصحيح

39. صحيح الكتب السبعة

40. صحيح بحار الانوار

41. صحيح سنن البيهقي

42. صحيح مسند احمد

43. صحيح كتاب سليم

44. صحيح مسانيد الاخبار

45. صحيح مسند ابن المبارك

46. صحيح ام المؤمنين عائشة

47. الصحيح من مسند ابي هريرة

48. المنتقى من صحيح المجلسي

49. المنتقى من صحيح الموسوي

50. المنتقى من صحيح الحميدي

51. المصدق المنتقى

52. السنة القائمة المنتخبة

53. قوي الاسناد من بحار الانوار

54. المصدق من الجمع بين صحيحي البخاري ومسلم

55. عالم الانوار ستة اجزاء

56. رسالة في حديث العرض

57. مختصر السنة الشريفة

58. رسالة في متشابه الحديث

59. الجمع بين صحيحي البحار الوسائل

60. منهج العرض

61. واضح الاسناد من احاديث الكافي

62. درجات طرق الشيخين

63. اكمال المضامين الحديثية

64. عرض الحديث على القران والسنة

65. الاربعون في عرض الحديث

66. حجية الحديث الضعيف

67. الالفية السندية

68. الالفية المتنية

69. الالفية

70. الحق المنير من العجم الكبير

71. بطلان الاجماع على ابي بكر

72. المصدق الصغير

73. المضامين الحديثية المنتخبة

74. المنتخب من اصول الشيعة الحديثية

75. المنتخب من اصول السنة الحديثية

76. تصحيح ميزان التصحيح

77. تعريف الحديث الصحيح

78. تلخيص احوال الاخبار

79. تلخيص اوائل المقالات

80. تلخيص كفاية المهتدي

81. جوهرة المضامين الحديثية

82. رسالة في حديث العرض

83. صحيح الاسناد

84. عدة العارض

85. عرض الحديث على القران والسنة

86. الحديث من الرواية الى المضون

87. قوي الاسناد

88. كتاب المعرفة خمسة اجزاء

89. مختصر السنة

90. مدخل الى متشابه الحديث

91. معرفة الحديث

92. منهج العرض

93. صحيح وسائل الشيعة

94. صحيح النوادر

95. أحاديث الامام الصادق الرباني برواية ابي نعيم الاصبهاني

96. كتاب موحد للسنة

97. الحشوية المعرفية

98. دعوة الى كتاب موحد للسنة

99. مسند أنور

100. صحيح مسند أهل البيت

101. الاعتبار بشروط العمل بالاخبار

علم العقيدة واصوله

102. الفصول البهية من السيرة النبوية

103. الاسراء والعروج

104. خليفة الله الحق

105. في اسماء الائمة

106. اذا كان يوم القيامة

107. الاسلام دين الفطرة

108. الامام ام ظاهر او غائب

109. التذكير بحق الامير

110. هجرة المؤمنين

111. تلخيص اراء الخلفاء

112. صفات المؤمنين

113. اسلامنا

114. ولادة مهدي الامة

115. الشهيد زيد بن علي

116. سكوت الولي

117. اخبار المهدي المنتظر

118. الاسماء والصفات

119. اخبار الائمة الاثني عشر

120. الصحيح من اخبار الذبيح

121. الصحيح من اخبار النسناس

122. الصحيح المعتل من اخبار المفضل

123. بداية النسل

124. المحكم في التوحيد

125. المحكم في الاصطفاء

126. المختصر في التوحيد

127. احوال الوصي ابي طالب

128. اخبار الطاهرة خديجة بنت خويلد

129. امير المؤمنين

130. انا مسلم

131. كسر سيف الزبير

132. اسوأ محضر

133. تشيع اصحاب الرسول

134. الائمة بعدي اثنا عشر

135. انا المنذر وعلي الهادي

136. سيد شباب اهل الجنة الحسن بن علي

137. شرح البدعة في شرح السنة

138. علي ولي كل مؤمن بعدي

139. فاطمة الزهراء صفوة الله

140. قطب العقيدة

141. محمدية التشيع

142. مسلم بلا طائفة

143. من كنت مولاه فعلي مولاه

144. واولي الامر منكم

145. حديث بضعة مني

146. اصدق الاصول من اقوال الرسول

147. اللؤلؤ والمرجان في من راى صاحب الزمان

148. الشرك

149. المختصر المتقن في اسقاط لمحسن

150. الشواهد الكافية على الامامة السامية

151. المختصر في حديث الائمة بعدي اثنا عشر

152. مقالات الحشوية

153. الحشوية داء المعرفة

154. المسائل العشر في الامامة

155. اعتقادنا في المهاجرين والانصار

156. أسماء الائمة الاثني عشر من السنة

157. منتهى البيان في عرض الحديث على القران

158. علم المضامين الشرعية

159. تحصين الامة من الغلو في الائمة

160. الاعتقادات الحلية

161. اعتقاد الشيعة في الصحابة

162. النهضة الحسينية

163. امامة اهل البيت من القران

164. تلخيص اعتقاد الشيعة في الصحابة

165. تفضيل الأنبياء على الائمة

166. أنور الانوار بتلخيص اعتقادنا في المهاجرين والانصار

علم الفقه وأصوله

167. احكام التقليد

168. معرفة الحق من القران

169. تلخيص المسائل الجصاصية

170. مراجعات شيعية بانوار قرانية

171. الصحيح في مكارم الاخلاق

172. تلخيص ادعية الافتتاح

173. اجماع الطائفة على اسلام الفرق المخالفة

174. تعلم علوم المجتهدين

175. ادعية الصباح

176. المحكم في الدعاء

177. المحكم في الاستخارة

178. المشكاة في كفر الغلاة

179. آداب التجمل

180. المهذب في صلاة المغرب

181. تلخيص اصول الفقه

182. الاجتهاد والتقليد

183. تلخيص التهذيب

184. جامع الاقوال

185. جوهرة الاصول

186. خلاصة مقدمة الاستنباط

187. رسالة في الكر

188. علامات الحق

189. فقه الفقه

190. عامية الفقه

191. كتاب الطهارة

192. كتاب العلم

193. مراجعة التقية

194. معرفة المعرفة

212. جواز السجود على السجاد

213. وجوب ولاية الفقيه

214. قواعد الفقه العرضي التصديقي

215. المعارف القرانسنية

216. جواز سجود التحية

217. المنع من تكفير المسلم

الادب والفكر

218. رسائل المحبة

219. الاعمال الشعرية العربية

220. التجريدية في الكتابة

221. ملحمة جلجامش

222. التعبير الادبي خمسة اجزاء

223. التقنيات السردية في القصيدة

224. السرد التعبيري

225. جماليات ما بعد الحداثة

226. كريم عبد الله والسرد التعبيري

227. عادل قاسم وقصيدة النثر

228. فريد غانم والنص الحر

229. القصيدة التقليلية

230. القصيدة الجديدة

231. النقد التعبيري

232. ملامح الشعر التجريدي العربي

233. كتاب قصيدة النثر

234. الينابيع 2017

235. الينابيع 2019

236. لغات 1

237. لغات 2

238. لغات 3

239. لغات 4

240. قصائد تجديد

241. سرد تعبيري 2016

242. سرد تعبيري 2017

243. سرد تعبيري 2018

244. سرديات

245. تجريد البوح

246. قصائد نثر مختارة

247. الموت والحياة

248. ترجمات ادبية

249. قصائد نثر مترجمة

250. قصائد كونكريتية

251. السرد التعبيري العربي

252. الواقيال

253. انطولوجيا السرد التعبيري

254. تعبيرات

255. تلخيص موجز البلاغة

256. قانون الجمال

257. مدخل الى علم النقد

258. قانون الجمال

259. رجل عراقي

260. الينابيع 2020

261. المختصر المغني في نسب السادة ال غني

الكتب باللغة الانجليزية

كتب بلغات اخرى

ترجم له أكثر من عشرين كتابا بأكثر من عشر لغات.

المكتبات

جميع كتب أنور غني الموسوي متوفرة على الانترنت وفي مكتبات مجانية سواء للقراء او التحميل بالإضافة الى كتب ورقية في مكتبات غير مجانية مثل أمزون ولولو وموربوك من المكتبات.

تلغرام

نور

فولا بوك

كلامو

ميديا فاير

اكميديا اجوكيشن

ارشيف

اششو

عالم الكتب

فسبوك

امزون

امزون انجليزي

في قرية (القصر) من قرى قضاء الدبلة في مدينة الحلة في محافظة بابل، مئة متر جنوب بغداد عاصمة العراق في 29 ذي الحجة سنة 1392 هجري بتأريخ 7\2\1973 ميلادي ولد الابن الثاني للسيد غني ال مجيد .تربى الطفل في تلك القرية . سيد علي ال مجيد ، الذي يرجع نسبه الى السيد جعفر الخواري ابن السيد موسى الكاظم عليه السلام . كان متعلما ومتفقها و شاعرا و ذا وجاهة و كان يلبس العمامة الخاصة برجال الدين و كان يتكلم الا باللغة الفصحى ، لكنه لم يترك اثرا مكتوبا من كتاب او مؤلف اخر .ورث سيد علي اولاده ، و كان سيد جابر والد سيد غني اب سيد انور و سيد نوري والد امه لهم وجاهة و اراض في قرية القصر في الحلة .

انتقل السيد نوري الى بغداد الى مدينة الثورة بسبب الوظيفة حيث كان يعمل في سلك الشرطة في الستينيات من القران الماضي، كان سيد نوري رجلا ورعا ومتفقها يحب العلم والعلماء وعلى دراية كاملة بالواجبات الشرعية والالتزام بالمرجعية وعلى ذلك نشأت اسرته. و في منتصف السبعينيات انتقلت عائلة سيد غني بسبب الى بغداد الوظيفة حيث كان عسكريا في الجيش و عاشوا مع الجد سيد نوري. و تربى سيد انور في بيت جده المليئة بالحكمة و المعرفة، و كان سيد نوري معروفا بحكمته و محبوبا بين الناس و رؤوفا و عطوفا و كريما و كان عنده مجلس يومي يعمل فيه القهوة و يزوره الاصدقاء و بقي على ذلك حتى اخر ايام حياته.

في عام 1982 استشهد السيد غني في الحرب مع المستضعفين المظلومين من العراقيين الذين استشهدوا في الحرب العراقية الايرانية التي لم يكن للعراقيين فيها رأي و لا ارادة . انتقلت عائلة سيد غني و معهم الجد سيد نوري الى الحلة عام 1984 في حي الويسية في مركز الحلة ، و كان أنور غني في المرحلة الابتدائية.

تأثر أنور غني في صباه بجده سيد نوري و تعلم حب العلم و الدين و المعرفة و محافظته على الواجبات الشرعية و خصوصا الصلاة في وقتها و قراءة القران . و كان كثيرا ما يصغي لتعاليم

جده بخصوص الحياة و الناس . و من أقوال سيد نوري التي يتذكرها قوله الذي معناه (على الانسان الا يكون كالغنم يأكل و ينام و يموت ، بل لا بد ان يكون فاعلا) و قوله الاخر (ان المال يحفظ كرامة الانسان) . انّ اهم ما أثر فيه سيد نوري في نفس انور غني و باقي اخوته الخمسة هو الالتزام بتعاليم الشريعة وخصوصا الصلاة في وقتها فكان سيد نوري لا يفوت صلاة الليل ، و لو ادركته الصلاة في اي مكان يتوضأ و يصلي وان كان قرب الشارع العام و على التراب و قد فعلها مرة.

في بداية المرحلة المتوسطة بدأت تظهر النزعة الأدبية و حب اللغة العربية و القران الكريم ، فجمع انور غني كل ما يستطيع من تفاسير القران التي تعطى في المدرسة حيث ان التفسير كان يترك للطلبة و لا يسترجع كباقي الكتب ، و نقل الكثير من الابيات الشعرية التي في كتب اللغة العربية حتى الف كتابا مخطوطا بابيات الحكمة اسماه (كتاب الحكمة) في عام 1989 يشتمل على ابيات شعرية في الحكمة . و اقتنى الكثير من كتب النحو حتى صارت لديه مكتبة كبيرة في كتب النحو خاصة ، و كانت قراءته المبكرة مقتصرة على النحو و التفسير حتى الدراسة الاعدادية.

في الرابع الاعدادي اي في سنة 1988 بدأ انور غني بكتابة الشعر و كان يكتب العمودي الموزون و المقفى ، و قدمه الاستاذ جبار الكواز الى اتحاد الادباء كشاعر شاب في عام 1993 بقصائد من العمودي لقيت استحسان الحضور.

في هذه الفترة بدأت المطالعات العامة الادبية و الفلسفية و كان انور غني يقرأ في كل اسبوع كتابا ، و ما لا يستطيع شراءه يذهب الى المكتبة المركزية و يقرأ و يلخص ، حتى اصبح لديه مكتبة كبيرة خاصة بكتب الادب و الفلسفة تجاوزن خمسمئة كتاب كان قد قرأ الكثير منها ما بين 1992-1999.

التحق انور غني في عام 1991 بكلية الطب جامعة الانبار سنة اولى ثم انتقل الى جامعة الكوفة و انهى دراسته فيها عام 1997 ، و كان توظيفه كطبيب في الحلة.

في عام 1997 بدأ يكتب قصيدة النثر ، و لم يكتب قصيدة التفعلية و لا القصيدة الحرة ، و انما منذ البداية كتب قصيدة النثر السردية بالجمل و الفقرات و نشر نصوصا في جريدة الجمهورية ،كما انه في عام 1999 نشر في جريدة الجمهورية نصا مفتوحا و قدم له بثلاثة اسطر ، نشره المشرف على الصفحة الثقافية عبد الزهرة زكي و ايضا قدم له بسطرين.

في هذه الفترة كتب انور غني مقالات في فلسفة الجمال ، حتى كتب اول مؤلف له وهو رسالة في نظرية المعرفة بمنهج مثالي معتمدا كثيرا على فكر كانط وسبينوزا و ليبنتز ، و كون فكرة له عن التطور و عن وحدة العالم و دعم كثيرا المعارف الدينية ببناءات فلسفية حتى كتب رسالة في (نظرية المعرفة القرانية).

خلال هذه الفترة كتب انور غني قصيدته الطويلة (الموت و الحياة) التي تقع في اربعين صفحة و اجرى عليها تعديلات فكانت لها ثلاث مسودات الاولى عام 1999 و الثانية 2001 و الثالثة 2003 متأثرا حينها بالسريالية و التعبيرية . بعدها انقطع انور غني عن الكتابة لحالة الاحباط و الياس التي اورثها الوضع الاجتماعي بسبب الحصار وانعدام الحريات مما استنزف النفس و الروح العراقية و صار الادب لا يقدم حلا لانعدام الحرية و الفكر. و استمر بالمطالعة الفلسفية و الاجتماعية و استطاع الحصول على كتب دينية علمية مع شدة محاصرتها و نضجت شخصيته الثقافية و الفكرية و الدينية ، ثم التحق بالدراسات العليا و حصل على شهادة البورد العراقي في الطب عام 2004.

اخذ انور غني دروس في مقدمات الفقه في الحلة ، ثم التحق بحوزة النجف الاشرف عام 2004 ، و سكن في النجف و في عام 2006 دخل بحث خارج عند السيد علي السبوزاري ، بعدها في عام 2007 سافر الى الهند لاجل دراسة زرع الكلية لشهرين ، و عاد الى العراق

و في عام 2010 عاد الى مدينة الحلة و اكمل دراسته الدينية الحوزوية على الانترنت و الحاسوب و التي افتى بعض الفقهاء المعاصرين وهو الشيخ الفياض حينها بكفاية هذه الدراسة لطالب العلم.

اهتم انور غني في دراسته الدينية بعلم الحديث و اهل الحديث ، و اهتم بدراسة اصول الفقه و الف خمسة كتب نشر بعضها الكترونيا و منها (جوهر الاصول) وهو مؤلف كامل في علم الاصول و في جميع مباحثه من اوله الى اخره و بشكل مختصر . و عمل ملخصات لاهم كتب الاستدلال كمستمسك العروة الوثقى و الحدائق و الف مؤلفا استدلاليا في اهم المسائل بذكر مختصر للادلة و لا يزال مخطوطا .و كان يعتمد فيه على المنهج السندي الذي اسسه ابن طاووس و العلامة الحلي ، و الف كتابين على وفقه الالفية و المعتبر من احاديث الكافي و كنز الابرار و لكن اعجب انور الموسوي باسلوب صاحب الحدائق و السيد السبزواري و المنهج التصديقي ، و بدأ يميل اليه حتى جمع القواعد الحديثية بخصوص التعامل مع الاخبار ، و صار متيقنا ان المنهج الامثل و الاحق هو المنهج التصديقي بعدها شعر انور الموسوي باهمية اعتماد الثابت من الوصايا الشرعية بان يكون المعيار هو العرض على القران و السنة ، فأنشأ موقع (احياء علوم الحديث) و بدأ في عام 2015 بتحقيق الاخبار وفق منهج العرض على القران و السنة و نشر الجزء الاول من كتابه (معرفة الحديث) وفق منهج العرض.

نسب أنور آل غني الموسوي الحسيني العلوي الهاشمي

أنور غني جابر علي حسن موسى حسن حمد المجيد علي يوسف صقر خليفة علي (معلى) عبدالله محمد محمود علي محمد دويس عاصم حسن محمد علي سالم علي صبرة موسى العصيم علي حسين علي الخواري بن الحسن الثائر بن جعفر الخواري (ابو السادة الخواريين) بن الامام موسى الكاظم (عليه السلام) بن الامام جعفر الصادق(عليه السلام) بن الامام محمد الباقر

(عليه السلام) بن الامام علي زين العابدين (عليه السلام) بن الامام الحسين (عليه السلام) بن الامام امير المؤمنين علي (عليه السلام) بن ابي طالب (عليه السلام) بن عبد المطلب (عليه السلام) بن هاشم (عليه السلام).

سيرة شعرية

هذه ترجمة لقصيدتي الطويلة (AN IRAQI MAN) عن الانجليزية وهي سيرة ذاتية شعرية، و القصيدة مكتوبة باللغة التبادلية متعددة الاصوات التي تتداخل فيها اصوات المؤلف و الاخر و الحاضر والغائب و الماضي و المستقبل.

انا رجل عراقي. حياتي مؤجلة ووجهي قد سرقته الحروب. لا أعرف شيئًا عن الجمال ولا شلالات دهتيان.

أنا رجل بسيط من الجنوب حيث الأحلام الخضراء تلون رموش الشمس. ابتسامتي مشوشة بالدوار ولكن عيناي براقة لذا يمكنني السفر عبر اللانهاية كالظلال.

أنا هنا، مع هذا الجسد الساكن. شاب شرقي يغرق في تردده المر.

أنا ابن الرمل جالس على قمة التل وأردد الأغاني القديمة.

أنا جسم رمادي لا أعرف شيئًا عن الشمس. أنا رجل عربي ينمو في وسط الصحراء بروحي المالحة. حلمي سافر مع المساء مثل الأشجار المهاجرة وحياتي مهملة مثل قطة تحت المطر.

أنا أعيش في صحراء مجهولة الهوية ، لذا لا يمكنك رؤية الدوامات في قلبي ، وكل ما يمكنني تخيله هو عصاي الرمادية.

أنا رجل الصحراء لا أعرف شيئًا عن العشب. هذه الأرض ، التي أحبها دائمًا ، تقف فوق كتفي بأطراف باردة ، لذا لا يمكنني رؤية وجهها الكئيب ، لكني أتلمس كل شيء في أركانها.

.أنا رجل عربي ولا يوجد شيء هنا سوى أرواح مهجورة ، لذلك قررت أن أغوص في بئر جدي وأشرد في حقله القديم بحثًا عن فرسنا الضائعة.

أنا غصن عجاف من فجر سحري ؛ لا شمس على جبهتي ولا قبلة على رقبتي. أعرف الحرية جيدًا لكن لا يمكنني رؤية الطريق.

أنا طائر أعمى ويجب أن أتعلم من قبلة الحرية كيف أرى الحياة. هناك ، على أفواه صانعي الحرية ، تجد تلك القبلات البنفسجية.

أنا حرة حتى أستطيع ترديد أغاني العصافير بدون تعب وتعلم أصواتهم الوردية في التلال.

أحاول زرع أشجار دائمة الخضرة لطيورنا المتعبة لكنها تنتظر القوارب الجامحة.

أنا ابن الحرب. لقد تم جر عباءتي البالية إلى مكان شاغر مثل بقرة تحب النذور. نعم هو أنا خيمة بعيدة صوتها اختفى قبل غروب الشمس.

أنا ابن الحروب غارق في رمال القصص المجيدة للجنود وأستمتع بالأساطير التي تنزل في الصباح بالسفن الغارقة.

انا رجل بسيط من الجنوب. بشرتي بنية ويصبح لونها أغمق عندما أسمع عن سمك السلمون العملاق في اليابان. لدي قهوة رائعة تلون أيامي لكن القصة لا تبدأ من حبوب بن جدي لأن قهوتي من النوع الفوري.

أنا رجل رمل لا أعرف إلا الجفاف. نعم ، أسمع صوتك ويمكنني أن أرى وجهك لكن لا يمكنني أن أحبك لأنني رجل أصفر لا يجلب سوى الحزن.

انا رجل عربي ومثلك اشعر بقيمة الحياة وعمق الابتسامة. لدي عائلة وأطفال، ومثلك أنا أحب القهوة وأكل البيض والجبن على الإفطار.

أنا مزارع من الجنوب وكل ما أحمله في جيبي البرتقال.

أنا من هنا، من هذه الارض ، أرض الألم. أبي الانين وامي البكاء.

أنا ابن الحرب. ذاكرتي سرقت برقصتها الوعرة وتلون قلبي بروحها الكئيبة. عندما انتهت حكايات الجبال عند ركبتيها الباردة ، ستجدني في زواياها المليئة بالدخان مع ارتجافي المخيف.

أنا طبيب في مستشفى بلدتي الصغيرة ، وبالإضافة إلى ذلك ، أحب الشعراء. الشعراء والأطباء توأمان وقد شربوا اللبن الروحي من نفس الثدي المحمل بالامال والالام.

أنا أؤمن بالشعر وأبذل دائمًا جهدًا كبيرًا في التماس ورقة لأعلق أحلامي على صدرها.

أنا قارئ جيد وأنت تعلم أن الشاعر والطبيب قارئ جيد.

أنا شاعر بابلي. أحب أزهار وألوان فساتين كشمير. أحب قصائد سيميك كثيرا وأتمنى أن أزور معاهد الشعر في نيويورك لكنني ممنوع ، لذلك أنا حزين وسأروي هذه القصة لأولادي.

أنا من الشرق الأوسط وهذه هي كل جرمتي.

أنا رجل عراقي أستيقظ كل صباح بروح شاعرية وخطاب إيقاعي وأقف مع رسومي بجانب تلك الشجرة الطويلة ولكن لا يمكنني أن أنسى ذلك الطين الذي عجنناه بألمنا والرمال التي أكلناها مع رغيف الخبز.

أنا لست حصانًا ولا أرنبًا ، وعندما يقبّل غروب الشمس خشبنا القديم ، أدرك حلاوة الحياة الخالية من السياج ، لكن عندما تقف كل هذه الخيول مع أبطالها على ظهري ، في ذلك الوقت سأتذكر أطفال حربنا.

انا رجل عراقي. صوتي خفيف كالظل وملابس أحلامي قصيرة كالضحك. أجلس خلف الأشجار لأرى مجدها ، واتلاشى في كلماتها: "كل شيء له روح نهر ، حتى أنت."

انا عراقي لا اعرف الا الموت ولا ارى الا الظلام. أرضي ، على عكس قارة ويتمان ، كانت منغمسة في صحراء قاتمة ، وبالكاد أقف في ليال بلا قمر وأيام بلا شمس.

أنا ، ابن الحرب ، لا أستطيع قراءة شعر ويتمان ، لأن عيني سرقت وكل عيون ويتمان التي كانت قد رأت الشهوة محاصرة.

أنا ابن حرب بار ، لذا فأنا مرآتها. انظر إلى مائي ، إنه متسخ وانظر إلى مستقبلي ، إنه ليس سوى غموض.

أنا لست في معاداة ويتمانية ، والأرواح البشرية معجزات ، لكنها ليست معجزة الجمال كما رآه. هاهي حياتي الفارغة ، ليس لدي طفل من العشب ولا يوجد في داخلي ما يمكن أن يقف ليرى المجد. أنا متأكد من أن ويتمان لو كان على قيد الحياة الآن سيبكي بمرارة ، وسينسي عطشه إلى الأبد .

انا أعرف أرض ويتمان العظيمة ، ونزول ويتمان الراقي ، وقارة ويتمان العظيمة، لكنني لست ظلا و لا هامشا.

أنا عندك مجرد طريق وسيارة رديئة لكل هذا الازدهار. نعم ، أنا أعلم أن الروح البشرية هي كون كبير ، و ويتمان ، الحياة ، لن تموت.

أنا مجرد ظل هامد. رأت عيون ويتمان الألم ، لكن أبنائه لم يروا ألمي. يا بني ويتمان ، أنا أتألم ، هل تسمعونني؟

أنا مخلوق هامد وحكاية غير موجودة.

أنا شاب عربي لا أستطيع العيش بسعادة.

أنا رجل من القرن الحادي والعشرين وقد انغمست ساقاي في روح الأرض كبقرة عجوز.

لا أحب الظلام أو صوته البارد ، لكن يدي كانت متجمدة مثل معطف المرأة وقلوب أصدقائي كانت معلقة على أشجار البرد الغائبة.

أنا مسلم من العراق وكأي إنسان أحب الشمس ولدي أحلام.

أنا لست أمريكيًا أو بريطانيًا ، لذلك ليس لدي صديق من هذه البلاد. نعم ، والدي كان لديه عقال وجدي كان لديه عباءة من الصوف ، لكن هذا لا يجعلني مخلوقًا مرفوضًا.

أعرف نظرات الطيور وأصوات الماء وأعرف حكايات القمر وأحلام العشاق لكن هذا لن يساعد في منع رفضكم لي اللامبرر.

أنا لست مخلوقًا قبيحًا ، وحجاب والدتي هو الحفاظ على الجمال للحظة خاصة وليس إخفاء النفور.

أنا كاتب مسلم من العراق ولست إرهابيا كما تعتقد.

انا ورقة جافة من العراق لا اعلم شيئا عن الجمال او الفنانين وكل ما اعرفه هو دماء الحرب وحكاياتها. هنا ، في صدري المكسور ، طفل شاحب ، يعيش في هذه الأرض الواسعة بروح صغيرة ويسير في هذا العالم الساطع بوجه خفي.

أنا رجل عراقي ، روحي عجنت بحكايات الحرب والصوت الحزين. شوارعي التي تغمرها عطور الحرب كانت متناثرة في صحراء الحزن ، ومثل فتياتنا ، يحلمن دائمًا بأيام بلا كلل.

حاولت ، كأي حكاية مظللة ، إخفاء أزهاري الميتة بعباءة مهترئة ، بحيث لا يمكنك رؤية أي صورة للعطر الذي تم إحياؤه.

أنا رجل عباءة. مائي رمادي وكل هذه العباءات لا تستطيع أن تخفي حزنها.

أنا الرجل العاري ، وليس من الغريب أن أرى قدمي منغمستين بعمق في كل قصة لا طائل من ورائها.

أنا عباءة الحزن. ارضى صورة بكاء ونسائى قوارب الانين.

أنا أعيش في مدينة صغيرة وبعد كل صلاة جمعة كانت هناك مظاهرة في شوارعها الضيقة. تعجبني المظاهرة بسبب حداثتها ولأنها ممنوعة في بلدي منذ عقود.

أنا لست رجلاً ثوريًا وأحاول دائمًا السير بجانب الحائط ، لكن عصفوري الصغير لديه روح متحمسة ، وفي وقت سقوط النظام سرعان ما غير لونه إلى لون ديمقراطي مصفر.

أنا ابن العمى لا أعرف شيئًا عن اللون البرتقالي المذهل لغروب الشمس.

أنا رجل رمادي ، لا أعرف شيئًا عن العطور الزاهية ، وتلاشت أحلامي كخشب قديم.

أنا ابن الحروب ، وكل ما تراه هو فلقي المعطلة

لا أتذكر أي شيء عن الفساتين الهادئة ، لأن عرائس بلدتنا قُتلوا قبل زفافهم ، ووجه أرضنا حطم ن قبل المجهول.

انا رجل عراقي من الشرق. لوني مختلف عن لون صديقي من الغرب ، لكن على الرغم من ذلك نحن في علاقة حميمة عميقة لا يستطيع عشاق القمر تخيلها.

انا رجل عراقي روحي عجنت بالنخل . وأحلامي انغمست في عطر العنبر وتقطعت في صحراء السماك الحزين.

أنا من الجنوب حيث الأشجار جافة والأنهار بلا ماء. سماؤنا مظلمة وشمسنا ضبابية.

أنا من ذلك الجنوب حيث كل شيء عديم اللون. الحقول لها بنات لكن الشوارع دائما عمياء.

أنا أختفي بسعادة في ضوء الأمهات. قلبي ، مثل طائر على غصن جليدي ، سوف يتلاشى في تلك اللحظة التي تأتي من ترانيمهم.

أنا ماء نهر ، وفي نظر امي ، أنا ورقة صغيرة ؛ حبي هو تلك الريح التي تستطيع عبور كل الغيوم ، وهذا العشب الذي يعانق كل ماعز العالم ، لكن قلب الأم هو عالم مختلف ومستحيل في وحدته.

أنا مزارع من الجنوب لا أحمل في جيبي سوى البرتقال. انظر إلى وجهي ، إنه بني وانظر إلى يدي انهما بيضاوان.

انا من هنا من الجنوب. رجل شرقي روحه حالمة.

انا حالم من الجنوب. قلبي لا يحمل سوى الحب البسيط وفمي يبتسم بلا سبب.

أنا لست مرآة كبيرة مخادعة ، لكني أشعر أنني ظل ملون يبحث عن زهرة فريدة ، وعندما أجدها ، تقول: يا طالب، أحياناً تحتاج إلى أن تكون أعمى لترى بوضوح. أسمع صوتها وأرى وجهها في قلبي لأني رجل أعمى.

أنا عاصفة غير مكتملة تحمل الأحلام المشوشة بأقدام صغيرة. عيناي رائعة مثل سفينة الاكتشاف وبشرتي سر عديم اللون.

أنا غير مكتمل ، لذلك ترى كلماتي تتدفق بحرية وبجنون.

أنا رجل بسمرة الشمس ولكنني لست غامضًا ، لذا يمكنني عد أصابعي بسهولة لأنني حلم مثل الحكايات القديمة لأمي.

انا من هنا؛ من الجنوب حيث حقول جدي ، ذا أنا دائماً أختفي في أسرار ينابيعنا.

أرى صورة ترامب في كل يوم فالأيام مليئة بالأخبار عنه بجنون. في الفطور وعند الغداء وعند العشاء وعندما أخلد للنوم كانت هناك صور لترامب المشهور.

أنا شيء إضافي ولا يجب أن أرى وجهي في المرآة لكن ترامب يشير إلى وجودي حتى بطريقة الكراهية.

يجب أن أشكر ترامب لأنه كان يتذكر العالم أن هناك شيئًا منسيًا يعيش مع ألم العالم تحت رمال هذه الأراضي الشرقية حيث وقعت كل حروب العالم.

أنا لست يسوع جديدًا ولكن هذا العالم قد حطم وجهي ونسي كل مسرحياته في حياتي.

أنا رجل عديم اللون وله وزن ضئيل وكل ما يمكنني فهمه هو روعة قوس قزح ترامب.

أنا لست سوى أغنية مريرة راكعة بخنوع. كانت ملابسي تتطاير مع رياح غريبة وكان حلمي يكتنفه الغيوم التي تدمر أيامي.

كنت أبدو كبقرة صامتة تضع نظارات سوداء على عينيها العميان. هذا أنا ، لا شيء سوى الحزن وكل شيء بدون وجود. حياتي مؤجلة وروحي خراب.

أنا ، حسب ترامب ، مخلوق خطير. إنه لا يريد أن يرى دمي يملأ الأنهار ولا يريد أن يشم رائحة أشجاري المحترقة.

أنا مدمن على السمك ، لكن في طفولتي ، لم يعجبني ذلك. هنا ، في العراق ، "الزفير" هو اسم شعبي أُطلق على رائحة السمك ، لكنني أعتقد أن هذا قد يأتي من اللون الجميل لـ غوبي حيث يتم تغيير شكل لوحة حالمة.

أنا رجل غريب قادم من أرض منسية وأحاول دائمًا إظهار جواز سفري النظيف ، وبابتسامة تعني الكثير ، فهو لا يقف ليحييني اعني ترامب ؛ رئيس الولايات المتحدة ، ولكن للتلويح بصراحة أنني غير مرحب به.

أنا لست صانع شعر بصري محترف ، لكن أمي أخبرتني أن البشر لديهم أرواح ناعمة وحساسة

أنا متأكد من أنه عندما تعرف والدتي القليل عن سحر ترامب ، فإنها ستغير فكرتها عن قوة السحر.

أنا ابن بابل لكن ترامب هو ابن الملكة. ماذا سيحدث إذا قمنا بتبديل مكان ميلادنا؟ لكن بصراحة ، لا أستطيع أن أتخيل نفسي كإبن ملكة ، ولا أستطيع أن أتخيل ترامب كإبن مزارع.

أنا ، وفقًا لترامب ، مخلوق منقرض ، لذا فهو يحاول تعليق حياتي على الجسر الغائب ، ثم يظهر على شاشة التلفزيون ليقول إنني أسطورة.

أنا رجل عربي سرقت حياته وتأجلت أحلامه.

أنا ، حسب قول ترامب ، رجل خطير ويدي لا تستطيع رسم أي لوحة جميلة.

أنا رجل عراقي لا أعرف شيئًا عن الحرية ، وقد أخبرني والدي أن هناك خيمة كبيرة في نيويورك ، وتحت سقفها المتحمس هناك رجل حر يرتدي الابتسامات للأجانب. لذا فاني قد وضعت

فيحقيبتي قصائدي ، بعض الزهور ، حكايات والدي ، مع بعض قصائد إدسون وبعض أقوال رجل حر أمريكي ، لكن كما ترون أنا ممنوع من دخول نيويرك.

أنا أعسر وتعلمت الكتابة قبل سن المدرسة ، لكنني أصبت بالحمى عندما قرأت "عشرين كلمة الأكثر استخدامًا لدونالد ترامب."

أنا من الشرق الأوسط والعديد من أبناء شعبي مهاجرون ، لذلك وفقًا لمدرسة ترامب ، فأنا غبي وخاسر ومن "هم."

أنا حسب رؤية ترامب. معتوه وخفيف الوزن وليس لدي أي حقوق على هذه الأرض. أنا سيء وخطير وخطير حقًا ولست من "نحن". عندما أكتب هذه الكلمات ، أتذكر جدي يقول "إذا كنت تريد تغيير مصير شيء ما ، يمكنك فعل ذلك بتغيير كلماتك عنه."

أنا لست صحفيًا ولا مدرسًا ، لكنني مزارع بسيط أعرف أشياء كثيرة عن ألوان الفراشات التي تعيش تحت ظلال النخيل.

أنا لست الرئيس لكن ترامب هو رئيس الولايات المتحدة وعليه أن يعرف كل شيء عن شحوب نخيل البصرة لأنهم يقولون إن ترامب هو آخر إمبراطور.

أنا ابن الحرب أخرج من شقوقها المتفحمة كظل مرير. في تلك الجزيرة المرجانية التي أخبرني عنها المهاجرون ، كانت هناك خيمة من الدفء الرائع.

أنا لست رجلاً حالما ، لكن عندما أرى روعة هذا العالم ، أتذكر حزني الإجباري والضعف غير العادل.

أنا متأكد من أنك تعرف كل شيء عن الجنيات حتى ما يرتدونه في الصباح. لقد رفعوا من نوافذهم حكاياتهم وأرجحوا نهاياتهم الملونة بالبهجة. إنهم ليسوا مثلي دائمًا في السعادة ، ويبحثون دائمًا عن الماء الباردز

أنا ركن من أركان الدمار حيث يعلق هذا العالم روحي على حبة ذرة ملتهبة في العمق في السابع تحت. سأحاول أن أطلب من الساحر اكتشاف سحري السيئ لإنهاء هروب الحياة. وبالمناسبة سأطلب منه أن يعطيني القليل من ريشة الجنيات لإضاءة أيامي المظلمة.

أنا مزارع قديم لا أستطيع رؤية شكلي الا على وجه الماء. كنت صغيراً مثل حلمي ، في ذلك الوقت كنت طفلاً ذائباً في ألوان الفراشة.

أنا طائر حر ، أحب رائحة الطين ، ولأن والدي زرعني بذرة قمح في حديقتنا الصغيرة ، فأنا أحب شمس الظهيرة عندما تلامس وجهي.

انا لست سعيدًا ولا أستطيع أن أخبرك عن العاطفة النارية ، لكن يجب أن تتذكر طائري الصغير ودمه الرخيص.

أريد أن أعيش في بساطة ، أمشي في أزقة بلدتي مع هزات النسيم مع أعماقي. أشعر الآن بالملل في هذه المدينة الصاخبة. الطيور قليلة في الوقت الحاضر.

أحاول أن أزرع شجرة من هذا النوع الذي يزهر في الشتاء لأجعل الطيور تعيش بلا اغتراب ، أو بكلمة دقيقة لأعيش بلا اغتراب ،

أنا ابن الحرب. لا اعرف شيئًا سوى الدخان ولا ارى شيئًا سوى الألوان السوداء. انهارنا امتلات بالدموع المالحة وأاطفالنا يرقدون في الشوارع الجافة كصخور رخيصة.

انا رجل من العراق هل تراني؟ يا للإنسانية التي نسيتني كمخلوق منقرض.

أنا الجثة التي ضربتها حمى الصمم. أسير على طرقات حافية كأنني غريب ، لا شيء يعرفني سوى البرد. في روحي الملح لا أرى شيئًا سوى أنين. هذا أنا: ظل ملح يحلم بيد مائية.

أنا مجرد كومة من بقايا الملح. أشباحهم تركب علي كحصان أعمى لذا فأنا لا أجيد إلا الاشتباك مع أشجاري. لا أرى كل هذا المجد ، لكن يمكنني رؤية حجر ينزف من قدمي وجذع خشن يشق رأسي.

لقد انغمست في كل لحظة غريبة رائعة ويمكنني أن أشم رائحة زهور البحر ولكن لا يمكنني أن أحبك لأنني مجرد بقايا حرب لا قلب لها.

أنا ابن الحرب لذا أعرفها وأصواتها القبيحة. إنها حكاية رمادية تلبس عباءتها الحمراء في الليالي المنعزلة.

أنا لست استثنائيا وأحاول دائمًا السير بجانب الحائط ولكن صديقي لديه روح متحمسة وقد غير لونه سريعًا ليمسك أي بقايا.

أنا لست مسافرًا كبيرًا ، لكنني متأكد من أنني لن أرى مثل هذه الأرض الساحرة.

أنا لست في الأرض القاحلة الآن ، لكن رياحها الجافة تلون أحلامي.

أنا من الجنوب حيث الشمس باردة والأنهار بلا ماء. لا أستطيع أن أعطيك وردة لأن صيفنا قاتل الأزهار الماهر، ولذا فقد تقاعدت فراشاتنا في يوم مجهول.

انا انسان بلا شكل ومثل الطيور. بيتي هو عش بسيط تحت شمس لا ترحم. انظر إلى بشرتي ، إنها جافة وانظر إلى عيني ؛ هم وهم.

أنا رجل من الجنوب حيث تغطي الجداول حقولنا لكن لا أتذكر أحداً. كان جدي مزارعًا من الجنوب وكان يقرن في جداولها.

أنا زهرة من مدن الرمال أعاني من الحب كما كان راع يغرق في الخليج.

أنا أقف في تلك الزاوية ، وأعد أنفاس الحنين.

أنا رجل متوحش يعرف أصوات الحيوانات ولكن ليس نقيًا مثلها. الدببة ليست خشنة ولا بنية والبومة شظية وترى الحقيقة. في هذا المجد ،

كنت أبتسم في الصباح وكنت أجلس عدة مرات في بحيرة لم أتذكر اسمها. الآن أنا بلا جذور. فقد كوخي الصغير خيوطه وملون عباءتي بالنسيان.

أنا أبكي من أجل أشجاري الثمينة. لقد نسيت ألوانهم وأصواتهم.

أنا حزين جدًا وعديم اللون ولا أتذكر أبدًا ابتسامات أشجاري المفقودة.

أنا شجرة صفراء مع همسات باردة. كقوة عطشة ، أنتظر أحلامًا مشلولة. سُرقت شوارعنا ولا تعرف جداولي شيئًا سوى الشحوب.

أنا مزارع كبير وكل هذه الرياح المنعزلة لا تجد مكانًا على لساني. مثل الورقة الخضراء ، لا أستطيع رؤية وجهي ولكن في الماء وكل قبلات جبال الشمال تشاركني وسادتي.

أنا مزارع أعرف هذا العطر الأرضي. كبرت بين بقولياته مثل الفراشة. تعال الى هنا؛ انظروا الى حلاوة نهر الفرات. لا يعرف أي حقد.

أنا هنا ، مع هذا العقل الساكن والجسم غير المجدي ، رجل شرقي يغرق في الأوهام.

أنا طبيب وأعرف جيدًا المذاق الملتهب للحظات الوهم الغريبة. إنها مثل الأوراق الرمادية التي اختفت في البحار المالحة دون ألم.

أنا في وقت عطش دائم، وقلبي خافت مثل الوهم الجاف

أنا رجل مصنوع من الخشب ولا أعرف شيئًا عن الكذب. هل لي أن أقف في قلب هذا الشلال؟ أعني بعيدًا عن رمادك الشاحبة.

أنا ابن القمر الباهت. يدي باردة جدا وشفتاي متصدعة كقلب أرملة.

أنا شجرة هامدة مع حكايات عديمة اللون. أنا رجل لا أستطيع العيش بقارب شجاع. هنا ، في أرضي المدمرة ، لا مجد ولا قصائد وكل ما تراه هو موت شاحب.

أنا ظل محطم ، فلا تحاول أن ترى وجهي.

أنا مزارع من الجنوب. خلقت قلبي من اشعة الشمس ونبض اناشيد طيور. في الشفق ، أحاول تقبيل وجوه الجنيات وفي المساء ، غرقت بسعادة في محيط خفي.

أنا رجل من الأرض المدمرة. قُتلت أحلامي كطائر جميل وسرقت ابتسامتي في يوم مشرق.

أقف تحت هذه البقايا كظل بلا أرجل أو رأس. أحاول البكاء وأحاول دائمًا غسل قلبي المر ، لكن الرياح العاصفة تلون روحي دائمًا بنسيم جاف.

أنا صامت كروح جاءت مع الشتاء. إنه يمسك بكل الألوان الدافئة ويزيحها من أحلامي. كان صوته فضي كشلال وكفه ناعمة كالقمر.

أنا رجل بسيط من الجنوب لا أعرف شيئًا عن لعبة البيسبول. ربما سأرافق يومًا ما شاعرًا من نيويورك على جسر بروكلين ، في تلك اللحظة سأجمع قطرات المطر من "شاعر في نيويورك" من الجادة الخامسة وأقواس قزح من تمثال الحرية.

أنا رجل من أوروك ، لكن يمكنني رؤية روحي العائمة التي يمكنها المشي بثبات فوق جسر بروكلين والنوم بجهد شديد بالقرب من سنترال بارك في تلك المدينة الصاخبة.

أنا لست رجلاً موهومًا ولكني أعلم أن الأرواح الغريبة هي دماء عالمنا.

أنا مثل أي شاب عراقي يوجه عينه نحو المدينة المجهولة. أريد أن أموت بثمن بخس وأن أعيش في ذل في تلك المدينة الغريبة التي ملأت قلبي بوحدة ملونة وبرودة شديدة.

أنا ملوث وأعمى لكن يجب أن أجد نقائي لرؤية صورة ذلك الجندي الذي يتوق إلى الموت الحر.

أنا الآن آسف للغاية لأنني لم أستطع أن أموت كجندي وأعلم أن الحياة لها ابتسامة لا يمكن رؤيتها إلا بهذا الموت.

أقف هنا كل يوم كطائر غريب. أنا أقف وحيدا هنا وأستمع إلى ذلك الصوت. صوتي الحار.

انا أقف هنا كل يوم في انتظار عودة روحي النقية لأموت كجندي.

انا رجل احمر من ارض الحروب. معطفي دموي وروحي محطمة. لا صيف هنا ولا زهرة ربيع، فقط شتاء أحمر.

أنا مزارع من الجنوب وأنت تعلم أنه لا يوجد شيء هنا سوى غروب الشمس الجاف، لذلك قررت أن أحضر عربة غجرية إلى منزلي لتعليم أطفالي الحرية المائية.

أنا لست غجريا، لكنني فكرت بجدية في العيش في الغابة بدون مكيف هواء، فقط خشب للنار. سأشرب ماء النهر مع الطيور وأكل الأوراق الخضراء مع الغزلان.

أنا عاشق الينابيع، ولا أستطيع إخفاء حماسي في لحظات الشوق. ماذا يمكنني أن أفعل إذا كانت النوافذ العميقة لا ترى إلا النسيم الساحر؟

انا ابن الشتاء. أسلافي قد تركوني وحيدا في هذه البحيرة المتجمدة. انظر الى وجهي؛ إنه عديم اللون والمس يدي انها قصيرة وميتة.

أنا قصة باهتة مع فشل كبير يقسم انتظاري.

أنا صحراء جافة تنتهي بحنيني كعروس حزينة في حلمها يجلس الموت.

انا لستُ شجرة لوز ولا صوتًا دافئًا ، لذا فإنني دائمًا أنحني في الصباح بوجه ثلجي وأتحول إلى حكاية شديدة البرودة.

أنا ابن الحرب. قلبي صحراء جافة والرقصات القاسية تعجن ذاكرتي.

أنا شاعر بابلي. حياتي هي الحزن نفسه وطرقي هي الموت نفسه.

أنا من الجنوب حيث كل شيء يبكي حتى الشمس. نساؤنا لا يعرفن إلا البكاء وأثداءهن نسيت اللبن والجمال.

أنا رجل بسيط لا أعرف شيئًا عن الاعياد الملونة لكن روحي تظهر في حلمي كزهرة مبتسمة ذات شعر طويل.

أنا مزارع بسيط، لكن يمكنني رؤية روح ايفل من ساقيتنا القديمة. أنا لست حالمًا كبيرًا عندما أرغب في النوم بالقرب من سنترال بارك في تلك المدينة الهادئة.

أنا فراشة بعيون ملونة. على أجنحتي، كان الصغار الحالمون يتغذون وعلى جفوني عاشق فضي يرقد.

انا أحاول تلوين روحي بنظرة عاصفة ولكن لا ترى شيئًا هنا؛ في اعماقي سوى الخسارة.

أنا ابن الحرب. قلبي صحراء جافة وذاكرتي مرآة مكسورة تعجن برقصات قاسية.

أنا آخر عاشق في هذه الأرض المحطمة. انظر إلى قلبي، ستجده فارغًا وانظر إلى عيني، انها عمياء وحمراء.

أنا شجرة عمياء لا أعرف شيئًا عن نسيم المساء وهتافاته. كل ما أعرفه هو محاولة فاشلة للقبض على بقايا هذا العالم.

أنا من مدينة رمادية حيث لا صوت لكل شيء حتى البنات. الجسور عمياء جدًا مع رائحة الفم الضعيفة تمامًا مثل جفون طائرتي المريض.

أنا مزارع قديم لكني أحب الجنيات العمياء في نهرنا. أعرف نغمات أصواتهن وترانيمهن الساحرة ولون الحنة القديمة.

أنا عاشق من الزمن الأعمى، وأمنياتي نقية للغاية وقصصي لا تنتهي.

أنا مشغول جدًا بإحضار بعض الماء إلى سحابة مالحة غير معروفة.

أنا مزارع من الجنوب، ويمكنني أن أحب أي شيء، لكن صدقوني؛ تلك السحابة المالحة ملأت قلبي بالقطط الرطبة. اجل القطط جميلة، خاصة إذا كانت رطبة.

أنا ابن الضحكات الخضراء، انظر إلي؛ هل ترى شيئا ما عدا الجفاف؟ أركاني مظلمة مثل روح هذه المدينة والويل يخترق أنفاسي مثل أقدام الغزاة.

انا من الصحراء. انظر إلى عباءتي وستعرف القصة. نعم؛ قد يكون هناك خضرة مخفية في الصحراء لكن صدقوني لا يوجد شيء في قلبي سوى الفراغ.

أنا لست سعيدًا جدًا على الرغم من كل القصص عن حضارتنا، فكل ما يمكنني رؤيته هو أيام دخان.

القصيدة التقليلية

المقدمة

الاشراق الشعري كشف عن الخفي من التجربة العميقة في النفوس، انه الاطلاع على المعارف والتجارب الجمالية الادبية العميقة والتي ليس لكل أحد تناولها وبلوغها. انها بلوغ الينابيع السرية للجمال والاطلاع على الشعور الانساني العميق. التقليلية اشراق عميق في عوالم النفس.

ان النص التقليلي ليس بوحا شفيفا فقط ولا تجربة فنية معهودة، انه تحطيم للحجب والتوجه بسرعة فائقة نحو بلوغ مسافات عميقة في النفس. انه تجاوز حالة الوساطة اللغوية و المرآتية، و تقديم الفكرة الجوهر مجردة ، و كأن القارئ لا يرى حروفا و لا كلمات و انما يرى الفكرة و هي تتجلى ، ان التقليلية تجل عظيم للجمال . ليست التقليلية اقتصادا لغويا فقط بجمل خالية من النعوت و الشرح و التفصيل مكتفية بالاشارة و التلميح ، بل ايضا لغة عميقة ، انها اقتصاد لغوي و تعبيري يتجه و بسرعة فائقة نحو العمق الانساني . اذن التقليلية هي التجلي الاشراقي الاكبر للفكرة الجميلة العميقة النافذة في النفس و الشعور.

هنا مقالات قد كتبتها عن فكرة التقليلية في الكتابة عموما وفي الشعر خصوصا مع قصائد تقليلية.

فكرة التقليلية في الشعر

النص الادبي التقليلي – الذي هو جزء من فلسفة التقليلية العامة لكل شؤون الحياة – من خلال تركيزه و تمحوره حو الفكرة المكثفة المختزلة و بتعابير مختزلة و رشيفة مهذبة يكشف عن الوعي العميق و المعاني العميقة . و تكمن أهميّة النص التقليلي الذي تطرح فيه الفكرة مجردة من كل تزويق لفظي او تجميلي ، بانها تركز على المعنى و المغزى و الفكرى ، وهذا الى حد ما مخالف للذائقة المحتفية بالشكل و الالفاظ و التفنن بها واعتمدنا في تعريف التقليلية على دراسة (التقليلية في الشعر) بانها استعمال أقل مقدار من الكلمات للتعبير عن المراد .

رغم ان اللغة التقليلية راسخة في عملية الكلام البشري الساعي نحو التكثيف و الاختزال و الاقتصاد حتى ان العرب يفتخرون بالمعاني القصيرة في حجمها الكبيرة في مدلولها ، الا انها لم تستقر بشكل مذهب في الشعر الا بعد انجازات ستيفن الشعرية (ستيفن كرين 1871-1900) و الهايكو الياباني.

الاختزال و التكثيف من مطالب الكلام الفطرية ، حتى انها تعد من جماليته الشعبية ، و ما يتفاخر به اهل اللغة من قديم الازمان ، وهو احد اهم مظاهر البلاغة و الفصاحة العربية ، كما ان قصيدة البيت الواحد معروفة و مشهورة عند العرب ، وهكذا الحال في قصائد الهايكو .

ان التوظيف الجمالي للغة الاقتصادية المختزلة له مفهومه الواضح ادبيا ، كما انه قد يحاكي الحركة التقليلية (minimalism) التي تعتمد على اقل ما يمكن من عناصر الفن كالألوان في الفن التشكيلي ، او الكلمات ، بعيدا عن الزوائد كما نراه واضحا في كتابات ستيفن كرين احد رواد اللغة التقليلية و قصيدة الومضة في القرن التاسع عشر . و لحقيقة تخلّي اللغة الفنية المعاصرة عن الجماليات الشكلية ، فلقد برزت ملامح فنية لقصيدة تقليلية متميزة.

ان التقليلية الكتابية هي اداء الفكرة باقل قدر من الكلمات ، و في الشعر هو القصيدة التي تحقق غاياتها و اهدافها بطريق تعبيري مختصر من دون زيادات و لا نعوت و لا شروح.

النص التقليلي الذي يعتمد الاقتصاد اللغوي و اداء الفكرة بأقصر خط لغوي ، اي اعتماد الخط المستقيم في التعبير ، هذا النص القصير تعبيريا لا بد لأجل تحقيقه الادهاش ان يشتمل على حالة التجربة غير العادية ، و نقصد بذلك النفوذ العميق الى مكامن النفس و الشعور الانساني و اقتناص اللحظة المؤثرة التي لا تترك مجالا للقارئ الا الدهشة و الانبهار . ان الشاعر التقليلي (minimalist) يعبر و يكشف عن تجربة انسانية يدركها الكل لكن لا احد يتناولها او يعبر عنها كما يقول المتنبي (القائل القول لم يترك و لم يقل) . هذا هو الاشراق الشعري انه الكشف عن الخفي و التجربة العميقة في النفوس ، انه الاطلاع على المعارف و التجارب الجمالية الادبية العميقة و التي ليس لكل احد تناولها و بلوغها . انها بلوغ الينابيع السرية للجمال و الاطلاع على الشعور الانساني العميق . التقليلية)) minimalismاشراق عميق و ليس تعبيرا أدبيا شاعريا فقط.

النص التقليلي ليس شعرا عاديا و لا بوحا شفيفا فقط و لا تجربة فنية معهودة ، انه تحطيم للحجب و التوجه بسرعة فائقة نحو بلوغ مسافات عميقة في النفس . لا بد لأجل التقليلية من تجاوز حالة الوساطة اللغوية و المرآتية ، و تقديم الفكرة الجوهر مجردة ، و كأن القارئ لا يرى حروفا و لا كلمات و انما يرى الفكرة و هي تتجلى ، ان التقليلية تجل عظيم للجمال . ليست التقليلية اقتصادا لغويا فقط بجمل خالية من النعوت و الشرح و التفصيل مكتفية بالاشارة و التلميح ، بل ايضا لغة عميقة ، انها اقتصاد لغوي و تعبيري يتجه و بسرعة فائقة نحو العمق الانساني .

اذن التقليلية هي التجلي الاشراقي الاكبر للفكرة الجميلة العميقة النافذة في النفس و الشعور.

المعنى العميق في النص الشعري التقليلي

خلاصة البحث

أجري البحث على عشرة نصوص شعرية تقليلية لخمس شاعرات عربيات ، معدل كلمات النص الواحد (10) كلمة و معدل احرفه (40) حرفا . بُحث فيه عنمدى تجلّى المعنى العميق في تلك النصوص . و أثبتت الدراسة ان النص الشعري التقليلي محقق للمعنى العميق و النفوذ عميقا في الوعي و التجربة الانسانية و التقاط المعاني النفيسة المؤثرة.

أهداف البحث

أولا – مقدرة النص الشعري التقليلي على بلوغ المعاني العميقة .

ثانيا – منهجية البحث في الادب بالطريقة العلمية الصارمة هي ضمن مشروع انشاء (علم الأدب). (literolgy)

المقدمة

العمق كمقابل للسطيحة امر ثابت و قديم من زمن افلاطون لكنّ اتجاهات حديثة قللت من اهمية العمق و تبنت الاكتفاء بالمظاهر كما عن ليوتارد و انّ الوعي ما هو الا نتاج المظاهر كما عن جيمس بالارد (1). لكنّ مفكرين عقلانيين كثر اكدو حقيقة الوعي. (2)

ان علاقة اللغة بالوعي واضحة ، بل هي من اهم مظاهره التي دعت الحاجة اليها لكشفه و بيانه (3) ، و اجتماعية و نوعية الوعي المخرج له عن الفردية امر ظاهر اشار اليه الكثيرون (2) بل ان القول بمطابقة الوعي للمعنى له مصداقية ، مع التأكيد ان الوعي سابق على المعنى و المعنى سابق على اللغة . (3)

و كما ان الابحاث النفسية و الاجتماعية قد بينت حقيقية الوعي العميق و اهميته (2) فانا نرى ان الادب و الاثارة الجمالية بفعل العمل الادبي ايضا يمكن ان يكون شاهدا على الوعي العميق ، باعتبار ان الكشف عن المعنى العميق هو احد عناصر الابهار و الادهاش الذي يحققه الادب . و النص الادبي التقليلي و الذي هو جزء من فلسفة التقليلية العامة لكل شؤون الحياة (4) و من خلال تركيزه و تمحوره حو الفكرة المكثفة المختزلة و بتعابير مختزلة و رشيفة مهذبة (5) (6) يكشف عن ذلك الوعي العميق و المعاني العميقة.

و تكمن أهميّة النص التقليلي الذي تطرح فيه الفكرة مجردة من كل تزويق لفظي او تجميلي ، بانها تركز على المعنى و المغزى و الفكرى ، وهذا الى حد ما مخالف للذائقة العربية العامة المحتفية بالشكل و الالفاظ و التفنن بها. (7)

مادة البحث

مادة البحث تتمثل في أمرين:

1-النص الشعري التقليلي

2 -المعني العميق

الاول : النص الشعري التقليلي

اعتمدنا في تعريف التقليلية على دراسة (التقليلية في الشعر)(6) بانها

استعمال أقل مقدار من الكلمات للتعبير عن المراد.

و لدينا في مادة البحث عشر نصوص موافقة لشروط هذا التعريف:

1 -ما بين

النور والعتمة

شيء واحد

هو التعثّر

هالا الشعار

2 -بحر يلتفّ على نفسه

تسقط الشمس في مغبّ غروب

وترحل باتجاه الحريّة الناشفة

إلى حيث الكراكي

على رجل واحدة وافقة

هالا الشعار.

3 -تأتيني

خلسة

تداعب حضوري

وتتخذ

مكانا قصيا

الذكرى

احلام الباتي

4 -

حينما

كتب الزمن

تعرجت السطور

فولدت الحكمة.

احلام البياتي.

5 -

ارى في عيني

زهرة تذبل

اتذكرك

وانت تقطفها

خديجة حراق

6 -

ضجر حلمي

ايقظني

ونام

خديجة حراق

7 -

لليل الطويل أحكي

حكاية نزوح القمر

على شرفة الأماني

أرقب حقل شقائق

النعمان............

و بيدي قنديل فجر

منتظر..............

خلود فوزات

8-

عالقة على ثوب

روحي..........

تداعب الحنين

.........كلماته

خلود فوزات

9-

حيث

غلقت أبوابها ابحرت في البُكاء

هدى العطار

10-

أبكم

خسر لسانه عندما ابصرت العمياء

هدى العطار

الثاني : المعني العميق

1- افضل تعريف للمعنى العميق انه ذلك المعنى الذي له دلالة معنوية عالية مؤثرة ، يثير الانثيالات ويستدعيها إلى الذهن ذهنك باختزاله قدر كبير من التجربة الإنسانية (8) . فهنا ثلاث عناصر الاول النفاسة و العلو و تسمى ايضا (شرافة المعنى) و الثاني اثارة الانثيالات

و الخواطر وهذا هو العمق الفكري في واقعه و الثالث سعة التجربة باختزال التجربة الانسانية . فاذا كان المعنى الذي خلف الكلمات عاليا و شريفا و يثير الانثيالات و الخواطر و يعكس تجربة انسانية كبيرة فهو منعى عميق .

طريقة البحث

نتبع هنا منهج (البحث التعبيري) أي طريقة التعبير الأدبي و تجلي العوالم الماوراء نصيّة (العوامل التعبيرية) في النص بمعادلاته التعبيرية الاسلوبية وهو المنهج الذي بيناه بالتفصيل في كتابنا التعبير الأدبي كمنهج لمابعد الاسلوبية (9) . فنتبين مدى تجلّي و ظهور التجربة الأدبية او العامل التعبيري و المراد هنا هو (المعاني العميقة) بالبيان المتقدم   في النص بمعادلاته التعبيرية و المقصود هنا اساليب الشعر التقليلي و المتمثلة بالنصوص العشر المختارة.

هذه النصوص التقليلية العشر هي لشاعرات عربيات يكتبن النص الشعر التقليلي باللغة العربية الفصحى . هنّ : هالا الشعار و خلود فوزات و خديجة حراق و هدى العطار و أحلام البياتي . و قم تمّ اختيار النصوص بشكل انتقائي و حسب الشروط المذكور للبحث من حيث التقليلية و المعنى العميق ، اضافة الى كون المولفات نساء ، حيث ان ترشيح الشاعرات و النصوص اجري حسب متطلبات جائزة (سيّدة التقليلية) التي اجرتها مؤسسة تجديد الأدبية في الخامس عشر من شهر أذار عام 2016 (10) ، فافرزت نصوص تلكم الشاعرات بالمراكز الخمس الأولى من بين مجموعة من الشاعرات في مجموعة التقليلية الأدبية التابعة للمؤسسة المذكورة . . بمعنى انّ هذه الدراسة انتقائية و ليست عشوائية ، لكنّ النصوص كانت نتجت عن مجموعة عشوائية ، و بالمعايير المبينة تمّ تقييم النصوص أي من حيث شرطي التقليلية الشعرية و عمق المعنى . الآن سنبحث مدى تجلّي الشرطين المذكورين (التقليلية و المعنى العميق) في تلك النصوص و مظاهر ذلك التجلّي . وهنا ثلاث نقاط للبحث.

اولا : الوصف العام للنصوص.

عدد النصوص المبحوثة عشرة لخمس شاعرات هنّ (هالا الشعار ، احلام البياتي ، هدى العطار ، خديجة حراق ، و خلود فوزات) ، و النصوص اختيرت من مجموعة نصوص تقليلية نسوية .و النصوص قصيرة مكتوبة باسلوب القصيدة الحرّة و بعضها شبه الهايكو .معدل عدد الكلمات النص (10) كلمات ، و معدل عدد الاحرف (40) حرفا ، و مع انه لا يتوفر لدينا تعريف للقصيدة القصيرة و الطويلة او الطويلة جدا و القصيرة جدا من حيث عدد الاحرف او الكلمات ، الا انه من الظاهر ان معظم تلك النصوص تقع ضمن تعريف القصيدة القصيرة جدا.

الثاني : تقليلية النصوص.

اضافة الى قصر اغلب النصوص و دخولها تحت عنوان (القصيدة القصير جدا) فان النصوص تعتمد اسلوب التقليلية من حيث التكثيف و استخدام اقل عدد من الكمات للتعبير عن المراد .

تقول هالا الشعار (النور والعتمة \ شيء واحد \هو التعثّر) ان التقليلية ظاهرة فانّ الشاعر لم تستخدم الا الكلمات الاساسية للتعبير

و تقول احلام البياتي (حينما \ كتب الزمن \ تعرجت السطور \فولدت الحكمة) وهذا النص ايضا استيفاؤه لشرط التقليلية ظاهرة.

و تقول خديجة حراق (ضجر حلمي \ايقظني \ ونام) وهذا اقصر نص في المجموعة و تلبيته لشرط التقليلية ظاهر.

و تقول خلود فوزات (عالقة على ثوب \.... روحي \ تداعب الحنين \..... كلماته) و التقلية ظاهرة في النص.

و تقول هدى العطار (أبكم \ خسر لسانه عندما ابصرت العمياء) و ايضا التقليلية ظاهرة في النص.

وهكذا باقي النصوص الخمسة الأخرى فان تلبيتها لشرط التقليلية واضح ، و اما الشعرية فان مقومات الشعرية الاساسية من حيث الخيال و الايحاء و التوظيف الفني للكلمات كالاستعارة متوفر فتتحق الشعرية في النصوص و يتحقق لدينا شعر تقليلي.

الثالث : المعنى العميق في النصوص.

وفق ما تقدم من مفهوم المعنى العميق (8) فان تحقق المعنى العميق يحتاج الى توفر الشروط الثلاثة المذكورة (شرافة المعنى و نقاسته ، و تأثيره و اثارته الانثيالات ، و اختزال التجربة الانسانية) وهذا محور البحث هنا.

و التقاط النصوص للمعاني البعيدة و النفيسة و ايحائتها و اثارتها للانثيالات و اختزالها للتجربة الانسانية و صوت الحكمة كل ذلك متوفر بل وظاهر في بعضها و ان كان بنسب متفاوتة من حيث القوة . و لقد بيّنا في كتابنا (التعبير الادبي) ان من خلال توفر الشرط و قوة تجليه في النص يمكننا من تحصيل تقييم كمي للنصوص (9) و هذا التقييم الكمّي سيكون احد اهم اركان علمية الادب و البحث الادبي ، لكن يحتاج اولا الى مقدمات في تعريف قوة التجلي و مداها و درجاتها وهذا ما سنشرع به مستقبلا ان شاء الله . هنا لدينا عشرة نصوص سنبحث كل نص من حيث تحقيقه المعاني العميق ، و لا ريب ان تلك الشروط الثلاثة فيها مرآتية

لبعضها و تداخل من حيث الخصوص و العموم فقد يعني تجلي احدها بقوة كبيرة تجلي باقي الشروط بالالتزام.

في نص هالا الشعار (ما بين \النور والعتمة \ شيء واحد \ هو التعثّر) لا ريب في نفاسة المعنى في هذه الصورة الشعرية النموذجية ، حيث ان شرافة المعنى و نفاسته و بعده عن ذهن العادي و تناوله هو تحقيقه عجزا انجازيا لديه وهو ظاهر هنا ، كما ان تأثيرية النص و اثارته للانثيالات واضح ، و اختزاله للتجربة الانسانية و تجلي صوت الحكمة واضح ايضا ، فيحقّق النص المعنى العميق . و هكذا الحال في نصها الثاني (بحر يلتفّ على نفسه \تسقط الشمس في مغبّ غروب \وترحل باتجاه الحريّة الناشفة \ إلى حيث الكراكي \على رجل واحدة واقفة)

و في نص احلام البياتي (- تأتيني \ خلسة \ تداعب حضوري \ وتتخذ \ مكانا قصيا \الذكرى) نفاسة المعنى و بعدها عن الذهن بهذه الصورة الشعرية واضح ، كما ان اسلوب تاجيل البوح بتاخير كلمة (الذكرى) ايضا يحقق العجز الانجازي لدى القارئ ، الا ان المعالجة الفنية عالية اللاالفة قد تعارض التقليلية المعتمدة ليست على .و نجد هذه العناصر في نصها الاخر وخصوصا الكلية و المطلق صوت الحكمة (حينما \ كتب الزمن \تعرجت السطور \فولدت الحكمة .)

و في نص خديجة حراق (و ارى في عيني \ زهرة تذبل \اتذكرك \وانت تقطفها) ان الصورة هنا عالية و اختزال التجربة فيها ظاهر . و بدرجة ايحائية اكبر تقول الشاعرة ي نصها الاخر (ضجر حلمي \ايقظني \ ونام).

و في صورة عالية تقول خلود فوزات (لليل الطويل أحكي \ حكاية نزوح القمر \على شرفة الأماني \أرقب حقل شقائق \ ...... النعمان \ و بيدي قنديل فجر \ ..... منتظر) و اضافة الى الايحائية و الانثيالية و التجربة العميقة فان هذا النص يختلف عن باقي النصوص بانه

يحقق مفهوم القصيدة التقليلية اللاومضية و هو ما سنتناوله في دراسات لاحقة و نبين اختلافه عن التقليلية الومضية . و في نص يختزل التجربة العميقة تقول الشاعرة (عالقة على ثوب........\. روحي \ تداعب الحنين \....... كلماته) .وهو نص من التقليلية الومضية .

و في تقليلية وامضة تقول هدى العطار (حيث \غلقت أبوابها ابحرت في البُكاء) و البعد النفسي و التجربة الانسانية واضحة كما ان التاثيرية و الانثيالية ظاهر ، و من الواضح ان هذا النص يحققق الشعرية و التاثيرية مع ان صورته غير متعالية ، و هذا ما يدخل النص في (نصوص ما بعد الحداثة) التي يتحقق الشعر فيها من دون الارتكاز على الصورة الشعرية و انما يرتكز على التاثير و العمق و التوهج و اختزال التجربة. و ترسم لنا الشاعر صورة شعرية قريبة ايضا من النوع السابق حيث تقول (أبكم \ خسر لسانه عندما ابصرت العمياء) و ان القدرة العالية عند الشاعرة في اقتناص المعنى العميق و النفيس مع خفاء مركزية الصورة الشعرية و ارتكاز نصها على السرد و محافظة النص على التوهج و الاشراق الشعري ، يدلل على تحقيق الشاعرة تجربة شعرية استثنائية.

نتائج البحث

ان النصوص التقليلية ومضية او غير ومضية ، صورية او سردية ، تحقّق المعاني العميقة و تلتقط المعاني النفسية و البعيدة عن الاذهان ، و رغم قصرها فانها اختزلت التجربة الانسانية و اثارت الانثيالات و الخواطر في ذهن القارئ .

الاستناجات

النص الشعري التقليلي النسوي يحقق نفوذا كبيرا في الوعي العميق و التقاط المعاني العميقة.

المصادر

-1
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D8%B7%D8%AD%D9%8A%D8%A9 وكيبيديا ؛ الموسوعة الحرة ؛ سطحية ؛2013.

-2 مريم كافية ؛ الوعي الانساني بين الحقيقة والوهم ؛2005.

-3 موسى ديب الخوري ؛ اللغة و المعنى . المعابر.

-4 http://alyassen.com/blog.pl/minimalism.html علي الياسين ؛ عن التقليلية ؛ الياسين . 2014

-5
https://anwergani.wordpress.com/2015/07/14/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D9%84%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-

%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AF%D8%A8%D9%8A
%D8%A9-literary-minimalism/أنور الموسوي ؛ التقليلية الادبية ؛ 2015

6- C. John Holcombe ؛ MINIMALISM IN POETRY
2015 :

7- سيار الجيل ؛ سقم الالفاظ و غياب المعنى ،2016

8- دور اللغة العربية ؛ مقياس نقد الشعر ؛ 2011

9- أنور غني الموسوي ؛ التعبير الأدبي الجزء الاول 2016

10- جائزة سيدة التقليلية ؛ مجلة تجديد ؛ 2016.

في دراسات متعددة معمقة (1،2،3) بُيّن الفتح الجديد في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية على يد الشاعرة الامريكية اميل لويل (1874–1925) الحائزة على جائزة بولتزر عام 1926 (4) باكتشافها النص البوليفوني في مجموعتها (قلعة كان كرانديس (2018) ، مما اعتبر تجديدا عميقا في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية باعتماد العمق الصوتي و اعتماد نظام الاوركسترا الصوتية و النثر البوليفوني (1،3) وتنازل المنولوج الشعري عن عرشه، مما حدا البعض بتوجيه الاشكالات الى اطروحة ميخائيل باختين بحصر الحوارية و البوليفونية في الرواية ، وفكرته عن احادية الشعر (5،6) حيث يقول اليزا ستنبي و تنتي كلابور ان مصطلحات باختين البوليفونية في الرواية تتعارض مع فكرته عن الشعر بانه عمل مونولوجي و انه يمثل فاشية الشاعر و الواعي الواحد (6) و ينقلان قول باختين (في لغة الشعر ، حينما يبلغ الشاعر اسلوبه ، فانه يصبح فاشستيا و عقائديا و محافظا ، و يسحب نفسه من تاثير ما هو خارج الادب من صراع اجتماعي (7. (

رغم ان اللغة التقليلية راسخة في عملية الكلام البشري الساعي نحو التكثيف و الاختزال و الاقتصاد حتى ان العرب يفتخرون بالمعاني القصيرة في حجمها الكبيرة في مدلولها ، الا انها لم تستقر بشكل مذهب في الشعر الا بعد انجازات ستيفن الشعرية (ستيفن كرين 1871-1900) و الهايكو الياباني. (8)

و قد يتصور وجود ملازمة بين التقليلية و الصوت الواحد ، كما قد يتصور ذلك ايضا بخصوص التعبيرية والتي تهتم كثيرا في طرح المادة الفنية معبأ بالاحاسيس الفردية و الرؤية الخاصة للمؤلف تجاه العالم (9) كردة فعل على الانطباعية و الخشية من ضياع النفس و الروح الانسانية وسط مادية العالم الخارجي بتاكيدها على الذات و القيم (10) . الا ان هذه التصورات لا واقع لها لان التقليلية و البوليفونية ما هي الا وسائل تعبيرية و ادوات نصية ، و في مستوى اخر غير مستوى التعبيرية.

و من هنا لا يظهر اي تضاد بين البوليفنوية التي تعني تعدد الاصوات و الرؤى في النص و التقليلية و التي تعني التكثيف و الاختزال ، بل ان التقليلية تضاد الطول في النص و البوليفونية تضاد المنولوج في النص ، نعم يكون من الصعب اداء النص البوليفوني بلغة تقليلية ، الا ان لدينا نص تقليلي لستفين كرين مشتمل على اكثر من صوت و رؤية في قصيدة (في الصحراء):

في الصحراء

رأيت مخلوقا

يجلس القرفصاء

ممسكا قلبه بيديه

وهو يأكل به

قلت له (هل هو طيب يا صديقي ؟)

فاجابني (انه مرّ مرّ)

لكنني أحبّه

لأنّه مرّ

ولأنّه قلبي

و يتجلى ايضا تعدد الاصوات في قصيدة تقليلية حاكيت فيها قصيدة كرين هذه عنوانها اقنعة

)أقنعة(

لقد أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل باكرا

و حينما و صلت منتصف الطريق

وجدت رجلا في كوخ و بين يديه سلال أقنعة بشعة.

قلت له لماذا أنت هنا ؟ و لمن هذه الأقنعة.

قال لقد طردني القبح من مدينتكم

و هذا الأقنعة ابعث بها الى كل جميل

ليرتديها فلا يطرد منها مثلي.

و بهذا يتضح و بجلاء ان التقليلية و البوليفنوية هي مظاهر اسلوبية و تقنيات تعبيرية ، بمعنى اخر انها تقع في مستوى اخر مغاير لمستوى التعبيرية و قصد المؤلف و فكرته العميقة و نقله احساسه و نظرته تجاه العالم ، و مغاير لمستوى رؤيته للاشياء ، لذلك فان كل منهما انما هو وسيلة تعبيرية و مظهر تعبيري ، فيمكن للشاعر التعبيري نقل احساسه بالاشياء عن طريق نص تقليلي او عن طريق نص بوليفوني متعدد الاصوات .

هناك امر اكثر جوهرية ، اذ بينما تكون التقليلية دائما في موضع تعبيري و ايحائي و رمزي متميز مما يضمن شعريتها ، فان البوليفنوية و بفعل تعدد الشخوص و الرؤي ستكون قصا و حكاية لا اكثر ان لم تشتمل على بعد تعبيري ، و سيفشل السرد البوليفونيي في تحقيق الشعرية ان لم ينطوي على بعد تعبيري يلبسه ثوب الرمزية و الايحاء . من هنا يظهر و بوضوح ان التعبيرية ليست شيئا ممكنا مع البوليفونية فحسب و انما ضرورة لتحقيق السردية التعبيرية في قصيدة النثر .

المصادر

1. John Gould , Fletcher , Miss Lowell's Discovery: Polyphonic Prose , Poetry , Vol. 6, No. 1 (Apr., 1915), pp. 32-36

Published by:

Amy Lowell 1874–1925 biography , poetry foundation

Georgina Taylor H.D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers 1913-1946: Talking Women , oxfordpress

2. Wikipedia . Amy Lawrence Lowell was an American poet of the imagist school from Brookline, Massachusetts, who posthumously won the Pulitzer Prize for Poetry in 1926.

3. by Liisa Steinby, Tintti Klapur , Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism , Anthem Press

4. Michael Eskin and Jerry , Bakhtin on Poetry , poetic todays .

The Problem of Bakhtinian Terminology and Poetry .5

(The language of poetic genres, when they approach their stylistic limit, often becomes authoritarian, dogmatic and conservative, sealing itself off from the influence of extraliterary social dialects. Therefore such ideas as a special 'poetic language', a 'language of the gods', a 'priestly language of poetry' and so forth could flourish on poetic soil.(Bakhtin 1981, 273)

Wikipedia , Literary minimalism .6

Art movement , expressionism .7

Art story , Expressionism .8

اللغة التقليلية :قصيدة الكلمة الواحدة

قصيدة من كلمة واحدة

))تجريد((

أنور غني الموسوي

هامش

مع كون هكذا قصيدة (أي قصيدة الكلمة الواحدة) من النص المفتوح بلا شك فانه يمكن رد قصيدة الكلمة الواحدة الى اللغة التجريدية والتي تعتمد على نقل الاحساس والشعور والتجربة الانسانية بالألفاظ بدل الاعتماد على الدلالات والمعاني والافادة الكلامية . وعلى كل حال يمكن السؤال ما الفرق بين نص متكون من ست كلمات يولد زخما دلاليا وفكريا وشعوريا معينا

وقصيدة متكونة من كلمة واحدة تتجاوز في زخمها الرمزي والفكري والشعوري ما كان لذلك النص المكون من ست كلمات .(أنور الموسوي 2015) .

في الويكيبيديا انّ آرام سوريان (Aram Saroyan) الشاعر و الروائي الامريكي المولود سنة 1943 قد ارتبط اسمه باعماله التقليلية الكاملة ، و عمله الشهير قصيدة الكلمة الواحدة (lighght)في 1965 ، و ايضا قصيدة الحرف الواحدة بحرف (m) المكتوب باربعة ارجل . و التي دخلت في مقياس غينيش كأقصر قصيدة في العالم. (Wikipedia)

تقول اين دالي في خريف 1965 ، كتب شاعر عمره 22 عاما اسمه ارام سوريان سبعة حروف لتكون اكثر قصيدة مثيرة للجدل عبر التأريخ .ان كلمة (lighght) بالخطأ املائيا انما هي عنصر مشاهدة و ليس قراءة ، فلا توجد عملية قراءة هنا. (Ian Daly 200)

اقول ان فكرة التقليلية الكاملة حتى تصل الحرف الواحدة محققة لغايات التقليلية و منتهاها بلا شك ، الا ان تجميع حروف او حرف من دون الاحالة على معنى او احساس منقول و عدم الاعتماد على الوظيفة اللغوية للفظة فانها تخرج عن كونها عملا ادبيا ، و تصبح شيئا بصريا لوحة او نحو ذلك . بمعنى آخر ان ارام سوريام لم يكتب قصيدة و انما عملا بصريا سواء في عمله ((lighght او الحرف (m (بالاربعة ارجل . و مثل ذلك ما كان من تلوين و تغيير اشكال الحروف او وضع الكلمة وسط لوحة او رسم كلها لوحات و ليست قصائد لانها ليست أدبا فالادب يحيل على معنى و احساس منقول و هذا بخلاف تلك الاعمال فانها تبدع و توجد الاحساس و لا تنقله و تعتمد على امور بصرية و ليس وظيفة اللغة.

ان العمل اللغوي مهما بلغ من التجريد فانه بنقل الى القارئ الاحساس المرتبط باللغة و التراكمات و التجربة الانسانية المرتبطة بالكلمات . بل لا بد من ان تنقل الكلمة الاحساس و التجربة الانسانية ، بمعنى آخر لا يمكن ان تكون الكلمة قصيدة الا ان تكون ذات معنى

ومعتمدة على الوظيفة اللغوية و ليس شيء آخر من العوامل البصرية . و خير مثال على قصيدة الكلمة الواحدة هي قصيدة ديفد آر سلافت) ((David R Slavittبلا أمّ. (

One word poem

David R Slavitt

Motherless

في تعليق لمنشور لاكاديمية الشعر الاميريكةAcademy of American Poets))

على قصيدة ديفيد سلافت هذه تبين الزخم الشعوري و الدلالي لكلمة (بلا أمّ) ((ان فقدان الام امر صعب ومأساوي، وربما ان هذه الكلمة هي اكثر الكلمات حزنا وتعاسة لدى الشاعر واراد ان ينقل الاحاسيس بها الى القارئ . (poets org). من هنا يكون ظاهرا اعتبار اعتماد وظيفة اللفظة اللغوي في تحقيق ادبية الكلمة و تحقيق نظام القصيدة لكي يصح ان توصف انها قصيدة من كلمة واحدة.

الاشراق و التجلي في النصوص التقليلية

النص التقليلي الذي يعتمد الاقتصاد اللغوي و اداء الفكرة بأقصر خط لغوي ، اي اعتماد الخط المستقيم في التعبير ، هذا النص القصير تعبيريا لا بد لأجل تحقيقه الادهاش ان يشتمل على حالة التجربة غير العادية ، و نقصد بذلك النفوذ العميق الى مكامن النفس و الشعور الانساني و اقتناص اللحظة المؤثرة التي لا تترك مجالا للقارئ الا الدهشة و الانبهار . ان الشاعر التقليلي (minimalist) يعبر و يكشف عن تجربة انسانية يدركها الكل لكن لا احد يتناولها او يعبر عنها كما يقول المتنبي (القائل القول لم يترك و لم يقل) . هذا هو الاشراق الشعري انه الكشف عن الخفي و التجربة العميقة في النفوس ، انه الاطلاع على المعارف و التجارب الجمالية الادبية العميقة و التي ليس لكل احد تناولها و بلوغها . انها بلوغ الينابيع السرية للجمال و الاطلاع على الشعور الانساني العميق . التقليلية)) minimalismاشراق عميق و ليس تعبيرا أدبيا شاعريا فقط.

النص التقليلي ليس شعرا عاديا و لا بوحا شفيفا فقط و لا تجربة فنية معهودة ، انه تحطيم للحجب و التوجه بسرعة فائقة نحو بلوغ مسافات عميقة في النفس . لا بد لأجل التقليلية من تجاوز حالة الوساطة اللغوية و المرآتية ، و تقديم الفكرة الجوهر مجردة ، و كأن القارئ لا يرى حروفا و لا كلمات و انما يرى الفكرة و هي تتجلى ، ان التقليلية تجل عظيم للجمال . ليست التقليلية اقتصادا لغويا فقط بجمل خالية من النعوت و الشرح و التفصيل مكتفية بالاشارة و التلميح ، بل ايضا لغة عميقة ، انها اقتصاد لغوي و تعبيري يتجه و بسرعة فائقة نحو العمق الانساني .

اذن التقليلية هي التجلي الاشراقي الاكبر للفكرة الجميلة العميقة النافذة في النفس و الشعور.

يقول شيخ التقليلية رجب الشيخ

))حينما ولدتني أمي \ شربت ماء النهر \ فتعلمت سر الحياة \ ورحلة الخلود \ وعرفت أني مخلوق \ من طين... الطين سر وجودي((

في نص سردي تعبيري ، معبأ بالشاعرية العالية من استعارات و رموز قريبة تحمل القارئ بسرعة الى فكرة النص و جوهره دون زيادات او رتوش ، محققا التجلي الكامل للفكرة ، مع نفوذ عميق في النفس و عالم الشعور ، باشراق تعبيري اسلوبي و بيان مصرح به في متن النص . ان النص يحقق غاياته التقليلية بالتجلي الاشراقي لجوهر الفكرة مع سردية تعبيرية . فيقدم لنا رجب الشيخ نموذجا للسردية التعبيرية التقليلية وهي تجربة شعرية نادرة . كما هو حال تحقيق التقليلية السردية البوليفينية في نص (أقنعة) للدكتور انور غني الموسوي

))أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل \ و حينما و صلت منتصف الطريق \وجدت رجلا في كوخ و بين يديه أقنعة بشعة . \قلت له لمَ أنت هنا ؟ قال : لقد طردني القبح من مدينتكم \و هذا الأقنعة ابعث بها الى كلّ جميل \ ليرتديها فلا يطرد منها مثلي((.

و بلغة مقتصدة جدا او ما نسميه التقليلية الشديدة تحقق اللغة غاياتها التقليلية في نص للشاعر القدير عادل قاسم

)الموتى.. \ حالمونْ(...

هنا صورة شعرية و استعارة فذة تحقق شاعرية عالية و بمعادل كمي جمالي ، يبهر و يدهش ، و يحقق غايات النص المفتوح ، وهو ما اشرنا اليه في مواضع سابقة ان التقليلية الشديدة تتمحور حور النص المفتوح و ان كان بكلمة واحدة كما في قصيدة الكلمة الواحدة ، مع تحقيق الاشراق و التجلي.

كذلك نجد التجربة في نص لعامر الساعدي

))الظلمة داكنة \ الليلُ تتوحل أرجلهُ \ الليل وحدهُ يتحمل الصمت \ الخريف يبكي \ والاشجار لا تكف عن لومهِ((

الفكرة بجوهرها تتجلى هنا ، ليس فقط تتجلى بوجه وصورة واحدة بل تتجلى بعدة صور ، و هذا التجلي متعدد الصور في النص الواحد هو من اساليب لغة المرايا ، و التناص الداخلي و مع الاشراقية العميقة بالنفوذ الى التجربة الانسانية الخفية و الكشف عنها للقارئ ، يحقق النص تقليلية فسيفسائية ، وهو نموذج نادر بالكتابة.

و نجد المجال الشعوري العميق متجليا في نص تقليلي لرشا السيد احمد

))لست محمومة هذا المساء \ فقط .. المشكلة أن ذاكرتي يقظة جدا هذه الليلة((.

هنا لغة ترتكز على الابهار العميق و الكشف و الاشراق الفائق السرعة ، ان الكلمات تتجه و بقوة نحو مكامن الشعور العميقة بلغة قوية تحقق غايات التكامل النثروشعري . فالكمال النثري بالسردية القوية و النثرية الجلية مقرونة و مصحوبة بشعرية تنفذ الى الاعماق و تبحر بالقارئ الى المنابع الجوهرية و تحقق التوافق النثروشعري بنص تقليلي.

ونجد الشعرية العالية ايضا في نص تقليلي فذ بقيمة تعبيرية كبيرة لرياض ماشي الفتلاوي

))هدير همسك ... \ أثقب مسامعي((...

ليس يسيرا تحقيق التقليلية بشعرية متقدمة ايضا ، فنجد هذ النص التقليلي تجليا و اشراقا اشتمل على صورة شعرية فذة ، فقدم لنا رياض الفتلاوي نصا تقليليا بثنائية تجلي جوهرة الفكرة ، و الصورة الشعرية العالية ، و لقد تكلمنا في موضع سابق ان لكل تعبير ادبي قيمة جمالية كمية وصفناه بالمعادل الكمي ، يعتمد على مدى ما يحققه النص من عطاء و ثراء تعبيري ، ما يحقق علمية و موضوعية للثراء النصي و لا يبقى مسالة وجدانية و ذوقية ، وهذا النص يحقق قيمة كمية جمالية عالية اضافة الى معادله الشعري الكيفي العالي ايضا .

و نجد التقليلية المصحوبة بالصورة الشعرية في نص هالا الشعار

)الأمطار \ شهيق الأرض \ زفيرها الأشجار(

و من الواضح تأثير النفس الهايكوي و التغني بالطبيعة في شاعرية هالا الشعار لتقدم لنا قطعة شعرية باستعارة فذة تحقق غايات النص التقليلي بتجلي الفكرة و اشراقها.

و في تقليلية سردية لحسن المهدي يقول فيه

))منذ ثلاث عقود \ و \ نيف ... \ كلما صعدت الجبل \ لألقاك .. هناك لاهثا \ ..اجدك قد وصلت اسفل الوادي \ .... \ الغريب اننا لم نكن نرى بعضنا \ في اجتيازنا \ منتصف المسافة \ مهما تكرر الامر((................

ان هذه اللغة القوية المحققة للتوافق النثروشعري تنفذ في النفس و تتجلى فكرتها بوضوح مقتنصة اللحظة الانسانية و الشعرية الخفية فتكشف عنها ببوح رفيع محققة التجلي و الاشراق التقليلية بسردية تعبيرية.

و في نص يعتمد البوح الصادم تقول جانيت لطوف

))قيدوا قصيدتي ضد مجهول \ تعرت بنات أفكاري وأصبحت يتيمة((

النص يتجه نحو الفكرة بخط تعبيري مستقيم ، بتوظيف استعاري قريب ، ينفذ الى اعماق النفس و الشعور بسرعة كبيرة ، فيحقق النص غاياته التقليلية بتجل و اشراق للفكرة.

و في نص مشرق يقول محمد عبيد الواسطي

))ما زلت أتبعه.. \ ما \ لا \ يأتي((

ان الشاعر هنا استخدم توظيفات تعبيرية فذة قريبة للكشف و ايصال الفكرة ، و اعتمد النص على التجربة العميقة و الانسانية العالية ، فالنص يبلغ مستوى عال جدا من الاشراق ، و بلغة مقتصدة يتحقق نص تقليلي عالي المستوى فعلا.

و يقول محمد يزن في نص تقليلي

))أتلذذ بالنوم واتعذب بالحلم((

انك لا تكاد ترى الكلمات ، و انما ترى الفكرة ، تراها بجوهرها المجرد ، لقد نجح النص في تحقيق التجلي ، كما ان النص يطرق اعماق النفس بتجربة انسانية تمس الاعماق و يصدقها الوجدان ، مع تحقيق حالة كشف و اقتناص ، و بهذا ينجح النص في تحقيق الاشراق . ان في هذا النص تجل و اشراق للفكرة المجردة بتقليلية فنية كاملة.

و في نص تقليلي لقيس خضر

))نسيت قلبي \ على طاولة \ بائعة الزهور((

التقليلية واضحة لغة مجردة من دون زوائد و لا تفاصيل خط تعبيري مستقيم جدا ، الفكرة تتجلى بجوهرها من دون مقدمات و لا وسائط . النص ينفذ الى عمق القارئ من دون تنقلات رمزية او دلالية ، فيتحقق التجلي المجرد للفكرة ، و تنفذ الى اعماق النفس و الى المواطن الخفية في الشعور ، و اقتناص تجربة انسانية شاعرية بالكشف و الاقتناص فيتحقق الاشراق . ان النص يبلغ غايات التقليلية بالتجلي و الاشراق لجوهرة الفكرة العميقة المجردة.

و بالأسلوب الرمزي و الاستعارية نجد تحسين فالح في نص تقليلي يبلغ غايات التقليلية

))عندَ انتفاضة الخيال \ تُرفعُ صُورُكِ العالقة.. \وَيُهتَفُ بتغريد العصافير.. \ليُعلَنَ زقزقة العشق((..

النص زاخر بصورة شعرية عالية و استعارات فذة ،كما انها قطعة في الميتاشعر ، قريبة تنفذ و بسرعة من دون توقف الى العمق ، فتتجلى الفكرة و يتحقق الاشراق باقتناص هذه اللحظة الانسانية و الشعورية الخفية و العميقة.

الاشراق العميق في لغة هالا الشعار التقليلية

الشعر اشراق على اسرار اللغة و تجل لعبقريتها و استنطاق لصوت روحها العميق . الشعر هو اقتناص اللحظة الشعورية العميقة و الكشف عن نقابها فتشرق شمسا جديدة جميلة الى الناس . ليس الشعر مجرد سبك جميل للكلمات فان هذا من التصوير السطحي ، انما الشعر نفوذ حيّ و عميق و متوهج الى روح اللغة و ينابيعها السرية و عوالمها المتخفية خلف الحجب . ان لم يخترق الشعر الحجب و ان لم يبلغ الكواكب المشعة و الحقول المتوهجة للغة فانه لن يكون شعرا بالمعنى العميق.

حينما تشعر ان النص ينقلك و بقوة و بسرعة الى عالم عميق و الى حياة جديدة و يضيء لك مواطن الشعور و الاحساس و يولد في نفسك زخما معرفيا و فكريا حينهما نكون أمام كتابة فذة و حقيقية و ليس مجرد تفنن كلامي و لفظي . هذه الكتابة العميقة التي تتجاوز السطح و

تنفذ الى روح اللغة نجدها متجلية في كتابات الشاعرة هالا الشعار ، و تبلغ تجليها الاكبر في نصوصها التقليلية.

في نص عالي الشاعرية و متعدد الدلالة يرتكز على عمق الفكرة و الرمزية تقول الشاعرة فيه:

)بين وردة ولهاث

ثمة فضاء صغير(

ان المساحة الجمالية الواسعة سواء من جهة الكم او الكيف الشعوري او من جهة النفوذ و الحجم تتحقق هنا بواسطة تقنيات التعدد الدلالي و الاستعارة الكتلية (الجملية) ، وهو فن كتابي تجيده هالا الشعار اشرنا اليه في مناسبة سابقة حيث انها لا تقتصر في مجازها و استعارتها على الانزياح اللفظي في المفردات بل تلجأ و بلغة متطورة الى الرمزية الكتلية و الاستعارة بالجمل و التراكيب اللفظية ، محققة واقعا و عالما نصيا يعيش فيه القارئ وسط لغة راسمة . و رغم قصر النص الا انه يحقق حالة الرسم و الابعاد الثلاثة . هذا النظام المتقن من اللغة الراسمة و الرمزية التعبيرية يحقق اضافة مفهومية و اشراق على مكنونات اللغة و اطلاع على الينابيع السرية للشعر ، محققا (التعبيرية المفهومية) التي لا تترك مجالا للفكر الا الشعور بالدهشة و العجز و هما أهم غايات الكتابة الشعرية و التخيلية ، و بذلك يبلغ النص غاياته الفنية و الجمالية و الرسالية.

و في نص مكثف و معبر ببوح شفيف ينتمي الى أدب القضية تقول فيه الشاعرة:

)تقاسمني

الخراب(

ان حالة الجذب الكتابي هنا و نقل القارئ الى النص بسرعة و بقوة متأتٍ من الصدق العميق و البوح الشفيف و من عمق الكتلة الشعورية التي يحققها النص في مجال الاستجابة الجمالية ، باستعارة قريبة و تعاونية عالية ، و هذا النفوذ في العمق الشعوري يحقق حالة الاشراق في مجال الاحساس و العاطفة و التأثير بلغة قريبة . و بهذا الشكل من الاشراق يتحقق شكل اخر منه باللغة القريبة في قبال النص السابق الذي يحقق حالة الاشراق بلغة رمزية عالية.

و في نص عذب بقاموس متموج بين الحلم و الحقيقة تقول هالا الشعار

)بضعُ خطى

بيني وبين اليمامة

أكاد ألامس الهديل(

ان العذوبة الشعرية بأدب يتميز بالفنية العالية من انزياح و خيال ، هو أحد أشكال (اللغة المثلى) التي يبلغ بها النص غاياته ، و يتجه بالكتابة نحو النص الكامل . و أهم تقنيات اللغة المثلى او ما كنا نسميه (اللغة القوية) هو التموج التعبيرية و وقعنة الخيال . فيتجلى التموج التعبير في قاموس لفظي يجمع بين لحظات واقعية و اخرى خيالية فالاول في (بضع خطى ، بيني و بين اليمامة) و الثاني في (أكاد ألامس الهديل) ، كما أنه بذات الأسلوب تحقق نظام (وقعنة الخيال) حيث ان القارئ يُنقل الى حياة النص بكفاءة عالية و لا يكاد يميز في ان التعبير هنا نظام خيال ام واقع ، فلا يجد نفسه الا مبحرا في فضاء هذه الكتابة الجميلة بامتاع فكري و شعوري.

و نجد هذه اللغة المتموجة ايضا في نص آخر للشاعرة تقول فيه-:

)سأجمعُ صمتي

صمتي كلّه

لأدفع عني تهمةَ الماء

ابتلاء الهواء

لست سوى هُنَيْهَةَ فرارٍ

من نار وتراب واغتراب

على سطحِ هذا الكوكب المتْعَب(

فوسط البوح الشفيف و التوصيلية المخلصة نجد عبارة مركزية و مؤثرة تتمثل بمقطع (لأدفع عني تهمةَ الماء \ ابتلاء الهواء) هذا النظام الاستعاري الرمزي كسر حالة التوصيلية و حقق التموج التعبيري ، و نقل البوح الى حالة رمز و حالة الخيال الى واقع نصي فيتحقق نظام (وقعنة الخيال).

هكذا نرى ان هالا الشعار و بنصوص تقليلية قصيرة تحقق انظمة شعرية عالية بطاقات تعبيرية كبيرة ، باشراقات ذات نفوذ عميق و مساحات استجابات جمالية واسعة ، تكشف النقاب عن اسرار الكتابة المؤثرة و عن وجه اللغة المتوهجة.

التقليلية الفسيفسائية ، الفكرة و النموذج.

التقليلية الكتابية هي اداء الفكرة باقل قدر من الكلمات ، و في الشعر هو القصيدة التي تحقق غاياتها و اهدافها بطريق تعبيري مختصر من دون زيادات و لا نعوت و لا شروح . و اما الفيسفسائية فهي ان تكون العبارات او الفقرات المتعددة في النص الواحد تتباين في شكلها و ظاهرها و موضوعها الا انها تتحد في جذرها العميق و هدفها و قضيتها ، فيحصل ما نسميه (الترادف التعبيري) و اللغة التي تترادف فيها العبارات هي لغة المرايا فتكون مثل الفسيفساء في بنائها.

هنا ثلاثة نماذج للنص التقليلي الفسيقسائي :

الاول : شجرة القبقب للشاعرة هالا الشعار 11\2\2016

الثاني : مرايا للدكتور انور غني الموسوي 13\2\2016

الثاني : تهيؤات للشاعر رجب الشيخ 13\2\2016

النص الاول : شجرة القبقب ، هالا الشعار.

1- ذاتَ خريفٍ

ـضيّقٌ جدا عامنا المنصَرِمْ , شجرةُ القَيقَبْ القرمزيةِ , احتفَظَت لوقتٍ طويلٍ بمُعظَمِ أوراقها , على الرغم من اكتسابِ تلكَ الأخيرةُ طيفاً كاملاً من ألوان الخريف.

.

.

2 -نداءٌ أخيرٌ

حولَ شجرةِ القيقب

يطوفُ السنونو

ـمُتسولةُ بابِ الجامع الأُمويّ , في مكانِها المعتاد , تحت شجرة القيقب , طاستها ملأى بالنقود المعدنية , وبعضِ وريقات القيقب , صحيحٌ أنّ ثيابها رثّةٌ , لكنّ نظراتها حادّةٌ.

2- بحدَقَتَيْ صَقر

جائعةً تبحثُ عن فريسةٍ

شحّاذةُ الأُمَوَيْ

ـعينا الشحّاذة لا تفارقَ جيبَ المرأةِ التي تجْمَعِ قوتها , من بقايا أحمال الباعةِ الجوّالين.

3- أرصفةٌ عريقةٌ

أحذيةٌ باليةٌ , إلى سباتها

تذهبُ أسرابَ النمل

ـكل ذلك يجري تحت شجرة القيقب , التي تنتظرُ رياحاً أكثر عنفاً , لتتخلّى عن أوراقها الآيلة للسقوط, عند ئذٍ يمكن للمارّة أن يشاهدوا أعشاشَ السنونو المهجورة,

ـالفُتاتُ

على حالِها , فارغٌ

عش السنونو.

النص الثاني : (مرايا) ؛ انور غني الموسوي

1 -لقاء

هناك ، خلف المطر ، عند الينابيع السرية ، نلتقي .

2 -تجلّي

روحك أراها بوضوح ، شمسا من الكلمات ، تعلمني نشيد الصباح.

3 -صوت

صوتك ، يأتي من بعيد ، من الاعماق ، ليتجلى صرخة على الورقة.

4 -يعقوب احمد يعقوب

في ياء كريم و بناء فريد أجدُ سيني و ألف يعقوب(2)

5 -عادل قاسم

سلالم الزمن مركبتك ، فيحيا النص و يتحرك كشهاب من المستقبل.(3)

6 -طريق

حينما عثرتُ عليها فرحتُ بها كطفل برّي ، الطريق.

7 -قصيدة

ليتك تراني ، خلف الكلمات أنتظرك ، أنا ، القصيدة

8 -الشعر

الشعر حكاية وطن ، انه عاصفة صادقة.

9 -الحب

الحبّ حكاية مؤجلة ، بداياتها (شعبان شهر المطر يملا الارض بالعهد الجديد)(4)

النص الثالث : تهيـؤات ، رجب الشيخ

1-عفويه

الحمى ....تدفعني الى الهذيان

وربما الهذيان....

يدفعني للعشق

فكلاهما يصدر بعفوية

2-خبال

...

جمل ربما مرتبكة

بوح غريب

أحلام لاواقعية

جنون اوربما خبال

3-نشاز

..

أصوات نشاز

مرتفعة بعض الشيء

همهمات من رؤؤس فارغة

4-حلم

...

خرافات أو رسوم تشوه

الضوء

عدم التركيز على أوراق

صفراء

في هيئة حلم

5-الترقب

...

نزعات لاواقعية..تسيطر على المخ

او الارتداد

في عوالم الترقب

والكتمان

6-دفء

...

دفء مرتبك بأجساد متهرئة

او ربما

دون علم منا...

فتصبح تهيؤات

7 -اكتلمت الصوره

وعرفت ان الحمى

ترافقني.

من الواضح في النصوص ان كل منها يتكون من عدة نصوص ، وهذه النصوص كل منها له مضموع مستقل و بوح مستقل و تعبير مستقل ، لكن هناك دوما خيط جامع بين النصوص الداخلية و قضية مركزية و مصدر واحد عميق يجمعها ، مما يحقق التناص العميق و لغة المرايا و ترادف التعبير و بالتالي النص الفسيفسائي.

النص البرزخي و الفسيفسائية التقليلية في (أنت تشبهينني تماماً)

كثيراً ما تكون الرؤية محتاجة الى دليل ، و يجيء هنا سعد جاسم على بساط الحبّ و الحنين ليبين لنا و يعلمنا انّ المجموعة الشعرية ليست مجرد تجميع نصوص ، انما المجموعة الشعرية هي بوح و رسالة ، لا بد ان تتميز بالوحدة و التناسق و الانسجام ، وهذا الفهم يضع علامة استفهام امام المجموعات المشتركة التي تصدر بين مجموعة من الشعراء و التي نجدها حتى في منتديات أمريكية.

اضافة الى دوران و تناول نصوص (أنت تشبهينني تماماً) للشاعر العراقي سعد جاسم ، بل بمعنى أدق و أصدق اضافة الى كون النصوص تدور حول ثيمة (التشابه و التماثل الروحي) بين سعد جاسم و حبيبته ، و التي أغرق نصوصها بكل طقوس الأنبهار و الدهشة وهو شكل من اشكل البوح الاقصى و اسلوب توظيفي تعبيري تتجلى فيه الروح بقوة ، و لأن المثال و النموذج الذي يتحدث عنه سعد جاسم هو انسان ايضا . فانّ هذه المجموعة شهدت تجلّي روحين روح المؤلف و روح المثال اي الحبيبة ، فرسمت لنا نصوص (انت تشبهينني تماما) روح سعد جاسم بل و جميع عوالمه الفكرية و النفسية و الفلسفية كما انها رسمت ملامح دقيقة للمثال الحبيبة من روحها و جمالها و استثنائيتها ، و الذي ينعكس بالطبع بسبب التشابه المعلن باستثنائية المؤلف ، بل ان هذا صريح في مقاطع من نصوصه.

سعد جاسم البارع في جميع أشكال الشعر ، و المحب لجميع اشكال الشعر كما يقول ، حقّق في هذه المجموعة اضافة الى ما اشرنا اليه من الوحدة الغرضية و الخطابية لنصوص المجموعة ، و اضافة الى تجليات عوالم ما وراء النص و روح المؤلف في النصوص ، فانه حقق الفسيفسائية النصية.

الفسيفسائية النصية و كما بينا في كتابنا (النقد التعبيري) (الموسوي 2016) هي ان تكون الوحدات النصية سواء الصغير كالمفردات و الجمل او الكبير كالفقرات و النصوص مترادفة يحكي بعضها بعضا و يصدق بعضها بعضا ، و ترشد و تدلّ و تقصد فكرة محورية معينة مركزية تكون هي الحكاية المختصرة و الرسالة الواضحة التي توصلها المقاطع المترادفة او النصوص المترادفة ، فتتشكل سماء نصية و فضاء نصي من وحدات متشابهة متماثلة ، و يمكن ان تمتد الفسيفسائية الى ماوراء النص و الى القارئ . و في الحقيقة ان مجموعة (انت تشبهينني تماما) حققت فسيفسائية واسعة شملت المؤلف و المثال اي الحبيبة و الرسالة و النص و القارئ ، وهذه من اوسع الفسيفسائيات التي قابلتها ، و التي ربما نحتاج الى كثير من الكلام لتبين ملامحها و معالمها . وهنا تبرز اهمية الأدب المضيف و المطور و الذي يمنح النظرية الادبية و النظرية النقدية توسعة و تطوير ، و قد نجح سعد جاسم في هذا العطاء و هذه التجربة الاستثنائية . فنحن أمام مجموعة استثنائية لمؤلف استثنائي يتكلم عن مثال و حبيبة استثنائية و حب استثنائي و يطالب بعالم استثنائية و قارئ استثنائي . فكانت الفسيفسائية الجامعة هي (الاستثنائية) و لذلك من غير التام أبدا النظر الى هذه المجموعة انها حالة تغني و تمجيد لحبيبة مثالية و انها وصف شعري لحالة نفسية عالية وصل اليها المؤلف ، بل بكل ما حققت من انجاز فني و توظيفي فانها تحمل رسالة الاعتراض على الواقع الفقير في انفسنا و طلب الخلاص بالرجوع الى انفسنا الصافية المحبة الولهة و المفتونة بالجمال و الكمال ، حيث ان كل جميل هو من الله ومن فيضه و على صورته كما يقول سعد جاسم في هذه المجموعة ، انها دعوة للحب و الحب العميق

و نبذ كل اشكال التقصير تجاه هذا العمل الانساني الا وهو المحبة ، انه صرخة و نداء لاجل عالم مفعم بالحب.

انّ الكلام يطول عن جوانب الرسالة و الخطاب و خصوصا مع شاعر كبير و ذي تجربة شعرية واسعة ، و و لذلك و كما هو عادتنا سنتناول عنصر ابداعي مستقل لاجل تكامل النظرية النقدية و تسليط الضوء على ذلك العنصر الابداعي و توضيحه بشكل كاف ، وهنا سنتناول النص البرزخي و الفسيفسائية التقليلية.

لقد اوضحنا في مناسبات سابقة شكلين من الفسيفسائية ، الفسيفسائية الداخلية التي تكون بين عبارات النص كما عند كريم عبد الله و نصوص لي و في دراستنا عن نص من كتاب (كليلية و دمنة)(الموسوي 2015) و اخرى تكون بين نصوص متعددة منفصلة كما هو متحقق بين مجموعة من النصوص النثرية من كتاب (كليلة و دمنة) (الموسوي 2015) وهذه يمكن ان نسميها (الفسيفسائية الخارجية) ، وهناك شكل من الفسيفسائية تكون بين نصوص متداخلة في الاساس كما بيناه في مقالنا عن تجربة رجب الشيخ وانور الموسوي و هالا الشعار و نصوصهم التقليلية (الموسوي 2016) وهو ما يمكن ان نسميه الفسيفسائية البرزخية ، بحيث لا يكون واضحا هل انّ النصوص منفصلة ام متصلة ، وهذا كثير ما نشاهده في كتابات المعاصرين .

هنا في مجموعة (انت تشبهينني تمام) تحضر الفسيفسائية باشكالها الثلاثة ، الفسيفسائية الداخلية بين عبارات النص الواحد (التناص الداخلي) و فسيفسائية خارجية بين نصوص المجموعة كما بينا جوانب من ذلك ، و فسيفسائية برزخية بين نصوص تقليلية متداخلة . وهذا ما سنشير اليه تفصيلا هنا.

بداية لا بد من بيان النص البرزخي ، النص البرزخي هو نص لا يطرح كنص او انه مقطع يطرح كنص ، المهم فيه انه يحتاج الى متمم خطابي الا انه معنون ، و بحدود التجارب المتحققة فان النص البرزخي هو نص تقليلي قصير ، لان اللاتقليلية تحقق تكامل النص و استقلاله . بعبارة اخرى النص البرزخي هو نص تقليلي غير مستقل الا انه يطرح كنص و يعنون . بطبيعة الحال النص البرزخي يعطي للقارئ احقية اكماله ليس كتابيا بل خطابيا كما انه في المجموعة الكتابية الواحدة عادة ما تكون النصوص البرزخية ناتجة من مركز انثيال واحد وهذا يحقق فسيفسائية شبه داخلية كما بين عبارات النص الواحد لكن تختلف عنها في انفصالها كتابيا و نصيا.

هنا مجموعة من نصوص سعد جاسم البرزخية

بعنوان داخلي وسط المجموعة تاتي عبارة (يا كلّ كلّك .. و أكثر) ثم بعد هذا العنوان تأتي نصوص معنونة بهذه الصيغة.

)يا كل كلك .. وأكثر(

)متاهة العدم(

كل طريق

لا تؤدي اليك

اسميها متاهة عدم.

)تراب كافر(

كل تراب

لا يزهر تحت قدميك

أديم كافر.

)ظلام لعين(

كل ليل

لا أكون فيه باحضانك

ظلام لعين.

)خشب مريض(

كل باب

لا تفتح امامك

خشب مريض.

)رذاذ مغشوش(

كل عطر

لا يضوع من مساماتك

رذاذ مغشوش.

)اغنية خرساء(

كل اغنية لا تلامس روحك

حشرجة خرساء.

)دمعة حجرية(

كل شمعة

لا تضيء غرفتك

دمعة متحجرة.

)هواء فاسد(

كل هواء

لا تتنفسين نسيمه

ريح فاسد.

هذه مجموعة من النصوص القصيرة المعنونة و التي جاءت تحت ذلك العنوان الكبير مع نصوص اخرى . من الملاحظ اضافة الى الومضية و التقليلية والثلاثية التي تحاكي الهايكو الذي يبدع فيه سعد جاسم ، و اضافة الى وحدة القالب التركيبي (كل ... لا ... فهو ...) و كل هذه العناصر تحقق فسيفسائية شكلية ، فان وضع هذه النصوص القصيرة المعنون تحت عنوان جامع يشير و بوضوح الى محورية الفكرة الام و مركز الانثيال و مصدر اللاوعي بخصوص هذه النصوص ، فنجد ان النصوص التي تنزع الى الاستقلال و تتمظهر بالتكامل انها مشدودة و مرتبطة بتلك الفكرة الجامعة و العالية فنكون النصوص كحبات العنب في عنقودها و يظهر النظام كالخيمة التي تنتهي الى راسها العالي المتربع مركزها و محورها و روحها و التي يمكن ان نستفيد منها فكرة و مصدر محوري واحد هو انه (كل شيء لا يكون منك فهو لا شيء) وهذا التمجيد و البوح الاقصى هو من التعبيرية العميقة ، و بينما استطاع الشاعر ان يعبر و بقوة عن مشاعره و عوالمه النفسية ، فانه ايضا صنع لغة صارخة و ببوح عال و زخم شعوري هائل صادم رغم رقته ، وهذا ما نصفه احيانا بالسرعة الشعورية ، حيث ان الزخم الشعوري للكلمات قد يحقق سرعة و قوة صادمة و مبهرة رغم رقة المشاعر و العبارات المعبرة عنها ، و

الذي يذكرنا كثيرا بعملية قطع الخشب بتيار الماء او ما يسمى (المنشار المائي) . هكذا تبرز قدرة الشاعر ، بتجربة شعورية رقيقة و حالة نفسية من الحب و الوله وعبارات عشق و ذوبان ، تتولد التيارات التعبيرية العاتية و العاصفة و الصادمة و المدمرة.

قصيدة من كلمة واحدة

تجريد

....

هامش بقلم د أنور غني الموسوي

مع كون هكذا قصيدة (أي قصيدة الكلمة الواحدة) من النص المفتوح بلا شك فانه يمكن رد قصيدة الكلمة الواحدة الى اللغة التجريدية والتي تعتمد على نقل الاحساس والشعور والتجربة الانسانية بالألفاظ بدل الاعتماد على الدلالات والمعاني والافادة الكلامية . وعلى كل حال يمكن السؤال ما الفرق بين نص متكون من ست كلمات يولد زخما دلاليا وفكريا وشعوريا معينا وقصيدة متكونة من كلمة واحدة تتجاوز في زخمها الرمزي والفكري والشعوري ما كان لذلك النص المكون من ست كلمات .(أنور الموسوي 2015) .

في الويكيبيديا انّ آرام سوريان (Aram Saroyan) الشاعر و الروائي الامريكي المولود سنة 1943 قد ارتبط اسمه باعماله التقليلية الكاملة ، و عمله الشهير قصيدة الكلمة الواحدة (lighght) في 1965 ، و ايضا قصيدة الحرف الواحدة بحرف (m) المكتوب باربعة ارجل . و التي دخلت في مقياس غيتيش كأقصر قصيدة في العالم (Wikipedia) .

تقول اين دالي في خريف 1965 ، كتب شاعر عمره 22 عاما اسمه ارام سوريان سبعة حروف لتكون اكثر قصيدة مثيرة للجدل عبر التأريخ .ان كلمة (lighght) بالخطأ املائيا انما هي عنصر مشاهدة و ليس قراءة ، فلا توجد عملية قراءة هنا. (Ian Daly 200)

اقول ان فكرة التقليلية الكاملة حتى تصل الحرف الواحدة محققة لغايات التقليلية و منتهاها بلا شك ، الا ان تجميع حروف او حرف من دون الاحالة على معنى او احساس منقول و عدم الاعتماد على الوظيفة اللغوية للفظة فانها تخرج عن كونها عملا ادبيا ، و تصبح شيئا بصريا لوحة او نحو ذلك . بمعنى آخر ان ارام سوريام لم يكتب قصيدة و انما عملا بصريا سواء في عمله ((lighght او الحرف (m (بالاربعة ارجل . و مثل ذلك ما كان من تلوين و تغيير اشكال الحروف او وضع الكلمة وسط لوحة او رسم كلها لوحات و ليست قصائد لانها ليست أدبا فالادب يحيل على معنى و احساس منقول و هذا بخلاف تلك الاعمال فانها تبدع و توجد الاحساس و لا تنقله و تعتمد على امور بصرية و ليس وظيفة اللغة.

ان العمل اللغوي مهما بلغ من التجريد فانه بنقل الى القارئ الاحساس المرتبط باللغة و التراكمات و التجربة الانسانية المرتبطة بالكلمات . بل لا بد من ان تنقل الكلمة الاحساس و التجربة الانسانية ، بمعنى آخر لا يمكن ان تكون الكلمة قصيدة الا ان تكون ذات معنى ومعتمدة على الوظيفة اللغوية و ليس شيء آخر من العوامل البصرية . و خير مثال على قصيدة الكلمة الواحدة هي قصيدة ديفد آر سلافت) ((David R Slavittبلا أمّ. (

One word poem

David R Slavitt

Motherless

في تعليق لمنشور لاكاديمية الشعر الاميريكةAcademy of American Poets ( )

على قصيدة ديفيد سلافت هذه تبين الزخم الشعوري و الدلالي لكلمة (بلا أمّ) ((ان فقدان الام امر صعب ومأساوي، وربما ان هذه الكلمة هي اكثر الكلمات حزنا وتعاسة لدى الشاعر واراد ان ينقل الاحاسيس بها الى القارئ . (poets org). من هنا يكون ظاهرا اعتبار اعتماد وظيفة اللفظة اللغوي في تحقيق ادبية الكلمة و تحقيق نظام القصيدة لكي يصح ان توصف انها قصيدة من كلمة واحدة.

الاختزال و التكثيف من مطالب الكلام الفطرية ، حتى انها تعد من جماليته الشعبية ، و ما يتفاخر به اهل اللغة من قديم الازمان ، وهو احد اهم مظاهر البلاغة و الفصاحة العربية ، كما ان قصيدة البيت الواحد معروفة و مشهورة عند العرب ، وهكذا الحال في قصائد الهايكو .

ان التوظيف الجمالي للغة الاقتصادية المختزلة له مفهومه الواضح ادبيا ، كما انه قد يحاكي الحركة التقليلية (minimalism) التي تعتمد على اقل ما يمكن من عناصر الفن كالألوان في الفن التشكيلي ، او الكلمات ، بعيدا عن الزوائد كما نراه واضحا في كتابات ستيفن كرين احد رواد اللغة التقليلية و قصيدة الومضة في القرن التاسع عشر . و لحقيقة تخلّي اللغة الفنية المعاصرة عن الجماليات الشكلية ، فلقد برزت ملامح فنية لقصيدة الومضة صارت مقومة لتعريفها و جوهرها .

لو تتبعنا المقالات النقدية التي تناولت قصيدة الومضة (1) ، نجد ان هناك ملامح واضحة للفنية فيها ، يمكن تلخيصها بالأمور التالية:

1. -الاقتصاد اللغوي بالايجاز ، و الكثافة و التركيز، و تجنب الزوائد و النعوت الفرعية .

2. الوحدة العضوية المتكاملة و الفكرة الواحد و اندماج الشكل و المحتوى بحصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية.

3. اللغة الوامضة : بالإيماض داخل النص من جهة، وفي ذات المتلقي من جهة أخرى مع توتر شديد فعلي وانفعالي، يمنحها قدرة أكبر على التعامل مع الحدث، الّذي يومض داخل النص وخارجه معتمدة المفارقة الصادمة وكسر التوقع و الإدهاش العالي .

.فهنا لدينا ثلاثة فصول سنتناول فيها تلك الملامح مع نماذج من قصيدة الومضة العراقية لكتابات متقدمة كلغة وامضة.

الفصل الاول : الوحدة العضوية المتكاملة

الوحدة العضوية في قصيدة الومضة اكثر من واضحة ، بل احيانا لا تجد الاسناد الا لموضوع واحد ، يقول ناصر الحاج:

)الفكرةُ المتدليةَ

من نافذةِ

الليل

تقضمني

بعينيها خلسةً

من بياضها

المتورد

من أقاصي

الحياء(

من الواضح دوران جميع الكلمات و بشكل متراص و مكثف حول الفكرة ، التي هي قطب النص و محوره البين ، ونلاحظ بوضوح ذوبان الزمن و الذات و النعوت في عالم ذلك الموضوع ، فلا تجد شيئا بعيدا عن ذلك القطب المركزي.

و يقول خالد العزاوي:

)سيان عندي

أن أغني للحبِ

أو للحربِ

أغني ,فقط..

لست سوى

حنجرةٍ عمياء

ومغن أحمق(.

نلاحظ هنا دوران فلك القصيدة و كواكبها المشدودة الى مورد المجرة النصية بانجذاب عظيم ، الا وهو الانا الكونية ، انا المتكلم الغارقة في عمق الانسانية ، و تلك الظلال الوصفية و المسندات ، كلها مشدودة بعالم كتلي متراص نحو المحور النصي ذلك الانا العميق.

و يقول سعد عودة

)عندما أفاق

وجد حلمهُ على وشكِ الخروج

من الغرفة

فألتحف بيأسهِ

ونام(

نلاحظ تلك المعاني و الارادات و الرغبات و السكونات كلها منشدة و مجذوب نحو محور النص و مركزه و هو الغائب العميق ، ضمير (هو) المتناهي في جذور الانسانية و ضياعها المميت . ورغم سعة المعاني التي تجلت في فضاء النص ، كالحلم و الياس ، الا انها ذابت كليا في تلك الغرفة و ذلك النوم لذلك البطل الاسطوري البائس.

و يقول قاسم وداي:

)على النهر الممتد بين ضفاف البيوت... ناديتها

فكان الصدى حوار الصمت(

نلاحظ النص جميعه يتمحور حول تلك اللحظة المميزة في المكان الحبيب ، مع الصدى الحبيب ، بالصمت الحبيب ، انها شعلة مضيئة من الشعور العميق ، و النشوة العارمة الاخاذة ، المحور و المكرز الذي يذوب فيه الانا و الاخر و الزمان و المكان.

وتقول صبا ا لعنزي:

)خمائل العمر

بدت نائمة

على زهرة الرازقي أأبيض

حين اقبل الصبح

منتشيا

بسكر خفيف

من اشعة الشمس(

اننا نرى كيف ان النوم على الزهر ، حينما اقبل الصباح منتشيا ،كان يلتف خمائل العمر ، مركز النص و محوره ، جميع تلك الفضاءات و الارادت ، تذوب و بقوة في خمائل العمر النائمة .

و يقول وادي الحلفي:

)ايها المحبوك بحب النخيل

وانت تهز جذع البنادق

لينهال الرطب

هكذا انحنت لك السنابل

عند اخضرار عودك

في سماء الوطن(

الاخر المخاطب ، الحامل للمعاني الكبيرة و الحبيبة و العطاء الكبير في ، النخيل ،و الرطب ، و السنابل ، و الاخضرار ، لأجل سماء الوطن الحبيب ، كل هذه المعاني تتجسد شاخصة في محور النص و مركزه الا وهو الاخر المخاطب ، الذي يهز جذع البنادق.

لو لاحظنا النصوص المتقدم و رغم قصرها فانها تخلق تاريخا نصيا هائلا ، وهذا الامر لم يكن متيسرا الا لعمق الموضوع و تركيز النص ، و كثافة اللغة.

الفصل الثاني : اللغة المقتصدة

الاقتصاد في اللغة من الميزات المهمة لقصيدة الومضة ، ليس فقط في قصر المقطوعة بل ايضا في خلوها من الزوائد و الايضاحات ،و التكثيف بمعنى اخر ، انها تعتمد الايحاء و الاخفاء و عدم البيان التفصيلي و تهتم فقط بجوهر الفكرة و قضيتها المركزية.

يقول ناصر الحاج

)أخبرتكَ

للمرةِ الالف

وأنت تُعيد

الامساك بحجرين

من الغيم

ليس هناك

سلالمَ خلفيةٍ

للمطر(..

من الواضح الاقتصاد الشديد في الكلام ، بحيث لا تجد نعتا الا ما هو ضروري في (المرة الالف) و (السلالم الخلفية) و التي لا بد منها ، و اما باقي المفردات فكلها مجردة ، انها لغة مركزة في بنائها و ليس فقط في بوحها و دلالتها.

و يقول خالد العزاوي

)أنا وطن كبير

يبحث عن ظلِ

في خوذةِ

جندي(

نلاحظ الاختزال الكبير في المفردات ، و خلوها من الزوائد فلا نعوت الا ما هو ضروري في (وطن كبير) و اما الباقي فخط مستقيم تعبيري نحو النهاية.

و في بناء تقليلي فذ فعلا و عالي المستوى يقول قاسم وداي:

)هم يملكون الظلام ..

وأنا سراجي أسنانها(

فليس هنا سوى خط بناء اختزالي مكثف و سريع بعيد عن كل تفرعات او ايضحات نعتية او اعتراضية ، و بكتلة كلامة متراصة ، بعوالم من المعنى واسعة ، ذات ايحاء و عمق كبيرين.

و يقول وداي الحلفي

)ما لهذه الظلال

تركت اشجارها

بارده في فمي

(نلاحظ ان الكلام يتجه بسرعة نحو النهاية دون توقف او اعتراض او تفريع ، يتجه نحو الكمال البوحي ، برمزية عميقة و مجازية واسعة و لغة وامضة.

و كذا الحال في لوحة لصبا العنزي

)العالم...

اكذوبة

في فراغ(

فاننا نجد العبارة تتجه بقوة نحو النهاية ، في بناء متراص بعيد عن الزوائد ، و من خلال ظلال المعنى و عوالم الدلالات تنفجر الجملة على فضاء واسع من البوح و الايحاء.

و يقول سعد عودة

)انا كأيّ أتجاهٍ اخر

مايهمّهُ فقط نقطة ارتكازه

في هذه اللحظة(

التكثيف و الاقتصاد يأخذ مساحة واسعة في النص ، فلا مجال الا لما هو ضروري من الاعتارض ب(كاي اتجاه اخر) لبيان الوحدة ، فالعبارة ليس فقط تتجه نحو النهاية بقوة بل ايضا نحو نفسها نحو نقطة واضحة ، معبأة بسيل من نقاط التوهج المعنوي الكبير.

الفصل : اللغة الوامضة و المفارقة

تتجه قصيدة الومضة الى التكثيف الكلامي و القولي الشديد و السريع ، معتمدة في الادهاش كثيرا على المفارقة الظاهرية و الخفية ، سواء بالابتعاد المتقصد عن جو النص ، و خلق التضاد و التقاطع اللفظي و التعبيري ، او بنحو مفارقة عميقة بالتناقض بين ظاهر النص و باطنه المكشوف بمفاتيح و رسائل و اضحة ،و بينما الاخير من وسائل و تقنيات الشعر وخصوصا قصيدة النثر ، فان المفارقة اللفظية و كسر خط الافادة و البناء هي الاوضح و الألصق بقصيدة الومضة . و نجد كل ذلك ظاهرا في قصيدة الومضة العراقية.

يقول قاسم وداي

)يكفيني وجهها..........

.أذا أزدحم الظلام(.

نجد هنا وجه الخلاص و وجه الامل ، الذي يكفي النفس الكبيرة المريدة ، في زمن يزدحم فيه الظلام ، هنا تلك المعاني التي تنطلق بسرعة كبيرة نحو المركز ، نحو بؤرة عميق في النص انه

وجهها ، ثم تنبثق منه مرة اخرى لتضيء ، هذه الحركة العظيمة ضمن عالم مشدود متراص ، احد عوالم الادهاش و الوحدة.

و في انحناءة خطية كبيرة محققة المفارقة في خط البناء اللغوي يقول قاسم وداي

)خبئيني بين جفنيك حتى يزورني الدمع لأغسل ذنوبي(

اذ تأتي عبارة (لأغسل ذنوبي) بكل الصدمة و الادهاش و الانحاء في خط بناء الافادة.

و في لوحة وامضة رمزية و عالية يقول وادي الحلفي

)ما لهذه الظلال

تركت اشجارها

بارده في فمي(

فبعد اتجاه اللغة نحو درجة الصفر في الافادة يأتي كسر واضح لمنطقيتها بعبارة (باردة في فمي) لتحقق مفارقة مدهشة و صادمة.

و في تعبيرية وامضة و خاطفة يتحقق الكسر المنطقي لبناء اللغة في نص لناصر الحاج

)ذلكَ الحجر

الذي مستهُ

الروعةِ

مازال مثقوباً

بالكلمةِ

بما يكفي

ليتسرب منه

الحب(

فبعد ان صاغت المفردات و التراكيب في النص جوا خاص للنص متجها نحو حقل من المعنى معين ، تأتي الانحناءت المفارقية لتحدث استرجاعا قراءاتيا بعبارة (منه الحب).

و في لوحة وامضة تعبيرية يقول سعد عودة

)عندما رأى وجهَ أبيه

الذي توفى قبل ساعة

ابتسم

لم يكن يفرق بين وجهِ أبيه

ووجوه الذين قتلهم(

هنا اكثر من موضع لكسر منطقية الافادة و البناء الخطي للغة ، ففي (ابتسم) خرق فاضح لجوّ النص الحزائني و في (الذين قتلهم) خرق اخر لجوّ الحميمية ، فتتحق المفارقة بنموذجية عالية هنا.

و في ومضة بارعة لصبا العنزي يتحقق ارتداد تعبيري في نص تقول فيه

)قلبي

لا يحتمل الخطايا

هو يذوب بها فقط(

نلاحظ الانكسار التعبيري و الانحناء في خط الافادة من جو مليء بالاعتراض ، الى حالة من التسليم محققة للمفارقة الصادمة و المدهشة.

ان اهمية قصيدة الومضة لا تكمن فقط في ما تحققه من جمالية و تجسيد لغايات اللغة الفطرية من التكثيف و الاختزال ، و انما ايضا اعتمادها تقنيات لا تسعها الكثير من التناولات المعتمدة على الخطابية ،فالقصيدة الوامضة خرق حر لخطابية اللغة ، و من يجعلها ضمن اشكال الخطاب اللغوي انما يمارس التحكم و الاقحام و مثل تلك الدراسات ستصطدم بالذوق الفطري و المطالب الاولية لأصول التخاطب.

كما انه قد اتضح في ضوء ما تقدم ان قصيدة الومضة ليست جنسا مختلفا في قبال قصيدة النثر ، بل هي قصيدة النثر الا انها بتقنيات خاصة و نمطية معينة ، ربما تكون مبثوثة بشكل غير نمطي و غير منتظم في قصيدة النثر النموذجية التي تتسم بحرية اكبر و انبساطية و بوحية اكثر في عوالم و فضاءات واسعة تبلغ درجة الحلم و السحر .

و قصيدة الومضة بصفاتها المقومة تدخل تحت اللغة التعبيرية ، و تقترب كثيرا من حركة التعبيرية التقليلية في الفن التشكيلي (minimalism) ، و الذي ربما يستدعي ايضا نقدا تقليليا بعيدا عن الزوائد و التفرعات ، يتكلم عن الجمال بلغة مكثفة و مختزلة و يشير الى عناصر الابداع بلغة مقتصدة ، و ربما سنشهد ولادة المقالة القصيرة جدا في المستقبل القريب .

1. المصادر المشار اليها

- لقمان محمود : (جماليات قصيدة الومضة في مرايا صغيرة) : جريدة الاتحاد
- فواز حجّو : الومضة الشعرية : ستارت تايمز
- علوان سلمان : شنوار ابراهيم و القصيدة الكردية الوامضة : صحيفة النور

- أديب حسين محمد : ما هي قصيدة الومضة : جريدة الحوار المتمدن.

قصائد تقليلية

أنور غني الموسوي

أقنعة

أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل و حينما و صلت منتصف الطريق وجدت رجلا في كوخ و بين يديه أقنعة بشعة . قلت له لمَ أنت هنا ؟ قال : لقد طردني القبح من مدينتكم و هذا الأقنعة ابعث بها الى كلّ جميل ليرتديها فلا يطرد منها مثلي.

المرِكب المرّ

كلّ ما اتذكّره أنّي وضعت حقيبتي و جدولي و بسمتي المشرقة عند تلك الصخرة التي نسيت مكانها.

و كيف لي أن أتذكّرها مع كل هذا الدمار ؟

صدّقني لو كان لي الخيار ، لأخترت غير هذا المركب المرّ.

)الوجه المفقود(

انها تقف هناك تحت تلك الشجرة مرتدية السواد تنادي : أعيدوا اليّ وجهي . أيامنا المسكينة .

الخراب

لقد تراكمت السنين، و ذلك العزف الاعمى يحطم كل شيء ، القارورة العمياء ، الشلالات العمياء.

الظلام

لطالما شرب هذا الظلام سينيننا . الا ترى انهم ينزفون ، حبات القمح لا تحلم بشيء ، عجبا الا ترى ؟ لا شيء سوى النزيف يا للشعب المقهور.

اردتك ان تعلم

اني اردتك ان تعلم اني كلما هبت رياح خلابة ، و كلمات رأيت الابتسامات العميقة ، و الخيلاء العميق ، و اللامبالاة ، و الاقدام التي تسحق شراييني ، و تعبث بدمي ، كلما رأيت ذلك ايقنت انه الخراب.

سرقة

يا للشعب الذي سرقوا ابتسامته.

)رماد(

الهواء النقي يحيي الرئة العطشى ، يرسم مقدمه البسمةَ على وجهها . الهواء النقي ، كالرجل الحر ، نادر و غريب . لا شيء هنا سوى الرماد.

)الحطب التعس(

هو يجلس هناك ، على كرسيّه يطالع في كتاب عن الحريّة ، و ينعم بضوء نار نحن حطبها . يل لنا من حطب تعس.

)كتابة الشعر(

سأعلّمك كتابة الشعر . تلمّس يديك الباردتين و أبحر ببصرك نحو الأعماق ثم مت، هكذا ببساطة شديدة و اعثر على مدينة ، هناك أشعل ناراً ثمّ أخرج رأسك من الخيمة أنظر حولك جيداً ، سترى ابتسامات الصبّار حينها تكون قد كتبت أوّل قصيدة لك .

)الشِعر(

إنّ الشِعر لحظة موت.

)الشعلة(

حنيني مرّ كالشتاء ، يلعب في الساقية المنسيّة . تلك الفضاءات المورقة النديّة ، أ ترينها؟ أنا بالكاد أسمع صوتها ، ايّتها الشعلة العطشى ، تعالي ، فهنا واحة و بخور . أنفاسك الفضيّة تأسر المكان ، تمزّق حلم الوطن بالصدق ، و البكاء.

ايّتها الشعلة الغريبة ، الى متى أحمل همّك الغريب ؟ صوتك الغريب ، حكايتك الغريبة.

)الطيور(

روحِ الطيور ناعمة لها صوت بطعم البهارات الهندية لكنها في الصباح تُلِبس الفجرَ ثوبه و تأتينا كملائكة تغرّد.

)الخريف(

الرمال تحتفل في الخريف تصنع من عينيّ عصفورا . الخريف عظيم هنا لانه يشبه روح الانسان ،رماديّ جدا

*

)الاعياد(

الاعياد شجرة لوز تلعب في الحقل مع الفراشات، تتطاير بخفّة مع النسيم. حينما تنحني على طفل أحسّ أنها تضمه كأمّ.

أين هي الآن ؟

*

)جندي(

لقد عاد الجنود.،في خوذاتهم أحلام الصبايا. الأهازيج تحصد ارواحهم. ابتسمي ايتها الثلوج، فانا جندي فتكت به روحك القاسية

*

)عشب مرّ(

عالمنا غريب، نعشق فيها العشب المرّ.   الأبرياء تحصدهم النيران . عرس بغداد صار دموعا و جنة عدن يباب.

*

)وقفة(

سأقف هناك وحيدا، أعلن البراءة من مرايا الوحل، و حينما تسمع بي الأفاعى، حينها أكون قد أكملت شرفتي الجميلة و صرت ذاكرة قاتلة.

قصائد من كلمة واحدة

تجريد

00000000000000000

كن

00000000000000000

تجريد

00000000000000000

نثروشعر

0000000000000000000000

أوروك

000000000000000000000000

لحظة

00000000000000000000

صوت

0000000000000000000

تجلٍّ

000000000000000

نصوص تقليلية في العيد

(1)

لقد رايته في ثياب رثة ، ذلك العيد الذي سرقوا ابتسامته

(2)

تصافحني يد العيد ، يا لبرودتها الشاحبة ، لقد همس في أذني : ألا ترى دمي يراق في الساقية ؟

(3)

كنت اعد النجوم كحالم اسطوري ، انتظر وجه العيد ، و حينما أتى ادهشتني مرارة بكائه ، ليتك كنت حاضرا فداحة ألمه ، كان أسير الخفافيش المأجورة

(4)

لقد اجلسوه في بركة مظلمة ، مع الطحالب الرخيصة ، لكي اراه لا بد أن امر في ذلك النفق المعتم ، مسكين هو العيد في بلدي.

هايكو تجريدي

1 -النص الاول

الشجرة في ضياع

تسير بقدم واحدة

ابتسامات الحروب

2 -النص الثاني

جراحي زهور

دمعة جذابة للربيع

انياب الحضارة

*الهايكو معروف شكلا و مضمونا ، وهو من اقدم الكتابات التقليلية ، بتكونه من سبعة عشر مقطعا باليابانية في ثلاث سطور (خمسة ، سبعة ، خمسة) و بألفاظ بسيطة و مأخوذة من الطبيعة تعبيرا عن مشاعر عميقة . و من الواضح ان هكذا قصيدة نموذجية متعذرة عربيا لاختلاف طبيعة اللغة ، لذلك يمكن المحافظة على ثلاثة اسطر قصيرة مع كون السطر الوسط اطولها ، و اعتماد تصوير شعري مكثف و تقليلي.

*التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

)وجدانيات(

*لغة تقليلية

(1)

)الدفء(

الحياة فارغة من دون حرارة قلب ، فاذا علّمك أهلك البرود ،فتعلم أنت الدفء.

(2)

(القصيدة)

أذا لم تهزّك القصيدة ، فاعلم أنك أمام ورقة ميتة ، ولا تصدق ما يقال عنها.

(3)

(غربة)

لولا قلب يئنّ ، و صوت بحجم الصباح ،لعدت الى غربتي استنشق ما تبقى من الرحيق.

(4)

) سر (

لقد عبرت بحور الصوت بقارب من ريح ، تطلعت الى الحقل ساعة انشاده أغنياته ،

حينها صافحتني ارواح لا احدّث بها ،كم انا ممتن لذلك.

(5)

)عجز(

مزدحمة هي شلالات الصيف ، الهمت اضلعي خفقة لا تنسى ،رطمت راسي بأحجارها ،

انني اشعر بالعجز ،لماذا ريح الصبا اكثر وداعة و سلما ؟

(6)

)العيد المهاجر(

نحن هنا نجلس تحت غيوم الهمّ ننتظرك .

لقد مللنا الشرب من انهار الحزن.

هنا شعب مهجور .

انا اتوسّل اليك ، كفاك هجرا.

(7)

)حزن(

كيف لي ان افرح بك ، و دمائي تملأ السواقي كشلالات اسطورية

لقد تجلببت ثوب الحزن ، منذ ان رأيت عيون بلدي باكية.

(8)

)فسيفسائية(

وجد صوتاً ، فصار نهرا.

وجد ضوء ، فصار زهرة.

وجد أملاً ، فصار حكاية.

)وهم(

أرض اجدادنا الغوالي تلة كبيرة تجر ضفائر الشمس بعنف.

تصبغ وجنتي الحقل بالسواد

ثم تجلس فوق بحار حمراء ، و بكل سكينة تقول : ان الرب قد اخبرني بذلك

يا للوهم الكبير.

الشرفة

خلف الظلال ، ترعى الحكاية ، هناك في عمق المعنى حيث تقطن الينابيع . يدي قصيرة و عيني لا تبصر ، لكن روحي تبحر نحوها فتراها حينما تنزل من شرفتها مع المساء.

*

)بحث(

شجرة بيتنا تهرول حافية تحت الشمس ، تبحث عن صغارها ، عبثا تحاولين ، لاشيء هنا سوى الاشلاء.

(تقليلية فسيفسائية)(1)

1 -لقاء

هناك ، خلف المطر ، عند الينابيع السرية ، نلتقي .

2 -تجلّي

روحك أراها بوضوح ، شمسا من الكلمات ، تعلمني نشيد الصباح.

3 -صوت

صوتك ، يأتي من بعيد ، من الاعماق ، ليتجلى صرخة على الورقة.

4 -يعقوب احمد يعقوب

في ياء كريم و بناء فريد أجدُ سيني و ألف يعقوب(2)

5 -عادل قاسم

سلالم الزمن مركبتك ، فيحيا النص و يتحرك كشهاب من المستقبل.(3)

6 -طريق

حينما عثرتُ عليها فرحتُ بها كطفل برّي ، الطريق.

7 -قصيدة

ليتك تراني ، خلف الكلمات أنتظرك ، أنا ، القصيدة.

8 -الشعر

الشعر حكاية وطن ، انه عاصفة صادقة.

9 -الحب

الحبّ حكاية مؤجلة ، بداياتها (شعبان شهر المطر يملا الارض بالعهد الجديد)(4)

هامش

(1)الفسيفسائية هي الترادف في العبارات ، بأن تكون مختلفة في الظاهر الا انها تنبع من منبع واحد و قضية واحدة و تقصد غاية واحدة فتحقق واحد قصدية و مصدرية غير الوحدة العضوية . و النص يتحدث عن الشعر و القصيدة فهو ميتاشعر ايضا.

(2)الياء ياء المضارعة و البناء بناء الماضي و السين سين المستقبل و الالف الف الامر ، و المتتبع لاسلوب هؤلاء الشعراء (يعقوب احمد يعقوب و كريم عبد الله و فريد غانم) سيجد ان تلك الصيغ الزمنية هي البارزة في كتاباتهم.

(3)اشارة الى الكتابة المستقبلية و حركة النص عند الشاعر العراقي عادل قاسم.

(4)مقطع من قصيدة طويلة للمؤلف عنوانها (الموت و الحياة)

الى صديق

الى الاخ الشاعر البارع كريم عبد الله

ربما تراني عابسا بوجه الظلمة و الضباب ، لكنني في داخلي ابتسم . لا تقلق ؛ اننا ننتصر.

عن نيسان

عادل قاسم

المقدمة

- جائزة تجديد

جائزة (تجديد) لقصيدة النثر لسنة (2017) هي جائزة السنة الثالثة التي تمنحها مؤسسة تجديد الأدبية سنويا لكتّاب قصيدة النثر الذين يبدعون في كتابة قصيدة النثر بصيغتها العالمية النموذجية المعتمدة على النثرية السلسة بالجمل و الفقرات و بالشعر المكتوبة بالسرد. و الجائزة تشتمل – اضافة الى امتيازات أخرى- على كتاب نقدي عن صاحب الجائزة تأليف د.أنور غني الموسوي، و لقد كانت جائزة السنة الاولى (2015) من نصيب الشاعر الفلسطيني فريد غانم و صدر كتاب (فريد غانم و النص الحر) و الجائزة للسنة الثانية (2016) كانت من نصيب الشاعر العراقي كريم عبد الله ، و صدر كتاب (كريم عبد الله و السردية التعبيرية) و الجائزة للسنة الثالثة (2017) وهي جائزة هذا العام كانت من نصيب الشاعر العراقي عادل قاسم و كان هذا الكتاب (عادل قاسم و قصيدة النثر التعبيرية) .

عادل قاسم شاعر عراقي و فنان، متفنّن في كتابة الشعر، و يجيد اشكل مختلفة من الشعر، و لقد أجاد و تميز بأساليب متعددة و متطورة في كتابته قصيدة النثر. ان قصيدة النثر التي كتبها عادل قاسم تتجه دوما نحو التكامل النصي، حيث انها تتميز بالنفوذ العميق الى فكرة الأدب و الشعر مع تجلّ واضح للبعد التعبيري الخاص، جامعا بين الاصالة و التجديد و التجربة و

التجريب، و بأساليب متطورة تستوجب الوقوف عندها و التعلم منها، فكان هذا الكتاب الاسلوبي متابعة و ملاحقة لهذا العطاء و الثراء الابداعي، و الذي من خلال التحليل و البحث تنكشف ملامح و مظاهر واضحة للأساليب الابداعية و مظاهر التعبيرية الشعرية التي لا يكتب عنها عادة في الأدب العربي المعاصر.

- النقد الاسلوبي

لقد بينا في مواضع متعددة من كتابنا التعبير الأدبي أنّ العمل الابداع في التجارب المتميزة يكون دوما أسبق من الفكر النقدي، لذلك على النقد دوما ملاحقة و متابعة النص الابداع و ليس العكس، كما يحصل غالبا. و بينا ايضا انه بواسطة ذلك المنهج النقدي المنفتح يمكن تبيّن الاضافة الابداعية التي يتميز بها النص المعين، و الا فانّ فرض قوانين مسبّقة و قواعد جاهزة و مطالبة النص بالانصياع لها انما هو قتل لكل جديد و تخلف واضح. و من أوضح الواضحات عندنا انّ منهج النقد المنفتح و المتابع للنص الابداعي هو الاقدر على تبيّن الاضافة الادبية و التميز الخاص بأيّ أداة نقدية يعتمدها، الا اننا نعتمد التحليل الاسلوبي للظاهرة الادبية لأنّه

الاصدق و الانفع و الاكثر واقعية في الاجابة عن سؤال " لماذا هذا النص جميل و مؤثر ؟ " و الذي من وظيفة النقد الجوهرية الاجابة عليه و ليس الاجابة عن ايّ سؤال اخر او بيان اي جهة بحثية أخرى.

و من أهم مميزات النقد الاسلوبي هو الصدق كما قلنا ، فلا مجال للتكلف و الادعاء فيه ، لأنه يتحدث عن أمور واقعية و ظاهرة و ملموسة، فينكشف كل ادعاء، و هذا بخلاف كثير من المناهج النقدية التي تمتلك مساحة من المفاهيم الفضفاضة و غير المنضبطة و مساحة من الأدوات غير التشخيصية و العمومية و مساحة من التعابير غير الواضحة التي بالأمكان اجراؤها على طيف واسع من المصاديق، لكن هذا الشكل من الاشتباه و التشابه و التشبيه لا يمكن ان يحصل في النقد الاسلوبي لانه يعتمد مفاهيم واضحة جدا و أداوت عالية التشخيصية و يتحدث عن تطبيقات مصداقية واضحة الانطباق و الانتماء. و لأجل كلّ هذا الصدق و كل هذه الواقعية فليس بأمكان النقد الاسلوبي تقديم نصّ غير متطوّر بصفة أنّه متطوّر و تقديم تجربة غير شاسعة بصفة أنها شاسعة. و هذه المعيارية و الموضوعية في النقد الاسلوبي تجعله مقدمة حقيقية لعلم النقد المعتمد على الاستقراء و الموضوعية البعيدة عن الادعاء و الفردية، أضافة الى ما يمثله من حالة تصحيح و انقاذ للوضع البائس الذي يعاني منه النقد الأدبي المبنيّ كثيرا على الانحيازية و الادعاء. و في حقيقة الامر انّ النقد المحقق لغاياته هو النقد التحليلي التقريري المقترب من اللغة العلمية و اما ما يقال ان النقد نص ابداعي فهو مجرد ادعاء قد يصل حدّ الوهم او الاكذوبة احيانا.

من خلال هذه المنهجية الموضوعية و من خلال العمل المشترك في لجنة جائزة القصيدة الجديدة السنوية في مؤسسة تجديد الأدبية يكون تفحّص و متابعة الكتابات و خلال سنة كاملة و تمييز الشاعر الاكثر اضافة و الاعمق تجربة، كما انّه و بواسطة المنهج الكمي في النقد الذي نعتمده يمكن الاقتراب من درجات دقيقة جدا من المفاضلة بين النصوص عالية الجوادة مهما كان التمييز صعبا و النقد الكمّي هو أحد المداخل الاستقرائية نحو علم النقد .

ان النقد الاسلوبي المنفتح الذي نعتمده اضافة الى صدقه و واقعيته فانه بعيد جدا عن النمطية و الوصاية و الاحكام المسبقة بل هو دوما يلاحق النص و يتابع المبدع، و يتجه معه في ايّ واد سلك ، و لا يفرض عليه قوانين و قواعد . و سنبحث في صفحات هذا الكتاب المختصر المظاهر الاسلوبية لقصائد عادل قاسم النثرية، و نحاول الاقتراب من الصيغ الاسلوبية التي مكّنت النص من تحقيق الظاهرة الجمالية الادبية التعبيرية المتفردة و المتميزة و المضيفة ، وهذا هو أهم وظيفة من وظائف النقد .

السيرة الذاتية للشاعر

عادل قاسم حمدان حسن الساعدي، شاعر عراقي، من مواليد 1963 في العاصمة بغداد، صرائف العاصمة. كتب الشعر ولم يتجاوز التاسعة من عمره في اول محاولة له يحاكي بها احدى القصائد في المنهج الدراسي، اذ رآها آنذاك الشاعر الكبير المرحوم (شاكر السماوي) وكان معلمه في مدرسة الرافعي الابتدائية للبنين في مطلع السبعينات، وتكّفل برعايته بعد ان ابدى إعجابه بمحاولته الاولى، اذ أهداه ديوانه الشعري الموسوم (رسايل من باجر) زجل عراقي مخالف للمألوف آنذاك .فهو زجل قريب من السرد التعبيري.

بدأت إنطلاقته في قراءة الشعر ودراسته وحفظه بدأ من العمود الشعري او ما يعرف بالقصيدة الكلاسيكية في العصور (الجاهلي، الاموي، والعباسي) وشغف بشعر ابي الطيب المتنبي وابي العلاء والكثير من الشعراء وأعجب ايما إعجاب بحماسة أبي تمام، وبشاعر العرب الاكبر محمد مهدي الجواهري مرورا بالشعراء الذين احدثوا فتحهم العظيم بقصيدة (الشعر الحر)وخرقوا التقليد السائد في العمود الشعري (نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، عبد الوهاب البياتي) واغلب الجيل الستيني والسبعيني الذين كتبوا الشعر نثرا، حيث نشر اول قصيدة له ولم يتجاوز العاشرة في صحيفة (طريق الشعب) بعدها توالت القراءات في قصيدة النثر العربية و الغربية بدأ من (عزرا باوند، والت ويتمان، ادغارالن بو) و كذلك الشعراء الروس (بوشكين، مايكو فسكي، يسينين، والسردي الكبير دستوفسكي في مجمل ما كتب) وغيرهم من الشعراء الانكليز برمتهم انطلاقا من .ت .س اليوت .ومجمل الحركات فيه كذلك الشعر الفرنسي بدأ من بودلير وليس إنتهاء بالكتاب النقدي الشهير لسوزان برنار الموسوم (قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا) بداية

الثمانينات، مرورا بالشعر الاسباني وشعرائه العظام في مطلع صباه وشبابه اذ درس في معهد الفنون الجميلة/بغداد قسم الفنون السينمائية/الاخراج السينمائي وكانت سنوات الثمانينات منهلا خصبا تفرغ فيه للقراءة والدرس والكتابة، لينال درجة الدبلوم وبالمرتبة الاولى ليتمم تحصيله العلمي في اكاديمية الفنون الجميلة/في المرحلة الثانية/ قسم الفنون السمعية والمرئية، ليحصل على درجة البكالوريوس في تخصصه. لم يكن ساعيا للنشر الا ما ندر من النزر اليسير في الصحف (الجمهورية، .طريق الشعب، الثورة) لما كان يمور فيه العراق من حروب وحصار واحداث مفجعة. توقف عن الكتابة لاكثر من سبع سنوات ليعاود نشاطه الشعري مع الالفية الثانية.

من أعماله

- ضياء رائب
- ثمانينيات
- قصائد الانتظار
- فضاءآت غائمة
- قصائد سردية التعبيرية في المجموعة المشتركة (قصائد نثر مختارة) لشعراء مجموعة تجديد.

عادل قاسم عضو في مجموعة تجديد الأدبية و ظهر اسمه في كتاب (القصيدة الجديدة) و مجلة العربي المعاصر ومجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر السردية.

عادل قاسم و قصيدة النثر السردية.

(اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو الشعر المكتوب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري اي الشعر الكامل في النثر الكامل ،و لقد تمكّن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده.) أنور الموسوي.

نحن حينما نذكر عادل قاسم فانا نعني به ذلك الشاعر الواسع التجربة و الشاسع الابداع، الذي تترامى تجربته عمقا في الادب و الفن من حيث عمق النص و شكله و من حيث عمق الفكر و بنائه. و حينما نذكر قصيدة النثر فانا نعني بذلك الشعر النثري المكتوبة بالصيغة العالمية التي خرجت من اسقاطات و نداءات الموسيقى العربية. تلك القصيدة او ذلك الشعر الذي يكتب بالنثر العادي الخالي من كل تفنن شكلي او بصري، و المعتمد بشكل كلي في شعريته على جوهر اللغة و الاسلوب و الافكار .

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ) (Babara Hening) ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم و الذي طوّع لأجل محاكاة الوعي. ذلك الوعي الذي يتقابل فيه القارئ و الكاتب سطرا سطرا و فقرة فقرة ، حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و

كلام عادي جدا. و يقول زيمرمان) (Zimmerman) اذا كنت متضايقا من التشطير فان ما تحتاجه قصيدة النثر، ان الأساطير و الحكايات قد تكون شعرا نثريا. النثر هو اللغة العادية التي يتكلم بها الناس و يكتبون بها، انها لا تتعامل مع التشطير كوحدة مكونة و لا تعتمد التكرار و لا الوزن و الموسيقى الشكلية. قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير، متكونة من جمل و فقرات و قد تكون قصيدة النثر فقرة واحدة او فقرات. و موسيقى الافكار و داخل النص العميق هو الذي يصنع الايقاع و لا بدّ من ايقاع الافكار و العمق و لا بد من ان تكون مضغوطة الافكار و مكثفة و الا فانها فستكون نثرا و ليس قصيدة نثر). و في الويكيبيديا) (Wikipaedia) ان قصيدة النثر تبدو كالنثر لكنها تقرأ كالشعر، ليس فيها نظم لكن فيها تشظي و تكثيف و صور و استعارة، قصيدة النثر هي هجين بين الشعر و النثر). اقول وهذا التعريف مستمدّ من فكر الحداثة في التشظي و الا قصيدة النثر السردية في عصر ما بعد الحداثة تتجنّب التشظي. و تقول مليسا دونوفان Melissa Donovan)) (النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير. لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف). و التعريف الأخير الذي صرحت به مليسا دونوفان هو الذي تعمل به المجلات و مركز الجوائز و التجنيسات الادبية بخصوص قصيدة النثر ، حتى أن مجلة متخصصة بقصيدة النثر تقول (لا بدّ لقصيدة النثر ان تكتب بالجمل و الفقرات و اننا نعتذر عن ننشر ما يكتب بالتشطير و ان لم يكن موزونا، لاننا لا نعدّ ذلك قصيدة نثر. (

هذه التعاريف هي ما استقر عليه تعريف و مفهوم قصيدة النثر في السنوات الاخير و كثير منها قد نشر و كتب في السنتين الاخيرتين. وهذا ما نؤكد عليه دوما و ننعى على القصيدة العربية تأخرها في هذا المجال، الا انّ مجموعة تجديد الأدبية التي تبنت كتابة قصيدة النثر بالجمل و الفقرات من دون تشطير و كتابة قصيدة النثر الأفقية قد خطت خطوات كبيرة نحو هذه الصيغ

النموذجية. و نحن نقول دوما انّ للشاعر ان يكتب ما يريد و بأي شكل و من دون قيود او تصنيفات، و له الحرية الكاملة في اظهار نصه كيف يشاء، و انه غير مطالب باتباع شكل او نموذج معين، فالشعر و كما يقول ونتر (W J Winter) (هو التعامل الرقيق مع اللغة)، فكل تعامل رقيق و جمالي مع اللغة بقصد الشعر فهو جميل و انساني لكن حينما يكون الحديث عن شكل معين و تبني شكل معين، فانه لا بد من الواقعية و الموضوعية ، و ما هو واقعي و حقيقي ان قصيدة النثر شعر يكتب بالكلام العادي؛ بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا تفنن بصري، و غير ذلك لا يصح ان يسمى قصيدة نثر، نعم هو شعر نثري و قصيدة نثر حرّة لكنه ليس قصيدة نثر.

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام 2005 كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس). transgeneric narratlology))و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) ، و ادّعوا ان هذه العوامل الثلاث متوفرة و متحققة في كل عمل ادبي سواء كان شعر غانيا او قصة او دراما ، لذلك بدأوا يناقشون في واقعية هذا التقسيم و واقعيته ، وهم يقولون انهم لا يريدون ان يحولوا جميع الأدب الى سرد ، الا ان نتائج نظريته تنتهي الى هذا الأمر . و في الحقيقة و من خلال تبعي الدقيق الى جوهر قضية الأدب و الظاهرة الأدبية ، ان الكتاب الأدبية في جوهرها

لا تخلو من سرد ، و كما يقول بيتر هون (التتابعية تظهر في السرد القصصي من خلال شخصيات في احداث و مثله ايضا يظهر في الشعر في تتابع التطورات التي تحصل لمكوناته الشعرية) . و لقد بينا في مقالات سابقة و خصوصا في حديثنا عن البوليفونية و عن التأريخ النصي انّ في القصيدة وحدات و كيانات رمزية و استعارية يمكن ان تتخذ شكل شخصيات لها صوت و ارادة و رؤية فيتحقق تعدد الاصوات ، و يمكن ان تتطور مع زمن النص تظهر و كأنها تمر بتتابع حدثي فيتحقق تأريخ نصي لها ، و القصيدة المستقبلية التي تتحرك فيه كيانات النص و وحداته التكوينية الشعرية خير مثال .

من هنا و من كل ما تقدم و من كل ما سياتي به الزمن من تنظيرات و اتجاهات ادبية فانني أرى ان مستقبل الأدب هو قصيدة النثر السردية أو بعبارة ابسط هو (الشعر السردي) بمفهومه المعاصر اي الشعر الذي يكتب باللغة العادي . فاضافة الى توفيره خاصية الزخم الشعوري المحمول باللغة العادية و التي هي من ميزات ادب مابعد الحداثة ، فانه يوفر العذوبة و الجماهيرية ، و يمثل الجمالية الصعبة التي لا يتقنها الا القليلون ، لذلك فانك تجد من لا يمتلك تجربة لا يصمد ، و الحجج كثيرة و الشكوك تطرح لكن حقيقة الامر و الذي صار معلوما هو صعوبة و احترافية كتاب شعر بصيغة نثر عادي بالجمل و الفقرات ، لكن مجموعة تجديد قد اثبتت و بما لا نقاش فيه ان الشعر الجميل و العالي المستوى يمكن ان يكتب بلغة عادية و بالجمل و الفقرات ، و من هؤلاء الشعراء الذين برعوا في كتابة قصيدة النثر السردية الأفقية هو الشاعر عادل قاسم . و لا بدّ من الاشارة ان الشاعر العراقي عادل قاسم متمكن في الشعر العمودي الموزون و مبدع في شعر التفعيلة و كاتب فذ للقصيدة الحرة ، و لكنه ابدع و تعمق في اسلوبيات قصيدة النثر السردية الافقية ، و صار بحق أحد اركان هذا الشكل ابداعا و تنظيرا و تمهيدا و ترسيخا.

ان اشتمال قصيدة النثر السردية على عاملي العذوبة و الزخم الشعوري هو الحقيقة الكبرى التي تجعل من هذا الشكل مبهرا و قريبا و واضحا و مفهوما . و لا ريب ان العذوبة هي نتاج نثرية

قصيدة النثر ، و الزخم الشعوري هو نتاج شعرية قصيدة النثر ، و بالعذوبة و الزخم الشعورية يتحقق التكامل النثروشعرية ، حيث يتجلى الشعر الكامل في النثر الكامل ، و ببساطة اذا لم تشتمل القصيدة الافقية على عذوبة و سلاسة و على زخم و تكثيف شعوري فانه لا تحقق غاياتها . لقد استطاع عادل قاسم ان يحقق قصيدة نثر عذبة و سلسة و مكثفة و بزخم شعوري و توصيل مشاعري قوي ، مما جعل قصيدته محققة للتكامل النثروشعري الذي هو الشرط الجوهري لقصيدة النثر . اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده.

و لحقيقة ان العذوبة و السلالة و الزخم الشعوري و المشاعرية امور – و ان كان لها حضور و تمظهر في النص – الا انها في جانب كبير من ادراكها تعتمد على المتلقي ، اي ان فيها شيئا من الانطباعية و الذوقية التي تباين فيها الافكار و الاراء و يكون للفردية مدخلية فيها ، و لذلك و لأجل تجاوز هذه الفردية و الانطباعية لا بدّ من تبين الخصائص النصيّة الموضوعية الباعثة و المسببة لتلك الادراكات . و لقد بينا في مقالات سابقة ان التاثر النفسي بالنص و مظاهر الانبهار و الدهشة و الاعجاب انما هي امور نفسية فسلجية تحدث بسبب عوامل و وسائط نصيّة و بشكل منضبط و محدد و هي ليست امورا خاضعة بالكلية الى تكوينية الفرد و مزاجه و معارفه ، بل انها تنتج عن حقائق ظاهرية وهذا ما نسميه (فيزياء الجمال) وهو تفسير فيزيائي و موضوعي للانطباعية و الذوقية .

ان العذوبة و الزخم الشعوري الذي يدركه المتلقي انما تحصل بسبب عوامل نصية خارجية ، و عادة ما تكون معقدة و متعددة الجوانب الا ان هناك دوما عامل تأثيرية رئيسيا في احداث تلك الانفعالات النفسية . فالعذوبة تحصل بسبب عوامل نصية اهمها وضوح البناء الكلامي و تواصله و قربه ، و الزخم الشعوري يدرك من خلال الطاقات الشعورية لمكونات النص من مفردات و

تعابير و من خلال تجربة الشاعر العميقة في اللغة و شعوره بها . فهنا لدينا خمسة مظاهر نصية خارجية تحقق التكامل النثروشعري باجتماع العذوبة و الزخم الشعوري هي كما يلي:

أ- عوامل العذوبة النصية

1- البناء الجملي المتواصل.

2- وضوح الافكار.

3- الرمزية القريبة.

ب- عوامل الزخم الشعوري

1- الطاقات الشعورية للغة.

2- الشعور العميق باللغة

سنبحث هذه العوامل و مظاهرها في شعر عادل قاسم و نتبين مديات و تجليات هذه العوامل و تحقيقها التكامل الشعري . هنا لدينا أربع قصائد نثر سردية شديدة العذوبة و عظيمة الطاقة التعبيرية و الزخم الشعوري ، بعضها يصل حد التجريدية ؛ سنتناول تجليات عوامل العذوبة و الزخم الشعوري فيها في الاسطر التالية-:

الزهور البرّيّة

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكارها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ الممتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبِ في هذا الفضاء الفسيح.

الطائرُ الأخضر

عادل قاسم

كلما حَطَّ على كَتْفي الأَيمن طائرٌ أَخضر، يَسْرِقُني من يَقْظَتي. وأُسافِرُ برِفقتهِ الى حيث يشاء . لمْ أَسْألهُ الى أين؟ أو أَستَفِزّهُ بأسئلةٍ غَبيّةٍ كلما هَدَّمَ جِداراً أو ثقب زَوْرَقاً، لأنَّ إيمانيَ قاطِع بِحِكْمته، كانَ رفيقاً طيّباً وهادياً لِسُبل ليسَ بمقدورِ ايّ إنسانٍ من الإيلاجِ لمدنِها الساحرةً البيضاءً التي تُحُلّقُ في رُباها الملائكة المترّمينَ ببهاءٍ ، بعِذوبة بُحيراتِها وشلالاتِها اللُجَينيةً ذاتَ الجَدائل المذَهَبةً، ولا بأَبنائِها الهُلاميينً الذينَ يُسافرونَ لقمَمِ جبالِها القرمزية ويعودون بسرعةِ البَرق . كانَ يَقِصّ عليّ أَبي حكاياته المدهشةً، مُسَجّى حَيثُ قُبلتهِ المضيئةً ، وهو يَغْمِضُ عينيهِ الضاحكتينِ، حينها راوَدني شعورٌ عَجيبٌ بأنَّ أبي أَخْذَ يَهْجُر. !..لكن رَسّخَ يَقيني بِحكايتهِ ، الطائرُ الأخضرُ، إِذ حَطَّ على كتْفيَ الأَيمن لِنُعيدَ رِحْلَتنا من جَديد.

الفَزَع

عادل قاسم

ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى وأنا أرى جَمهرَةً من الرّعاعِ مُدَجَّجينَ بسيوفِهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم. تذكرتُ أنّني لم أصْطَحِبْ أولادي ولا زوجتي. حين قرّرتُ العودةَ رأيتُ شَيخا مُسنًّا يَضحكُ بِدَهْشةٍ من سَذاجتي ، إذ لم يكنْ ثمَّةَ بابٌ ولا نوافذ سوى طوابير مِنَ العُراةِ تحومُ فوقَ رؤوسهِم الغَرانيقُ الملوّنة، حيثُ الكَتَبة بجلابيبِهم البيضاءَ وثمَّةَ سماواتٌ لازورديَّةٌ وموسيقى ساحرةٌ ربَّما قُدّاس الموتى *وجَلبةٌ شَبيهةٌ بأصواتِ الرّعاعِ يخالِطُها دويُّ المدافعِ وأنا الذي أضعت الطّريقَ بينَ الحُمّى والفَزَع.

البناء الجملي المتواصل.

في قصيدة (زهور برية) المتكونة من خمسة أسطر ، يبهرنا عادل قاسم بقصيدة كاملة ليس فيها الا نقطة واحدة ، يستمر نفس القراءة من اولها الى آخرها دون توقف ، بسرد و وصف متسلسل و متواصل ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي و الوضوح . و هكذا تقريبا في قصيدة (الطائر الأخضر) المتكونة من ثمانية أسطر ، فانك لا تجد الا نقطتين ، قصيدة تتكون من وحدتين كلاميتين ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي . و أيضا في قصيدة الفزع فانه رغم تكوّن القصيدة من عدة جمل الا انها بفقرة واحدة و بيان واحدو لحظة سردية واحدة دون انقطاع بنفس مستمر لا ينتهي الا عند نهاية النص .

انّ هذه الصفة النثرية ، اضافة الى تحقيقها البناء الجملي المتواصل و التكامل النثري ، حيث ان التواصل الكلامي هو من أهم مميزات النثر كشكل كتابي ، فانها تعكس تجربة عميقة في الكلام الفني و الكتابة السردية.

وضوح الأفكار

ما نقصده بالضبط و وضح الفكرة ليس وضوح الرسالة و الخطاب ، و انما نقصد ان البناء النصي واضح البيان و مفهوم و متشكل و متجل ، بمعنى ان الافكار التي تحملها العبارات واضحة بحيث تتشكل في ذهن القارئ صور واضحة و ان كانت رمزية و ايحائية و استعارية ؛ الا انها واضحة و مفهومة غير منغلقة و لا متعالية و لا متشظية . و هذه الامور و كما واضح مما تعاني منه القصيدة المشطرة الصورية (اللاسردية) مما يجعلها تتسم بالجفاف و الجفاء ، بينما القصيدة السردية بسلاستها و وضوحها تحقق العذوبة و تنفذ الى النفس . و لا نحتاج الى كثير كلام في بيان الوضوح و الجلاء في الصور و تماسكها و ترابطها في القصائد الثلاث المتقدمة ، حتى انّ تلك القصائد لجلاء صورها و خيالها تنقل القارئ الى عالمها ، و لقد أشرنا مرارا ان نقل القارئ للعيش في النص هو من أهم انجازات القصيدة السردية و هي من عوامل عذوبتها و نفوذها في النفس.

الرمزية القريبة

بالبناء الجملي المتواصل و وضوح الافكار و سلاسة البيان ، تتحقق ألفة و قرب بين النص و المتلقي ، و هنا يستطيع الشاعر ان يحمّل عباراته طاقات رمزية هائلة دون ان تضر بعذوبة و ألفة النص ، انّ هذه الحرية في التعبير و تلك السعة في القصيدة السردية لا يمكن ان تتوفر في غيرها من اشكال الشعر ، فان اي محاولة رمزية في غيرها يحقق اغترابا و تجافيا و تعاليا نصيا ، و يسبب في جفاف و جفاء النص ، بينما في القصيدة السردية مهما حملت من طاقات رمزية فانها تبقى قريبة . انّ من الواضح جدا ان القصيدة السردية (المابعد حداثية) تبقى على قربها و عذوبتها و ان حُمّلت بطاقات رمزية كبيرة ، بينما القصيدة الحداثية تفقد ألفتها و قربها بتحميل رمزي أصغر بكثير من ذلك ، و هذه الطاقة و السعة هي ما يمكن ان نسميه (حرية التعبير) التي توفرها القصيدة السردية للشاعر . بل يمكننا القول انّ الاتجاه نحو الرمزية احيانا

مع السرد التعبيري يكسب القصيدة لمعانا و توهجا و سحرا لا يتوفر في القصيدة الحداثية . ان هذه الصفة التي يصبح فيها الايحاء و الرمز من عوامل الألفة و القرب بدل الجفاء و الاغتراب هو من غرائب و عجائب القصيدة السردية و التي يدركها الجميع كظاهرة لكن لا يعرف حقيقتها الا من يمارسها بعمق . و خير مثال هذه القصائد الثلاث فانها واضحة الرمزية بل و عالية في رمزيتها و ايحائيتها الا انها قريبة و مألوفة و عذبة.

الطاقات الشعورية للغة

من مميزات كتابات عادل قاسم انه يتعامل مع الكلمات كالالوان ، لذلك فهو يستخدمها ببعد التأثيري الجمالي قبل بعدها المعنوي التوصيلي ، و لذلك ايضا تجد عباراته و مفرداته محملة بطاقات شعورية و مشاعرية استثنائية . نجد هذا الزخم الشعوري الذي يصل المتلقي قبل المعاني في مقاطع النصوص و منها ممثلا:

))حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ، يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ. ((

نحن هنا لا نتحدث عن شعرية الصورة و الخيال الجميل و الابهار التصويري ، و انما نتحدث بالضبط عن الزخم الشعوري الذي حملت به المفردات ، و الذي يعني بالضبط ان الشعور الموصل بتلك العبارات و المفردات يكون اكثر جلاء من الوصف و الحكي و يكون غير مستطاع الا بما قد كتب . وهذا الاسلوب وهو من التجريدية في الكتابة هو المسؤول الاساس عن الموسيقى الفكرية في النص النثري ، و مع خفوت التجريدية في النص فانه يكون ضعيفا في موسيقاه الداخلية . فنجد هنا (غفوة و ضحكة و رشاقة و نحول و استفاقة و لمعان و اشراقة ،) و اضافة الى حركة النص و مفرداته فانها ايضا تتناغم و تخلق مزاجا تعبيريا لدى القارئ و

تنقله الى عالم شعوري بسبب التناغم و التجانس و الموسيقى المصنوعة بالافكار و المعاني و ليس بالاصوات و العوامل البصرية . هنا بالضبط تكمن فنية الشعر النثري ، انها تتلخص في كيفية اطرابك و أسرك القارئ بالمعاني و الافكار من دون موسيقى شكلية و لا تفنن بصري كتابي . فينما تأشر القصيدة الموزونة او النثرية الحرّة القارئ من خلال الموسيقى الشكلية سمعية كانت او بصرية فان قصيدة النثر النموذجية السردية فانها تأسر القارئ بموسيقى الافكار و المعاني.

الشعور العميق باللغة

نقصد بالشعور العميق باللغة هو ما نشير اليه دوما بالاحساس الشعوري بالمعاني وهو القاعدة و المقدمة للكتابة التجريدية ، بحيث تكون الكلمات ليست دوالا و لا وسائط معنوية توصيلية فقط بل تكون كيانات شعورية لها تاريخ جنالي و زخم شعوري يدركه الشاعر و يوظفه . ان هذا الفهم و هذا الادراك سواء من الكاتب او القارئ او الناقد يعني بالضبط هزّة بل و اسقاطا لفكرة ارتكاز الوظيفة الادبية و جمالياتها على الدال و المدلول ، بل التجربة الحقيقية ليس في توصيل الرسالة عن طريق المعاني بل توصيلها عن طريق الشعور ، و عادل قاسم من امهر من يدركون الثقل المشاعري و الجمالي للمفردات ، و القدرة التأثيرية لها . فخذ مثلا عبارته:

))ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى ، وأنا أرى جَمهرَة من الرّعاعِ مُدَجَّجينَ بسيوفِهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم((.

ان الشاعر هنا يتحدث بشكل صادق و أمين عن مأساة ، لكنها لم يرتض الا ان يحملها أقصى ما يمكن من زخم شعوري ، بتطعيم كلمات و مفردات مؤثرة فعلا في خلق الزخم الشعوري ، فلدينا (ليلة شتائية) و لدينا (مدججين بالسيوف) و لدينا (بيوت الطين) و لدينا (كهوف النائية) و لدينا (كهولتي) هذه العناصر التخيلية و الخيالية ، لو رفعناها للنص لما

اختلفت رسالة النص و لا جوهره الخطابي التوصلي ، الا ان الزخم الشعور و الطاقات التعبيري ستهبط و سيتغير النص كليا و يصبح نصا آخر ، هذا التطعيم و هذا البعد الشعوري ثنائي في تحققه من جهة التجربة العميقة للشاعر و ادراكه العميق بالكلمات و اللغة و الوعي الانساني بها ، و من جهة آخرى ما توفره السردية من حرية و مساحة لتوجيه المعاني و الطاقات الشعورية.

التعبيرية الأسلوبية عند عادل قاسم

التعبيرية في الفن في أوضح معانيها تفرد أسلوبي خاص و متميز بالوان و اشكل مغايرة للمعهود و السائد، وهذه هي التعبيرية الاسلوبية ، وهي بحق الأم لجميع الاتجاهات الفنية المعاصرة ،و حينما انتقلت الممارسة التعبيرية الى الأدب و لحقيقة اعتماد الكتابة جوهريا على المعاني فان التعبيرية اتسمت بالتميز في الرؤى و القضايا و الاعتراضات الثورية للادباء ، وهذه هي التعبيرية المعنوية . و مع ان التعبيرية المعنوية موجودة في الفن الا ان الغلبة و الظهور هو للتعبيرية الاسلوبية ، كما انه برغم وجود التعبيرية الاسلوبية في الادب الا ان الغلبة و الظهور للتعبيرية المعنوية .

عادل قاسم شاعر عراقي ذو تجربة أدبية واسعة ، استطاع من خلالها ان يجمع بين الاصالة و التجديد اسلوبيا في كتاباته وهو امر من الصعوبة بمكان ، فأخرج لنا أدبا اعتراضيا و ثوريا و متفردا على مستوى المعنى و القضية و على مستوى الاسلوب و الشكل ، فبجنب الشعر الموزون و القصيدة الحرة وهو السائد ، كتب التقليلية و قصيدة الكلمة الواحدة و القصيدة

السردية الافقية ، و هذه الممارسات و التجارب الاخيرة تعني و بما لا يقبل الشك مظاهر للتعبيرية الأسلوبية.

ان الابداع يعتمد في تحقيق اهدافه و اغراضه على النفوذ العميق في نفس المتلقي و على تحقيق الهزّة في داخله بالوجود الصادم ، و بالقدر الذي يتحقق ذلك بالتعبيرية المعنوية بطلب الخلاص و الثورة على الواقع و الرؤية المتميزة ، فانه ايضا يحتاج الى التعبيرية الاسلوبية ، بالاسلوب المتميز و الطريقة المؤثرة و الرسالة المهتمة بالقارئ . و ما كانت الحداثة تحقق ما حققته لولا انها اعتمدت الاسلوب الصادم بجنب قضية طلب الخلاص و الثورة على الواقع . من هنا و لأجل تحقيق منجز أدبي متميز و ذو شخصية حقيقة و غير مستنسخة هو ان يتحلى النص بالتعبيريتين ، المعنوية و الاسلوبية ، و ما نراه سائدا عند اغلب الشعراء هو التعبيرية المعنوية الا انهم لا يقتربون من التعبيرية الاسلوبية بل يكتبون وفق ما يريده الجمهور من اساليب من دون الانتباه الى حقيقة

ان هذا لا يمكن ان يحقق انجازا حقيقيا و ان قوبل بالترحيب حتى من المؤسسات الثقافية الرسمية . بل لا بد من توفر الشكلين من التعبيرية ،اعني المعنوية و الاسلوبية وهذا ما توفر فعلا في شعراء مجموعة تجديد الذين اعتمدوا القصيدة السردية الافقية في تميز اسلوبي تعبيري واضح ، و ايضا نجد ذلك في مجموعة التقليلية . و عادل قاسم من رواد الكتابة التعبيرية المعنوية و الاسلوبية كما هو معلوم لكل متابع.

لقد اتجه التحليل الادبي و منذ منتصف القرن الماضي الى دقّة أكبر في المصطلحات و علمية أكبر في المفاهيم ، و ما عاد مقبولا التكلم بمصطلحات فضفاضة ، و لقد نجح النقد الأسلوبي و الى حد كبير الى الاتجاه بالنقد نحو العلمية ، و صار حقيقا ان نصف عصر الأدب الحديث و في نهاية القران الماضي بانه عصر علم الأدب و ارهاصاته . و حققت الاسلوبية تقدما كبير في هذ الشأن من خال طرحها لنماذج خارجية موضوعية و صيغ مادية ملموسة للفكرة الأدبية

و المفهوم التحليلي ، و هنا سنحاول ان نلقي الضوء على المظاهر الاسلوبية للتعبيري الاسلوبية في النص الشعري في كتابات الشاعر العراقي عادل قاسم .

في نص (قُدَّاسٌ إخرٌ للولادة) يقول عادل قاسم:

))أقفُ كتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر ، لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.

مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول.

مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةٍ وَسموّ ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.

نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة((.

لا نحتاج الى كثير كلام للاشارة الى التعبيرية المعنوية في النص حيث طلب الخلاص و الثورية في عنوان النص و في كل مقطع من مقاطعه و النص مشحون برسالة الاغتراب و الحزن و طلب التغيير.

لقد اعتمد الشاعر هنا على صيغ و مظاهر تعبيرية اسلوبية منها (السردية) حيث ابتني النص على الاسلوب السردي ، وهذا تميز و مغاير للسائد من الكتابة الشعرية المعتمدة على الصورية و التشظي حتى في الشعر النثري في القصيدة الحرة . كما ان السردية هنا ما كانت سردية قصصية وانما كانت سردية تعبيرية بقصد الاحياء و الرمز و تعظيم طاقات اللغة . و لا ريب

ان (الشعرية النثرية) وبهذه القوة التي يتجلى فيها النثر بتقنياته هو اسلوب مغاير للموسقة و التناغم الشكلي الذي تهتم به القصيدة السائدة.

الجهة التعبيرية الاسلوبية الاخرى هي (العذوبة) المصاحبة لنص رمزي و بفنية شعرية عالية ، وهذا ايضا تميز و مغايرة للسائد من الرمزية الحداثوية المتصفة عادة بالجفاء و الجفوة و التعالي . كما ان الشاعر اعتمد الرؤية الخاصة للاشياء و الموجودات في (تعبيرية رؤيوية) وهو اسلوب مغاير و متميز عن التداولية التي يعتمد عليها السائد الكتابي . فانا نجد

(تمثالٍ من الصَمغِ \ صخرةٍ مُتآكلةٍ \ غَيمتي الغافيةَ \ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء \ أستظلُ بملامحهِ الباردة، \ وهو يشاكسُ الغروب. \ كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول. \ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.) هذه كلها صور تعبيرية عميقة فردية و خاصة اضفاها الشاعر على الخارج بلغت اوجها في عبارة (قداسا للولادة و الجفاف) حيث جمع الولادة و الجفاف .

ثم يعمد الشاعر الى مقطع سردي تعبيري بحت موغل في التعبير و نموذج للتعبيرية الادبية حيث يقول

(مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة .) ان هكذا نص مختزل معبأ بالتساؤلات و المناشدات و التوصيفات و الاغترابات و التوهمات و الذي ينتهي بجمع تعبيري بين اليقين و الاسطورة يحقق تميزا تعبيريا ملحوظا.

و من مظاهر التعبيرية الاسلوبية هنا في هذا النص هو البوح (التلميحي) الحر في مقابل البوح القصدي المتحكم الذي يمسك بمفردات النص في الكتابات السائدة . و أدى البوح التلميحي الحر هنا الى حالة (التجلي الحر) لماورائيات النص ، في قبال (التجلي القصدي) الذي ينتجه البوح القصدي . كما ان حالة البوح الحر و ما يرافقه من تجلي حر ادى الى تجلي رسالة

النص بوضوح من دون قناع او تعالي او تعقيد وهذا هو (وضوح الرسالة) ، بينما و لاجل ترسخ التداولية في البوح السائد فانه يعمد الى تغطيته و اخفائه بالتعالي الرمزي و التكلف الصوري و ضبابية الرسالة . و كل ما اشرنا اليه من حرية البوح و التجلي و وضوح الرسالة يؤدي الى تحقق (الرمزية العذبة) المريحة في السرد التعبيري في قبال الرمزية الضبابية المتعالية و المرهقة و المعقدة في القصيدة الرمزية المتشظية .و هذه المظاهر الاسلوبية واضحة في النص .ان الشاعر هنا منشغل في سرد حكايته من دون ان نراه يبوح بشيء لنا ، الا اننا ايضا نشعر بقوة ان النص معبأ بالبوح وهذا هو البوح الحر . يقول الشاعر

)))أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر ، لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب ((.

هذه كتلة سردية بوحية ثم تأتي اخرى

))مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول. مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةٍ وَسموّ ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف((.

و هذه كتلة بوحية اخرى مناظرة ثم تأتي اخرى

))نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التيَ ترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة((.

وهذه كتلة بوحية ثالثة . ان اعتماد (البوح الكتلي) و التناظر التعبيري يحقق ما اشرنا اليه من البوح و التجلي الحرين، حيث لا يعمد الشاعر الى ان يخبرنا برسالته و بوحه في جمل او اسنادات

او مجازات و انما في كتلة كلامية كبيرة ، ثم يردفها بمناظر بياني و مرادف تعبيري ، محققا فسيفسائية تعبيرية ، فتصل الينا الرسالة محمولة بلطافة و سلاسة في حكاية و سرد و رمزية عذبة من دون نقلت تصويرية و لا تشظيات كلامية ، بخلاف السائد من بوح و رسائل شعرية تهشم القصيدة ، و في الحقيقة ان البوح الكتلي الحر هو المحقق لمفهوم القصيدة فعلا ، و اما البوح الاني المتشظي فانه خلاف مفهوم القصيدة ، و لذلك نحن متحمسون للقصيدة السردية لهذه الحقيقة ، ليس فقط لانها النموذج العالمي لقصيدة النثر بل لانها الممثل الحقيقي للقصيدة و المصداق الخارجي لها فكرة و مفهوما ، و تعجز باقي الصور و الاشكال الشعرية عن تحقيق هذا الوجود و البهاء للقصيدة كما تحققها القصيدة السردية التعبيرية.

ان السردية توفر مساحة (للبوليفونية) و تعدد الاصوات و الرؤى ، بسبب طبيعة السرد وهذا من التعبيرية الاسلوبية، في حين ان هذا غير متوفر في القصيدة السائدة المتشظية فتكون عادة مونوفونية اي احادية الرؤية و الصوت ، ،كما ان تلك المساحة و تلك الحرية تمكن من تأدية الفنية الشعرية بطرق اسلوبية غير الانزياح و المجاز و انما بنفوذ عميق في النفس و اثارة الشعور العميق و الصادم دون اللجوء الى مجاز في (تموج لغوي) هو مغاير لما هو سائد من صور (المجاز) الانزياحي الطاغية ، ان السردية التعبيرية تشتمل على المجاز و الانزياح بلا ريب الا انه ليس متموقعا في النص بالصورة التي يتخذها في القصيدة الحرة المتشظية . و بهذا فان الموسيقى التي تحققها القصيدة الشكلية اعتمادا على الصوت و التي تحققها القصيدة النثرية الحرة اعتمادا على المجاز ، فانها تتحقق في القصيدة السردية في عمق اخر و في عالم فكري و روحي اكثر عمقا و اوسع تناغما في موسيقى عميقة مخالفة للسائد من الموسيقى الشكلية و الموسيقى الصورية وهذا من التعبيرية الاسلوبية.

تتجلى التعددية الصوتية و الرؤيوية في مناطق عدة في النص ((فنجدا شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الانا) في (أقفُ كِتِمثالٍ و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الهو) (تتقاذفني الرياحُ) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (المكان) (في هذا الصمت

) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت الانت (مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الزمان) (مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها) ونجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (النحن) (نحنُ لا نَرى النهايةَ) و شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الكلي الكوني) (ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المِضْحِكة(.

كما ان التبادلية و تلبس حال الاخر ايضا واضح في النص: ((أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر \ مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ \ مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةٍ وَسموّ \ نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المِمُتدةِ) و من الواضح ان التكلم بلسان الانا و الهو و النحن و الانت ، في تناغم احوالي و ظرفي و تناسق تعبيري يشير الى ان الشاعر يتكلم من موقع الاخر و من حالة الكلي و ان صدر الكلام بصيغة الجزئي و الانا.

اما التموج اللغوي فهو من متطلبات السرد التعبيري حيث تتموج الكتابة بين الرمزية و التوصيلية وهو السبب الاهم لعذوبة القصيدة السردية و جعلها من الرمزية القريبة العذبة غير المتعالية و لا الجافة كما انه المحقق للغة القوية المحققة للتأثير من دون مركزية للمجاز و الانزياح ، يقول الشاعر :

)))أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر))– هذا بيان توصيلي – ثم ((لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ)) – هذا بيان رمزي قريب – ثم ((تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.)) – وهذا بيان رمزي عال . وهكذا يتموج النص بين التوصيل و الرمزية القريبة و الرمزية العالية.

من المظاهر التعبيرية الاسلوبية المهمة هو التحرر من الاعتماد على الوظيفة التوصيلية للالفاظ ، و اعتماد طرق تعبيرية اخرى توفرها حرية السرد ، منها التعبيرية القاموسية) و التعبيرية التجريدية المعتمد على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات .و من الواضح ان النص مشحون بالفاظ العجز و الخواء و اليأس ، وهذا هو القاموس التعبيري الذي يوصل الرسالة من خلال المفردات مجردة عن جملها ، نجد النص مثقلا بمشاعر اليأس و الاغتراب و الحزن ، و هذا هو التعبير التجريدي المعتمد على المشاعر و الاحاسيس المحمولة بالنص من دون الالتفات الى مفادات الجمل و معانيها.

ان الانبهار الذي يحققه النص يعتمد على المعادلات التعبيرية في البنية الشعرية السطحية للنص و على طريقة تجلي العمق الشعري و شكله و طبيعة العلاقة بين الفكر و المعاني و الالتقاطات الشعرية و بين معادلاتها التعبيرية وهو عامل جمالي مهم في تحقيق الدهشة و الانبهار .فبنية النص ترجع اما الى معادلات تعبيرية نصية تمثل بنيته السطحية اللفظية و التعبيرية ، او الى عوامل جمالية عميقة يمثلها التجلي المتميز للفكر و الصور و الالتقاطات الشعرية العميقة . و من المظاهر الاسلوبية للتعبيرية في هذا النص هو اعتماد (المعادلات التعبيرية المتفردة) التي اشرنا اليها المغايرة لما هو سائد و التي تتجلى في جميع المظاهر الاسلوبية النصية على مستوى المفردات و التراكيب و الاساليب التعبيرية ، منها (السردية \ التمثيل \ المستقبلية و الحركة داخل النص \ التجريدية و اعتماد الثقل الشعوري \ و العذوبة النصية \ و التعبيرية القاموسية \ البوح الاقصى \ التبادلية) . كما ان من مظاهر التعبيرية الاسلوبية هي التجليات المتميزة (للعوامل الجمالية العميقة المتفردة) التي يمثلها التجلي الخاص و المرهف للفكر والماورائيات العميقة و الالتقاطات الشعرية كالمعرفة التعبيرية المتميزة بين الاشياء المتجلية في الانزياح و المجاز ، و الصور الشعرية النصية ، و الصدمة الشعورية المتجلية بالتعبيرية الاسلوبية ، و النفوذ الشعوري المتجلي بالعذوبة النصية و الشعور القوي بالكلمات المتجلي في التجريدية و المستقبلية و التعبيرية القاموسية و طلب الخلاص المتجلي في البوح الاقصى و رسالة النص و التبادلية و

البوليفونية ، و التي يمكن تتبعها في ثنايا النص و تعبيراته و نترك للقارئ ذلك لان المقام يطول ببيانها و سنعمد الى تفصيلها في مناسبات اخرى ان شاء الله . و ان المقياس الاهم لكون العامل الجمالي اكثر عمقا و نفوذا هو مقدار العجز الذي يحققه في نفس المتلقي ، فان القراءة في احد اوجهها انها تحد للنص ، و مقارنة ابداعية بين تجربة القارئ و تجربة المؤلف ، فكلما كانت العوامل الجمالية اكثر قوة و عمقا كلما كان القارئ اكثر عجزا تجاهها و اكثر دهشة و انبهارا بها. و بخلاف ادراك المعادلات التعبيرية التي تحتاج الى تربية فنية وهو ما يتسبب فعلا في نسبية القراءات و تباين الاراء ، فان ادراك العوامل الجمالية شيء بسيط عادة يحقق الدهشة و العجز و ان كان القارئ او المتلقي لا يفهم مبررات تلك الدهشة.

الاستعارة قديمة قِدم الأدب و الشعر ، بل قدم الكتابة ، فما الكتابة الا استعارة رموز بصرية لتدل على الالفاظ . و لقد احتلت الاستعارة مكانة مركزية في الدراسات الادبية الكلاسيكية و خصوصا البلاغية ، و كانت و لا تزال احد أركان الشعر و التعبير الادبي . و مع ان التعاريف المتأخرة للاستعارة تنتهي الى حقيقة انها تشبيه حذف احد طرفيه (1) و تقسم عادة الى تصريحية و مكنية و تخييلية و تمثيلية (2) الا ان الفهم الحقيقي للاستعارة هو نقل المعنى من أحد لفظين إلى الآخر كنقل الشيء المستعار من شخص إلى الآخر. (3) . و أهم هذه التقسيمات و انواعها و التي تخدم البحث الأسلوبي المعاصر للنص المعاصر هي الاستعارة التخييلية التي تبحث في ماهية طرفيها من حيث المادية و المعنوية و الحسية و الذهنية (4) و بسبب التوسع الكبير في الاستعارة في الادب المعاصر كان البحث في جهة الملائمة بين طرفيها و عدمها هو الاهم من بين تلك الابحاث من حيث كونها عامية واضحة الملائمة او خاصية تحتاج الى تأمل (5) و من المعلوم ان النص المعاصر يعتمد الاستعارة التخييلية الخاصية التي تعتمد المناسبة التخييلية و يحتاج تبين الملائمة الى تأمل.

اننا و من خلال متابعة الكتابات المعاصرة و خصوصا الشعرية منها و بالأخص قصيدة النثر، فانا نجد اشكالا من الاستعارة و اساليب فيها لا تستوعبها الحدود و المفاهيم المتأخرة بل لا بد من التوسع في فهم الاستعارة حتى تصل الى معناها اللغوي وهي استعارة معنى من لفظ الى آخر (6) وهي بذلك تنتهي الى الرمزية و تستوعبها بسير. و حينما تنطوي الرمزية على عمق فردي و تميز ذاتي و اضافة شخصية على التصور و الفهم اللغوي فانها تنتج التعبيرية .

و التعبيرية هي الافصاح الخاص عن الرؤية العميقة الفردية للأشياء ، فهي تنطوي على التفرد و الاختلاف في الرؤية و البيان (7)، انها لا تعكس ازمة الفرد من خلال بيان ازمة المجتمع بل تعكس ازمة المجتمع من خلال تمثلها و تلبسها في الفرد (8) فالكاتب تعبيري يندب المجتمع الميت بالكتابة عن نفسه الميتة و يندبها و، وهنا تكمن جمالية التعبيرية ، و تميزها الاسلوبي ، و لو قلنا ان الادب و خصوصا الشعر هو افصاح تعبيري لما كان خطأ ، بل لو قلنا ان الاسلوب هو تميّز تعبيري و بدرجات مختلفة لما كان خطأ ايضا . و اننا نرى انّ النص الادبي العربي المعاصر و خصوصا الشعري منه يتبنى التعبيرية بحذافيرها بوعي او من دون وعي ، فان أدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. و التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل طاغ من خلال التعبير عما يدور في داخله (9) . و لو تفحصنا كتابات الشاعر عادل قاسم لوجدنا طغيانا لهذا الشكل من الأدب (10)

و من هنا يكون واضحا ان التوظيف الاستعاري اذا اتصف بفردية و تميز خاص ، و اشتمل على المغايرة و الاعتراض الواضح على الخارج و السائد ، مع تلبس المؤلف بالمأساة و ندب نفسه بغاية ندب المجتمع و الواقع كانت تلك تعبيرية و مع التخييلية و الخاصية في المجاز و الاستعارة تكون لدينا استعارة رمزية تعبيرية ، و بهذا الفهم يمكن فهم الاستعارة على انها اسلوب تعبيري ، و هنا سنبحث شكلا من الاستعارة تتجلى فيه التعبيرية الى حد يخرجها من النمطية المعهودة و ينقلها الى عالم تعبيري جدي و اصيل و تجديدي و هو ما اسميناه (الاستعارة التعبيرية)، و ستكون كتابات الشاعر عادل قاسم انموذجا لهذه الاساليب لما بيناه من تجلي الاستعارة الاسلوبية في كتاباته بشكل واضح.

فالاستعارة التعبيرية اضافة الى ما تتصف به الاستعارة عموما فانها تحمل طاقات تعبيرية و رمزية و تفردات اسلوبية متميزة ، و يمكن ملاحظة و متابعة شكلين واضحين من الاستعارة التعبيرية في الشعر و كتابات عادل قاسم خصوصا ، هي (الاستعارة التعبيرية التوافقية) وهي التي يتوافق

فيها الرمز مع الرؤية و الرسالة اي ان المؤلف يقول في رمزيته ما يوافق مراده و يمكن ان نسميها (الاستعارة الرمزية) بشكل عام ، و(الاستعارة التعبيرية التضادية) و هي التي تشتمل على معاندة و تضاد بين الرمز و القصد اي ان المؤلف يقول عكس ما يريد برمزيته فهي من قبيل الاستعارة التلميحية و يمكن ان نسميها الاستعارة التبادلية و قد بحثناها سابقا في اللغة التبادلية في شعر انور غني الموسوي.(11)

في قصيدة (قدمي اليمنى) المنشورة في مجلة تجديد الأدبية (12) يقول عادل قاسم

)قَدَمي اليُمنى(

عادل قاسم

))يتوارى خلفَ جُدران الحروفِ السميكة ،كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ماعادت الأشعةُ ولا مراكب الرغبةِ تقودُنا لمناراتِ الخلاص، إنطفأت المصابيحُ وتهاوت الفنارات، تحتَ بساطيلِ القراصنة، مسافرون على غير هدىً نتبعُ ضياءَ نجمةٍ ميتة، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم!..

يَقف دونما حراكٍ ،ذلك العجوزُ يقلبُ الايام ،المساءآت، التي تنطفئ، ليزدادَ انحناءً، ذاتَ مساءٍ تخشبَ جَسدهُ الطري أصبحَ زَورقاً صغيراً، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار((.

هذه القصيدة السردية العذبة التي تتجلى فيها   الشعرية و تقنياتها من انزياحات و عمق و تلميحات ، مع رمزية قريبة و رسالة واضحة ، و مجاز و استعارات لفظية كثيرة ، نجح الشاعر

في توظيفاته الرمزية و استطاع ان يبعث رمزية نصية في المفردات و خرج المفردات من مرجعيتها ، فصار لديه مجال تشبيهي و استعاري متعدد الروافد ، و لا يمكن مطلقا تناول هكذا كتابات بالفهم البلاغي للاستعارة و التحديدات التي وضعها البلاغيون ، و هذا كما يشير الى قصور التناول الاكاديمي البلاغي للنص الادبي فانه ايضا فيه اشارة الى عجز باقي التناولات الاكاديمية للنصوص الادبية كاللسانيات حيث ان الاستعارة في الشعر المعاصر تتسع بسعة الشعر ، فتكون هي الشعرية و تكون الشعرية هي الاستعارة ، و من هنا فجميع الانزياحات و التفردات الاسلوبية في النص هي في جوهرها استعارة حيث استعارة المؤلف شيئا لشيء وهذا ما نشير اليه كثيرا بالتوظيفات و التقنيات الشعرية ، و نص (قدمي اليمنى) المتقدم مليء بالتوظيفات الانزياحية التي يسع وقت تتبعها.

ان الاستعارة الرمزية التوافقية تبرز في استعمالات معينة في النص ، حيث يتطابق المراد و الاستعمال و الانزياح الاستعاري فتكون كلها في اتجاه واحد ، و هذا في قبال الاستعارة التضادية التبادلية التي تتقاطع و تتعاكس تلك الجهات . فمن الاستعارات الرمزية في النص

((كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ما عادت الأشرعةُ تقودُنا ، يقلبُ الايام ،المساءآت التي تنطفئ، تخشبَ جَسدهُ الطري ، يُحرُ في شواطئٍ من الغبار)) من الواضح الاستعمال الاستعاري في هذه المقاطع سواء بالفهم الخاص البلاغي او بالفهم العام الذي بيناه كما انه من الواضح الرمزية التي توحي و تدل عليها المقاطع ، و من الواضح التوافق في المقاصد و الاستعمالات و الرسالة .

في جهة خرى نجد استعمالات استعاري تلبسية و تبادلية يضع المؤلف الاشياء و نفسه في موقع الاخر فبينما تتصدر القصيدة وصف للحال الجماعية فان الشاعر ينتقل الى مشهدين الاول عن الذات المتكلم و الثاني عن شخصية العجوز . فهنا ثلاث شخصيات في النص (الجماعة ، الانا ، و العجوز) و بينما يكون الوصف المأساوي و التراجعي موافقا لرسالة الخلاص في

النص في شخصية (الجماعة) و ايضا الى حد ما في الشخصية الثالثة العجوز ، الا ان تلبس هذه التراجعية و تلبيسها الذات هو من الرمزية التبادلية وهو استعارة تعبيرية واضحة . و اضافة الى مقاطع رمزية تستعير فيها التراكيب الجملية المركبة معاني اخرى ، فان الاستعارة حاصلة هنا على مستوى المفردات . و من قبيل الاول أي الاستعارة الجملية التركيبية التمثيل الرمزي الذي تلبس به المؤلف و الازمة الذاتية التي يصفها النص و التي يراد بها الاخر و الخارجي في قوله (كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!) فهنا مركبين جمليين استعمل فيهما الظاهر المعنوي الاستعمالي بخلاف القصد المرادي ، فلا توقف هنا حقيقة و لا ثقة ، و انما جو يغلي و جنون اعمى . و من الثاني أي الاستعارة المفرداتية عبارات (كلبٌ يتربصُ بالغبار ، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، ، لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم ، يقلبُ الايام ،المساءآت ، أصبحَ زَورقاً صغيراً)

لقد اشتمل هذا النص على تقنيات شعرية و انزياحية و استعارية كثيرة و كبير ، و وظفت كل تلك الاشتغالات لأجل تعظيم طاقات اللغة و لبلوغ النص غاياته ، و من خلال تلك الانجازات التي حققها المؤلف في النص من حيث الفنية العالية و المعقدة ، و الرسالة الواضحة و العميقة ، و العذوبة و السلاسة الكتابية ، بلغ بالنص حالة النص الكامل .و ربما نكون قد تفردنا في تناول الاستعارة التركيبية للجمل و لم نقتصر على الاستعارة في المفردات ، حيث اننا نرى ان الاستعارة لا تحتاج الى الوضع في اصل اللغة ، و انما تحتاج الى وعي بالمعنى يرتكز عليه ، وهذا السبب ذاته أي فقد الاصل الوضعي للمركبات هو الذي منع الاخرين من بحث الاستعارة التركيبية للجمل و الاقتصار على الاستعارة المفرداتية.

1- http://olomtec.blogspot.com/2016/03/blog-post_30.html#.V_ZdCP6KTIU

2- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346

3- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

4- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346

5- http://forums.roro44.net/497355.html

6- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

7- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية

8- http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=10815

9- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية#.D8.A3.D9.87.D9.85_.D8.A3.D8.AF.D8.A8.D8.A7.D8.A1_.D8.B9.D8.B5.D8.B1_.D8.A7.D9.84.D8.AA.D8.B9.D8.A8.D9.8A.D8.B1.D9.8A.D8.A9

10- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ عادل-قاسم/

11- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/01/27/د-أنور-غني-الموسوي-؛-المشترك-التعبيري-و/

12- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/28/قَدَمي-اليُمنى/

القصيدة المستقبلية

النص المستقبلي و القصيدة المستقبلية ، تعني النص المشتمل على حركة داخلية ، و التي تكتب بطريقة تجعلك ترى شخوص و كيانات النص تتحرك سواء في المكان او الزمان.

الملامح الاسلوبية للقصيدة المستقبلية:

1 -التجسيدية بان يعمد الى تجسيد المعاني من حيث الزمان و المكان فتكون كأنها لها زمان و لها حيز.

2 -التجريدية بان يكون للمعاني حضور قوي يجعل القارئ يراها و ينظر اليها اكثر مما يفهمها و يعيها بفكره.

3 -تجلي الزمان و المكان بان يكون حضور الزمان قويا و المكان قويا في النص.

4 -التأريخ النصي بان يكون للكيانات و الشخوص المركزية في النص تأريخا نصيا واضحا ، و فيه انتقال من وضع الى آخر.

القصيدة المستقبلية كتبت عالميا الا انها لم تكتب عربيا الا من قبل شعراء تجديد كالشاعر عادل قاسم و د انور غني الموسوي . فهنا نحن اما سبق كتابي.

1 -سلالم البحر

عادل قاسم

املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي الجمت أعنتها الفياضه بسحر الف ليلة منكسرة

للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ..لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ماتصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء..

على كل ايماءة ترفرف اجنحة لسرب سنابل مهاجرة في البحيرة المتجمدة بما تناسل من غبار العظام والديناصورات والزرقة النابضة لنجمة ميتة في قعر بالغ الاهمية..

اذ لا جدوى وانت تستنطق البياض بعينيك الحجريتين متوهما إنك اقتربت كثيرا لان ترى كل شيء..

وانت تقف على هذه الربية الخضراء تتطلع في وجه الصباح العابق بالنجوم الراقصة على بحيرة اللازورد البراقة منتشيا بسحر هذه الخيول المحلقة في الفضاء الفسيح اذ تهمس

بوداعة يراعة على خدود الزهور البرية بنسائم .. تضيء المساء كقوس قزح.. تقتفي اثرك

فزاعات تكشر عن نواجذ ها المسننة...لتمحو آثار الصدى الذي بذرته .عله ينبت اجنة غير معنية بنواميس هذه الكرة المنطفئة ..وهذه الاجرام الملغزة..التي تنبض زرقتها...في قلوب الكائنات المطمئنة.

ببراعة يصنع هنا عادل قاسم نصا تصاعديا في الرؤية و التعبير و الحياة ، فكلماته و تراكيبه و ما يصفه و يرسمه يتصاعد من عوالم سفلى الى ما هو اعلى و اعلى حتى يصل الى الغايات و

النهايات لازوردية و خيول محلقة و زهور . انها فعلا قصيدة سلمية و قصيدة تصاعدية مستقبلية تصنع زمانا و مكانا داخليا و لا اعلم ان كان احد سبق عادل قاسم بذلك.

عادل قاسم و الايقاعية العميقة

الشعر تجربة ، و المقدرة الشعرية تتناسب من تجربة الشاعر ، لذلك ليس مستغربا أن نجد الشاعر عادل قاسم ذا التجربة الشعرية الكبيرة وهو من أمهر من يكتبون قصيدة النثر الايقاعية الشكلية ، المتلمسة لأدق تفاصيل الصوت و النبرة كما أشرنا الى ذلك في كتابنا النقد التعبير (الموسوي 2016) ، أقول ليس مستغربا أن نجده أيضا من أمهر من يكتبون قصيدة النثر اللاإيقاعية (السردية التعبيرية و النثروشعرية) مبحرا نحو ايقاعية العمق.

من الواضح لكل متتبع أن ظهور السردية التعبيرية و النثروشعرية في قصيدة النثر العربية المعاصرة جعل الكلام و الجدل بين الشعر الموزون و اللاموزون من الماضي ، و حلّ محلّه الجدل بين

قصيدة النثر الايقاعية (المشطرة بالسكتات و الفراغات) و قصيدة النثر اللاإيقاعية (السردية التعبيرية و النثروشعرية) و التي نعتبرها الشكل النموذجي لقصيدة النثر . و في الوقت الذي يمثل التميز الخاص بكل شكل وجودا متقاطعا مع الاخر ، فان ذلك لا يعني أبدا انتمائية الشاعر لأي منهما ، ففي الوقت الذي يحبّذ شاعر معين يمل الى الكتابة بشكل معين ، فانّ لشاعر اخر أن يكتب بالشكلين معا ، أو بهما و بالشعر الموزون مثلا ، فكل هذه الاشكال و غيرها من أجناس الأدب عطاءات انسانية جميلة و رائعة . و لا يظنّ أبدا ان في عصر ما بعد الحداثة هناك مجال للراديكالية الأدبية و العنف الرؤيوي الأدبي بان يحتكر الجمال و يدعى عدم تمثيله الا بشكل معين كما كان أهل الحدثة يدعون ذلك ، نعم هناك ميل و تفضيل دون سلب العطاء و الجمالية من الاشكال الاخرى ، و حينما نقول أن قصيدة النثر المكتوبة بالجمل و الفقرات و بالنثروشعرية و البناء الجملي المتواصل هو النموذج لقصيدة النثر ، فانّ ذلك لا يعني عدم دخول غير ذلك من أشكال الشعر في الاطار العام للشعر النثري ، لكن لا بدّ من القول انّ الايقاعية و الصورية العالية تقترب من الشعر التقليدي و تبتعد عن روح قصيدة النثر.

عادل قاسم البارع في قصيدة النثر الايقاعية و صاحب اللغة الهامسة و النبر الصوتي القوي ، نجده أيضا بارعا في كتابة السردية التعبيرية و النثروشعر ، و في الصف المتقدم من كتّابها .

فصل : تجربة قصيدة النثر اللاإيقاعية.

بالنباء الجملي المتواصل ، أي بطريقة النثر العادية ، و بالنثرو شعرية حيث ينبثق الشعر من النثر الكامل المكتوب بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا إيقاع و لا فراغات و لا سكتات ، و بمعونة الشعر السردي و السردية التعبيرية مع تقليل من محورية الصورة الشعرية ، يتحقق لدينا نموذج قصيدة النثر ، و عادل قاسم قد برع بكتابة قصيدة النثر الكاملة النموذجية بنصوص نشرت في مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر . ففي قصيدته (مديات) المتكاملة من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، محققة النص الادبي الكامل ، فانّ مهارة عادل قاسم تتجلى بقوة

في هذا الشكل الأدبي بالبناء الجملي المتواصل و السعر السردي و السردية التعبيرية و حالة النثر الشعرية.

قصيدة (مديات)

عادل قاسم.

يَرتَّجفُ منْ جَزعِهِ ، ظلُّ الغرابِ ، حَيث يشاركهُ وجهُ الخريف المكفهرُ نَشيدهُ الأخير. كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكةٌ من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المفْزعةِ. يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحلِّقُ عالياً في مُسْتَّنْقَّعٍ من القَواربِ الميتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ ، وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لُجّتِهِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ!!!

يتجلّى هنا البناء الجملي المتواصل محققا نثرية كاملة اوضح تجل له في عبارة

)كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكةٌ من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المفْزعةِ (.

و في عبارة

)يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحلِّقُ عالياً في مُسْتَّنْقَّعٍ من القَواربِ الميتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لُجّتِهِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ(

و انّ من المبهر هذا النفس التركيبي بعبارة طولها ثلاثة أسطر ، و لا نجد عادل قاسم الشغوف بالايقاع و لديه تقديس لحركة السكون (ْ) لا نجده يستعملها هنا الا في نهاية العبارة على حرف اللام من كلمة (وجلْ) اضافة الى تاء التانيث في (ارختْ) . ان هذا البناء الجملي المتواصل الذي يتخلى عن كل ايقاع شكلي هو القاعدة الاساسية و الشرط المهم لأجل الانتقال بالعبارة الشعرية الى حالة (النثروشعرية)

تتجلى هنا وقعنة الخيال (أي التعامل مع الخيال بواقعية) والذي هو من اساليب الشعر النثري و الصفة البارزة لقصيدة النثر العربية ، و بالخصوص في العبارتين اللتين نقلناهما . و مع النثرية الكاملة تتحق حالة انبثاق الشعر من رحم النثر الكامل . فيكون لدينا شعر كامل منبثق من نثر كامل و هذه هي حالة (النثروشعرية) و التي في نظري هي من اصعب و ارقى اشكال و تقنيات الشعر وهي التي بالضبط قصدها بودلير و أمل في تحققها . و من الصعب او غير الممكن توفر ارضيتها الا بالسردية التعبيرية ، فنجد هنا سردا تعبيريا بقصد الايحاء و الرمز ، انه حالة وقعنة للخيال أي جعل الخيال واقعا و العيش فيه و منح الحياة و الرؤية لكل فصوله و كياناته و شخوصه . و لا يمكن أبدا الا تصور حالة الرمزية القريبة في جميع جمل و اسنادات و مفردات النص ، بحيث لم يترك عادل قاسم مساحة من النص الا وظفه محققا حالة (الشعر السردي) .

بهذه الخصائص و السمات حققت قصيدة (مديات) حالة متقدمة و مبهرة من الشعر النثري و قصيدة النثر و السرد التعبيري ، اضافة الى نكامل رساليتها و فنيتها و جماليتها ، فكان حقها ان نختارها ضمن (قصائد نثر مختارة).

فصل : قصيدة النثر الايقاعية

لقد بينا انّ شمول مفهوم قصيدة النثر للشعر النثري الايقاعي انما هو بمفهومها الاولي الواسع المقابل للشعر الموزون ، و الا فان الايقاعية و محورية الصورة الشعرية يترك المجال للشعر السردي اللاإيقاعي لتمثيل قصيدة النثر النموذجية .

و لقد تناولنا في كتابنا (النقد التعبيري) احدى مميزات شعرعادل قاسم النثري الايقاعي بلغته الهامسة ، حيث يتجلى الحس العميق و العالي بالاصوات و مدياتها و ابعادها التأثرية وهو من الاساليب التعبيرية كما بينا في محله.

)تتمظهر اللغة الهامسة في شعر عادل قاسم بمظاهر مختلفة و كثيرة ، منها ما يعتمد على الالفاظ و منها ما يعتمد على المعاني و منها ما يعتمد على الصور . تتجلى اللغة الهامسة في صور لا تميل الى الحدّة ، و كثير من جوانبها مؤجلة ، و يكون البوح واصلا الى المتلقي من خلال ارتدادات و هزات بعيدة عن التلقين ، بالفاظ همسيّة و معاني رقيقة ، و كلّ متابع لشعر عادل قاسم يجد ذلك شاخصا في كتاباته . ونجد ذلك جليا في مقطع بوح رقيق يقول فيه :

)سَأَكْتَفْي..

بِالتَبَصرِ

لأنَ كُلَ ماخَلْفَ..

تِلْكَ السِتارةِ الباليهْ

الرَتِيبْة

ثلجٌ ناصِعُ البياضِ

أورُبَما سَوادٌ فاحِمْ

لاشيءَ

ثابِت

كلُ شيء ينهارُ

وَيَنْبجسُ من جَديدْ..

بِوجْهٍ آخَرَ(

ان هذا المقطع عال الشعرية احتوى على مجموعة من العناصر الاسلوبية للغة الهامسة الا ان ابرزها هو الهمس التصويري ، فنجد الافعال (ساكتفي ، و ينهار و ينبجس) و الاعمال التي يفعلها المتكلم (التبصّر) و الاحوال التي تظهر بها اشياء الصورة (الستارة البالية الرتيبة ، ثلج ناصع او ربما سواد ، و كل شيء ينهار و ينبجس من جديد) ان هذه التشكيلة التصويرية ، تقدّم بوحا رقيقا و هامسا و تُوصِل الفكرة و المراد الى المتلقّي ليس عبر الصوت العالي و التلقين ، و انّما بهمس و بهدوء بوحي و فكري و تصويري.

و في لوحة رائعة و شاعرية و ببوح عال المستوى ، يعكس الروح الهامسة للشاعر ، و الميل الفريد للسكون و الهدوء ، البالغ حد الهروب من الضجيج و الضجر حيث يقول:

)سَأَجيئكِ

هارِباً

مِنَ الضجيجِ..

والضَجَر

لجَنَتَكِ ألصاخِبهة

بالسَكينةْ(

لاحظ كيف امتلأت هذه اللوحة بحروف هامسة ، و كيف بلغ التعبير فيها مداه بالهروب من عالم الضجيج نحو عالم السكينة.

) (النقد التعبيرية ؛ الموسوي 2016(

الايقاعية واضحة و طاغية في النص ، فاضافة الى التشطير بحيث ان بعض الاسطر ليس فيه الا كلمة واحد ، نلاحظ حضور حركة السكون (ْ) و السكتة و سط العبارات في اكثر من مناسبة و تتجلى بشكل قاهر في مقطع

)لجَنَتَكِ ألصاخِبةْ

بالسَكينةْ (

اذ ان الشاعر قطع الجملة بالبيانية بسكتة و سكون في (ألصاخِبةْ)كما انه حول التاء الى هاء و هو كثير في شعره الايقاعي ، كما انه ابرز همزة القطعة في محل الوصل (لجنتكِ ألصاخبة) وهذا قمة الايقاعية كما لا يخفى .هذا و ان براعة و مهارة عادل قاسم بالشعر الايقاع معلومة و مشهود له بها لا نحتاج الى مزيد بيان.

بالبيان المتقدم تتضح سعة تجربة الشاعر عادل قاسم ، الذي برع في كتابة قصيدة النثر النموذجية اللاإيقاعية (بالسرد التعبيري و النثروشعرية)كما برع سلفا بقصيدة النثر الايقاعية بالتوظيفات الصوتية و اللغة الهامسة .

البوح التعبيري

وهو وصف العالم و طلب الخلاص بطرح رؤية فردية عميقة للحياة والعالم و ما هو واجب و مفترض فتكون معاني الاشياء غير معانيها.

ففي مقطوعة تعبيرية عالية البوح و الرمزية تتجلى النظرة المتميزة حول الواقع و اشيائه يقول عادل قاسم في قصيدته (سلالم البحر)

)املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي ألجمت أعنتها الفياضة بسحر الف ليلة منكسرة للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ.. لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ما تصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء(...

هكذا يعوم النص في قاموس مفرداتي من الشك و التيه و الخواء (فراغات ، صدئة ، مهاجرة ، الحزينة ، ألجمت ، منكسرة ،فراغ سميك ، عيون شاخصة ، تنطفئ ، طلاسم ،ضالة ،

تستجدي ، السفسطة ، العمياء) . لقد نجح عادل قاسم و ببراعة بقاموس مفرداته فقط ان يحقق تعبيرا و بوحا و نقلا للقارئ الى مجال من المعنى و الرؤية و الشعور مليء بالحزن و البؤس و التيه و الخواء . و بالرمزية العالية مع لغة متموجة توجه تلك الرمزية و تصنع مفاتيحها بمفردات مركزية مثل (مجرتنا ، الاسئلة) و بذلك اللون الذي تلون به البريد و الذكريات ، يكون ذلك اللون الحزين هو صبغة ماضي هذه المجرة و الارض و حاضرها و مستقبلها . هذا وان نص (سلالم باردة) ينشد الخلاص تعبيريا باسلوب حركة النص الداخلية المتصاعدة في سلم النور محققا حركة مستقبلية داخله.

لقد بينا في مواضع سابقة ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه.

و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر ، و لقد نجح النقد التعبيري و بأدواته الواقعية من تحقيق نهج مدرسي يعتمد الرسوخ المعرفي و قابلية التجريب مما يفتح الباب امام علم نقدي ادبي مختص بالتعبير الادبي الابداعي .

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري.

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار

بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.

بعد أن صار الكتاب يكتبون السرد الشعري و القطعة الواحدة ،و القصيدة التي تكون بشكل النثر و فقراته ، صار في قابل الشعر الصوري المعهود نظام الشعر السردي المعتمد على السرد التعبيري بالسرد الممانع للسرد ، والسرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و الرمز . و لقد تناولنا مظاهر العوامل و المعادلات التعبيرية في الشعر السردي في مناسبات سابقة وهنا سنتناول مظاهر المعادلات و العوامل التعبيرية في الشعر الصوري كأدوات تحليلية و اجرائية للنقد التعبيري.

الشعر الصوري يعتمد تقنيات خاصة و معروفة بمعادلات تعبيرية نصية و شكلية متداولة تتجلى بواسطتها عوامل تعبيرية عميقة ، أهم تلك التقنيات هي الصورة الشعرية و الايقاع اللفظي بالتشطير و التقسيم و نحو ذلك . وهنا سنتناول وفق منهج النقد الثيمي نماذج شعرية تعتمد الصورة الشعرية و الايقاعات اللفظية و تقنياتهما كمعادلات تعبيرية لأنظمة العوامل التعبيرية التي تتجلى بواسطتها.

يقول عادل قاسم في بوح شفيف وصور شعرية عالية

)خِلسَةً.... \ نَتَسَللُ خارجَ السِربِ \ نُرَددُ نَشيَدَ..... \ خَرافَتَنا....... \ نحنُ المولعونَ... \ بالأقفالِ الحكيمةِ\ وبالمفاتيحِ التي...\ تَضحكُ من سباتِنا \ كُلما خَرَجْنا..... \ من كهوفِنا الفارهةْ(

ان النص يحقق بوحا عاليا بواسطة عمق و نفوذ المعاني و بواسطة التوظيفات و الاستعارات التي توسع و تعظم طاقة اللغة بشكل واضح ، فما بين مجالات الدلالة للخلسة و الخروج و بين مجالات الخرافة و الوهم وقاموس السبات و الكهفية يتحقق مزاج ظاهر وقوي للنص يحضر القارئ اليه و يجعله يعيش اجواءه . ان النص يحقق غاياته الابداعية من جهة الفنية باستعارات

و مجازات فذة و من جهة الجمالية بلغة صادمة و مثيرة و من جهة الرسالية بخطاب و بوح رفيع . و بهذا التكامل الابداعي يحقق نموذج النص الكامل و الشعر الرسالة و القضية و نموذج الأدب الرفيع.

قصيدة النثر السردية الفكرة و النموذج

قصيدة النثر السرديّة هي شعر مكتوب بشكل نثر، تعتمد في نثريتها على السرد الممانع للسرد، حيث يظنّ القارئ انه أمسك بالاحداث و الشخصيات ثمّ يتبين له عاجلا انه لم يمسك بشيء. نعم انه السرد ضد السرد، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ، بل بقصد الايحاء و الرمز، ببناء جملي متواصل و من دون ايّة عناصر شكلية شعرية.

قصيدة مزامير الريح للشاعر عادل قاسم تمثّل نموذجا لقصيدة النثر السردية، حيث البناء الجملي المتواصل و السرد التعبيري و العمق الشعري المنبثق من الشكل النثري، حيث الاغراء القراءاتي بانّ القارئ امسك بكيانات النصّ الا انه عاجلا سيعرف انه لم يمسك بشيء .

))مَزاميرُ الريح

عادل قاسم

أًتوارى كهمسةٍ خَجِلةٍ في فَضاءٍ يَنِزّ بالدموعِ الهاميةِ على مساحةِ الصبْرِ، علَّ الهَشيمَ المعلّبَ في ثقوبِ الذاكرة الداكنة يَسْتَحيلُ مِزنةً تَمطرُ أًثداؤُها وِجوهاً أَتوقُ للثمِ سِهولها الخضراء التي أًينعتْ ثمار التَرقّبِ لِفراديسٍ مُحلّقةٍ في سماءٍ ثامنةٍ سَنرِثُها حينَ يَرْقِصُ النَخيلُ برِفقةِ الملائكةِ الحالمينَ بعودة مساء يطلّ بعينيه المشاكستينِ على حُلمنا الوارِف لينفخَ فيَّ خُطى المزامير؛ ْ شَدوَ ما توارثناهُ منْ أَغانٍ تُرَتِّق أَحزانَها البيادرُ الجاثِمةُ في السهولِ التي سَرقتْ من عُيونِ الكواكبِ ثغاءَها الرَهيف((.

و كقراءة فاعلة و تفاعلية سندع القارئ يكتشف بنفسه تلك العناصر الأسلوبية التي اشرنا اليها و التي جعلت من هذا النصّ نموذجا لقصيدة النثر السردية، انها البناء الجملي المتواصل، فالنصّ

كلّه عبارة عن فقرة واحدة متصلة تقرأ بنفس واحد وهذا تجلّ أعظم للبناء الجملي المتواصل ، و حيث السرد التعبيري بسرد سلسل مائي، الا انّه بلغة معبأة بالرموز و الاشارات و الايحاءات حيث تنبثق الصور الشعرية العميقة القابعة خلف النص لتحقّق شعراً كاملا برمزية عذبة قريبة ينبثق من نثر كامل كتب بالجمل و الفقرات.

مقالات و رؤى عادل قاسم

نورد هنا مجموعة هوامش و تعليقات كانت من الشاعر عادل قاسم و حوارات اجريت معه و نشرت في مجلات مجموعة تجديد

تعليقة بقلم عادل قاسم على قصيدة حرب للشاعر فريد غانم

الفنون والاجناس الادبية على الرغم من ان لكل منها خصوصيته وشكله وادواته البنائية في رسم معالمه الخارجية ليشكل هيئة مستقلة بذاتها متصلة مع بعضها في الهدف والغاية ومشاركة لها في توظيف بعض ما يمكنها الافادة منه من نظريات وحرفيات لانتاج المظهر الجمالي العام للشكل والذي هدفه بلا شك هو مخاطبة المتلقي بلغة رصينة على اعتبار إن اللغة المعنية هنا ليس بمعناها الاصطلاحي وانما بشكلها الدلالي البلاغي الذي يؤثر في المتلقي، ولعل مصطلح الواقعية الجديدة في قصيدة النثر مابعد الحداثة أُستلفَ من لغة الواقعَ وصيره في ورشة الاشتغال المعرفي الى ما يعرف بالجديدة، ومكمن الدلالة بماذا نعني بالجديدة؟

الجديدة هنا يراد منها هو خلق صورة ذات طاقة تعبيرية متوهجة تحمل اكثر من قدراتها الاعتيادية في امرين مهمين اولهما النأي والابتعاد عن كونها اللغة المتعارف عليها في سياق منظومة اجتماعية معينة(فرناندیزدي سوسير)اذا هي لغة جديدة واقعيتها تكمن في استقلالية وحداثة البناء الكامن في تركيبها عبر استخدام كل ما هو متاح لديها من مجاز واستعاره ورموز ومونتاج وإضاءة وديكور و رموز أيديولوجية وزوايا مختلفة في كيفية انتاج صورة مغايرة. كل ما تقدم ذكره قد يبدو واضحا للعيان للقارئء الحصيف ومتخفيا في ثنايا الدلالات الناتجة من خلق إيحاء متشظي ومتوهج متعدد الدلالات ، لكونه نتاج شاعر معرفي ومتلق متعدد القراءآت. هذا ماقصدناه ثانيا، وإن الواقعية الجديدة التي يراها الشاعر والناقد الكبير د.أنور غني الموسوي هي ليست بالضرورة الواقعية الجديدة التي تبناها واشتغل عليها المخرج الفرنسي الشهير(فرانسوا تروفو) في السينما مع من جايله من مخرجين وكتّاب، لان الصورة في السينما أكثر واقعية منها في الشعر، إذ للسينما قدراتها التأويلية وفق نظمها المرئية التي لا تحتمل القراءات المتعددة في الشعر ولا تشظي الدلالات في رحلة غير متناهية من القراءات، فضلا عن تعدد صوره لان

وحدة البناء في الشعر هي (المفردة) وهي عجينة طيعة يشكلها الشاعر كيفما يشاء في سياق نتاجه الشعري فهي تارة مرئية وأخرى سماعية وذوقية الي غير ذلك حتي في قدرة القارئ في تلمُسها الخ. .(سي سي دي لويس).

لذلك فسحة الخلق لدى الشاعر اوسع من فسحة غيره في البوح والتشكيل والرسم بالكلمات في انتاج منجزه. وهذا ما عناه (الموسوي) بالواقعية الجديدة في قصيدة نثر مابعد الحداثة.

حوارا مع الشاعر العراقي عادل قاسم

أدراه الناقد محمد شنيشل الربيعي و نشر في مجلة الأدب العربي المعاصر

كان هذا حوارا مع الشاعر العراقي عادل قاسم قد أجريناه وفق ما كنا قد نوهنا فيه عن ضرورة عمل مثل هكذا حوارات للكشف عن هوية الشاعر الثقافية، ورأيه بالواقع الأدبي العربي والعالمي.
أجرى الحوار محمد شنيشل فرع الربيعي

س / متى يفتح الشاعر حواره مع القصيدة ؟

عندما تفتح القصيدة حوارها مع الشاعر، أعتقد إن ثمة علاقة وجدانية ما بين الذات المبدعة، متمثلة بالشاعر وبالقصيدة فهي تراه مثلما هو يراها، ويتجلى الابداع بوضوح حين يلتقيان ببعضهما، في أقصى درجات التماهي الوجداني والعاطفي، حيث يتشكلان من الدوافع والمحركات التي تمور بها روح الشاعر وهو يستكشف الأشياء بمسباره. حين أقول الأشياء للدلالة على أن كل شيء متاح للعين التي ترى وتستكشف، إذ يبدأ الحوار من هنا كبيرا وعميقا كلما اكتملت أدوات الشاعر واتسعت زاوية رؤيته.

س / اللغة ما بين البنيوية السوسيورية ونظرية البنى النحوية لجومسكي، والتسارع الكبير في الاستكشافات، هل غير من نتاج القصيدة، والقراءة، وثقافة الناقد ؟

الحقيقة السؤال فيه ثلاث محاور، المحور الاول: اللغة البنيويه. والبنوية اتجاه نقدي، و استراتيج قرائي في تحليل النصوص الجمالية. وهذا الاتجاه أعلن تمرده على سلطة النقد السياقي المتشبث أبدا في قراءة النص وتحليله من خلال التوسل بالعلوم المجاورة للمدونات ألأدبية، كعلوم الإجتماع، والنفس، وألآيديولوجيا، أما البنيوية التي إرتكز منظروها على اطروحات الشكلانيين الروس ومناداتهم، بأدبية الأدب، والبحث عن معنى النص من خلال ملاقاة دواله وعلاقته الداخلية وميكانزم تركيبه الجمالي. ولا أخفيك إن نقاد هذا الإتجاه لفتوا الإنتباه لذواتهم عبر إعلانهم عن موت المؤلف لصالح ميلاد القارئ، الذي يستنطق المعنى ويسبر اغوار النص، ليستكشف مضمراته، وبهذا أعلن رولان بارت، الناقد الفرنسي، بأن الخطاب النقدي نص إبداعي موازٍ للنص المنقود، وليس نسخة ذليلة له، كونه نص يمتلك بلاغته النقدية، وجهازه المفاهيمي الثرّ.

ومن ذلك، نقّب الباحث المصري الشهير، عبد العزيز حموده، في كتابه الموسوم المرايا المحدبة، انّ لغة النقد الحديث، بمافيه النقد البنيوي، بدأت تلفت الإنتباه لذاتها.

اما المحور الثاني للسؤال والذي يتعلق بالدرس اللغوي لفرنانديز دي سوسير العالم اللغوي السويسري، الذي فتحت محاضراته، في علم اللغة آفاقا واسعة، لنشوء ما يعرف بعلم العلامات، ذلك العلم الذي بشّر به من خلال تحليله لبنية العلاقة اللغوية التي اكتشف انها تمثل إقتران الدال بالمدلول، فالدال هو الشكل والصورة السمعية للصورة، أما المدلول فهو الإتفاقية، على معنى الدال داخل منظومة إحتماعية محددة بمعايير إتفاقية صارمة.

أما محور السؤال الثالث والذي يتمثل بنعوم تشومسكي ، المنظر اللغوي والناقد السياسي الشهير صاحب الثنائية الشهيرة في الدرس اللغوي، حيث عدّ النص مؤلفاً من بنيتين؛ سطحيه وعميقة. والسؤال الأكثر أهمية: كيف استلهمت الشعرية الحديثة جمالياتها من كل هذه النظريات التي نتلمس تجلياتها الإجرائية في متون الكثير من الشعراء الذين انفتحوا على نظريات علم اللغة ومناهج النقد الحديثة التي وسعت مداركهم أثناء فعل تشييد بناهم الجمالية؟ قطعا ومما لا شك فيه انه كان له الأثر البليغ على النتاج الإبداعي، شعرا، ونقدا، وقراءة.

س / اين قصيدة النثر العربية من منظومة الشعر المعاصر العالمية ؟

قصيدة النثر العربية، موجودة، كنتاج تلمس الطريق اليه الشعراء العرب، لكنها بقيت على الرغم مما حققته من إشراقات كبيرة تدور في سياقات وأطر تحاكي اوتجاهد في الإقتراب من منظومة الشعر المعاصر العالمية على أيدي شعراء استلهموا التراث العربي وخصوصيته الثرّة في نتاجاتهم التي كانت ذات بنى جمالية وإبداعية على درجة كبيرة من الرقي والنضج، مما حدا بترجمة اعمالهم

الى اللغات العالمية ومنهم على سبيل المثال لا الحصر الشعراء؛ عبد الكريم كاصد، سعد جاسم، يحيى السماوي وآخرون.

س / هل أن نظرية (النقد متطفل على الادب) هي الاقرب الى نفس القارئ، أم الشاعر، أم العكس صحيح، النقد من روافد الارتقاء بالنص الادبي، وبالشاعر، وبالتالي الارتقاء بالادب؟

النقد رافد من روافد الإرتقاء بالنص الأدبي، مهمته الإرتقاء بالأدب. هذا السؤال أجبت عليه في السؤال الثاني، النقد عمل إبداعي مستقل، وليس متطفلا او تابعا ذليلا للنص الأصلي، كونه قراءة إبداعية، لها خصوصيتها وأدواتها، في استنطاق النص والبحث عن المضمر منه.

س /كيف تُقيمون علاقة المتلق مع الناقد، ولماذا يُثقل الناقد المتلقي بالمصطلحات الاكاديمية، وهل هي من وظيفة النقد، فبدل أن يقرب المحتوى الادبي اليه، تراه يبعده عنه بل ينفره، فهل هذا التوجه له علاقة بالازمة النقدية أو بالأزمة الفكرية العربية؟

الأمر كله مرهون بالأزمة الفكرية العربية، لذا ترى الناقد يقطن في برجه العاجي متمسكا بمنظومته النقدية ومعاييره الأكاديمية الصارمة، و ليس بمقدور البعض أن يتخلى عنها لأنها تشكل وحدة القياس لديه والمعيارية التي يتبين بها ومن خلالها الغث من السمين في النتاج المنقود. ولا يرتقي ذهن القارئ البسيط بل وبعض المتعلمين من فهم ما يرمي اليه النقد، لأننا نعيش نكوصا ثقافيا ومعرفيا، انتجت لنا أزمة نقدية، هذا لا ينفي أو يتقاطع مع وجود نقاد كبار هونوا من وطأة المصطلح وبسطوه، كي لا تستمر القطيعة بين الناقد والمتلقي.

س / التهافت على المصطلح الغربي أصبح من ثقافة الفكر العربي على مستوى الادب والسياسة والفلسفة. هل أن الناقد العربي يفهم دقائق المصطلحية الغربية وعلاقتها بالتراث العربي والتماييز بين التراثين؟ وهل يُدرك خطورة هذه المحاكاة وما هو رأي الشاعر ؟

المصطلح النقدي الغربي تشكل من الإرث المعرفي ذاته رغم ان التاريخ الكوني للانسان، تأريخ واحد غير ان للثقافات الانسانية منظومات متعددة مستقلة أنتجت المصطلح واعني به الغربي حصرا. وترجمة المصطلح عملية عسيرة، وربما خيانة لذا أرى من الضروري بلورة نظرية نقدية عربية جديدة تستلهم المعروف وتتجاوزه آخذة بعين الإعتبار خصوصية وثراء التراث العربي. إن بعض النقاد حاولوا جاهدين من تقريب المصطلح ومجاراته مع الموروث العربي والبعض ظل يدور في فلك المصطلح الغربي فحدثت القطيعة لعدم إدراك البعض من النقاد خطورة هذا التجاور التي لا تمييز بين إرثين مختلفين.

س / تغيرت مفاهيم النقد، وشروط الناقد التقليدية ما زالت تعمل سيما على مستوى النصوص التفاعلية الرقمية، وما بعد الحداثة وما حصل مجرد تلاعب بالالفاظ، ما رأيكم بهذا القول ؟

بالتمام انا مع هذا الرأي لم تزل شروط الناقد التقليدية عاملة ومتوارثة. هي ذات المعايير و الأطر التقليدية، حتى بعد الثورة البرامجية في التكنلوجيا الرقمية والطفرة الحداثوية، اذ ان نقد مابعد الحداثة فيه الكثير من التلاعب بالألفاظ الا فيما ندر لاسيما إنني ارى تشكل ملامح اولية لنقدية عربية تحمل سمات التجديد؛ من هنا أي من العراق بعد التجديد الذي بدأ يتشكل في مجموعة السردية التعبيرية شعرا ونقدا، والأيام كفيلة بصحة ما أرى.

س/ التقليلية عربية المنشأ قديمة في عمق أسلوبها ووجودها في الادب الامريكي مناف للامانة العلمي، ما الذي وجد عادل قاسم فيها من جديد؟ ووفق أي مبدأ من سياق الحداثوية؟

التقليلية عربية المنشأ وقديما قالت العرب خير الكلام ما (قل ودل) يقول الناقد والشاعرالعراقي الكبير د أنور غني الموسوي في فهمه للتقليلية (minimalism) في كتاباته (بتصرف)،(هي فلسفة كاملة سعة الحياة والتجربة الإنسانية وهي إرتكاز عميق على أقصر الطرق تعبيرا، قوامها الإقتصاد وتجنب الزياد..) وهي في الادب الأمريكي اعتمدت السرد التعبيري المكثف، هي ليست الومضة ولا غيرها، مستقلة بذاتها. مما لا شك فيه منافيتها للأمانة العلمية هي سطوا فلا وجود لتناص في المصطلح، أما كيف وجدتها؟ فهي تمتاز بعمق الدلالة.

س / السردية التعبيرية ، اصلها من الرواية الباختينية، هل وجِدتْ في التراث العربي، كيف وظفت في النص النثري، وكيف للقارئء ان يميز بها بين الجنسين ؟

يعد ميخائيل باختين واحدا من كبار الكتاب والنقاد المنقبين في أدب دستو فسكي. ولنا ان نتبين ذلك في كتابه الموسوم (شعرية دستوفسكي) حيث تمكن من خلال حفرياته في متن دستوفسكي محللا الإنشغال الفكري لهذا المعلم السردي الكبيرباحثا في جماليات تركيب البنية الدرامية لمتنه الحكائي الذي ارتكز علأ ركلوجيا التنقيب النفسي في أغوار الفرد المعاصر متلمسا محنته الإنسانية الوجودية، حيث عد دستوفسكي السارد العارف بعلم نفس الشخصية، كما درس تجليات الحداثة في البنى الفنية لرواياته متمكنا من تلمس آليات تعدد ألأصوات السردية،

وعدها تمردا على كل البنى الكلاسيكية في زمنه، ولباختين إجتراحا نقديا هاما تمكن من إستنطاقه من خلال إنفتاحه على عدد من الإتجاهات الادبية المعاصرة، ومسك آليات الحوار والتداخل بين تلك الإتجاهات والحوار الجمالي والفكري بين النصوص، والذي عرف فيما بعد بالتناص، وهذا ما استلهمه منظروا نقد مابعد البنائية ومارسوا الكتابة الشعرية. استلهموا ، هذا الدرس التحليلي مشتبكين مع التراث و متعالقين مع البنى الفنية للأجناس الأدبية المجاورة للشعر. والسردية التعبيرية متواجدة منذ بدأ الخليقة، في إسطورة كلكامش، والاساطير العربية الأخرى، كما في الف ليلة وليلة، وكليلة ودمنة التي ترجمها بروحه العربية الخالصة وأضاف عليها (عبد الله بن المقفع) البعض من هذه الأساطير، وظفت في النص النثري الروائي، في كتابات الروائي الكبير جمعة اللامي في بواكير الستينيات، في روايته الموسومة (الثلاثية الأولى) حيث كان التماثل جليا مع نص ملحمة كلكامش. كذلك في روايات احمد خلف و لطيفة الدليمي، وفي الشعر في نثريات الشعراء(خزعل الماجدي، سعد جاسم، يحيى السماوي، زاهر الجيزاني والقائمة تطول. اما كيف يميز القارئ ؟ هذا يعتمد على قدراته القرائية، ومدى الفوارق في ماب ين السردية التعبيرية التي اسهبنا في ذكرها التي تستلهم كما يقول الدكتور انور غني الموسوي (عمق التوظيفات و ألإستعارات التي توسّع وتفجر طاقة اللغة) وصولا الى التجريد، وبين قصيدة النثر الخالية من السرد التعبيري.

س / يقول بعض الشعراء أن النص النثري أصعب تركيبا وأدق تعبيرا، وأعمق أسلوبا من العمود ومن شعر التفعيلة، الى أي مدى يصدق هذا القول؟

بالتاكيد النص النثري أكثر صعوبة، لأنّه تخطى الأنساق المألوفة في العمود الشعري وفي قصيدة التفعيلة، شكلا وجوهرا، لأن القيود الصارمة تحد من حرية الشاعر، بينما قصيدة النثر، لها

أدواتها البنائية المفتوحة. إذ ان فيها طاقة تعبيرية فائقة وبالأخصّ في قصيدة السرد التعبيري التي تحفز الخيال في التحليق نحو العوالم الغرائبية المدهشة، لا سيما وهي تشارك التجريد في ملامحه وسماته.

س / تأثير الصفحات الالكترونية على الشاعر والناقد والكاتب ومنظومة الادب عامة تأثير الثقافة على المثقف، كيف ترون استثمارها من قبل المثقف العربي ؟

مما لا شك فيه، ان الصفحات الألكترونية لها تأثيراتها الإيجابية، فهي الكتاب المستقبلي القريب، لأنها وفرت للمبدع الحقيقي الغير مزيف مساحة شاسعة للكتابة والإنتشار والإطلاع، وبذلك وفرت شرطا من شروط التواصل بين المبدع والمتلقي، فضلا عن كونها خلقت حراكا ثقافيا وثورة معرفية في الإكتشاف، والإطلاع والتواصل، غير إن أزمة الثقافة وانشغال المثقف، وعدم تبلور مشروع ثقافي عربي ترعاه الدول المنشغلة بنزواتها وحروبها العبثية، اربكت المشهد والمنظومة الثقافية عامة، فضلا عن التعاطي السلبي مع هذه التقنية، مما عطل الإفادة منها، واستثمارها بشكلها الصحيح.

س / اين الشاعر العربي من الساحة الوطنية في ظل تلك الظروف المعقدة، وهل هو موجود يحمل هموم الناس وهموم وطنه؟

الشاعر العربي موجود وغير موجود فهو لم يزل مهمشا بإرادته، او بارادة غيره، فهو اما شاعر تابع للسياسي، وأما مخلص للشعر حسب ولأشتغالته المعرفية الصرفة. وثمة من يحمل بل ويصدح

في همه الوطني، وإن تواجد، فتواجده غير مؤثر، لأن الناس حين تكون بحاجة الى الخبز والأمن متطلبات الحياة الضرورية التي تحفظ للأنسان كرامته، تكون الكلمة ليست ذات تأثير كبير في التأثير والتغيير.

تعليقة للشاعر عادل قاسم على قصيدة (النساء) للدكتور انور غني الموسوي

منشورة في مجلة الادب العربي المعاصر

نص متقدم جدا في صوره وبناءه المتماسك الفخم فيه اشراق عال. لكأنّه صيحة هامسة تستقرئ الوجود وتستنطقه بمسبار الفيلسوف ورؤيته وعذوبة الشاعر وخياله المبهر. توافق خلاق ينساب

بسلاسة عذبة ليطرق باب الوجدان بسحره الخلاق.. دمت مبدعا كبيرا وشاعرا مجددا احييك على على هذا التدفق الوهاج أيها الأديب اللبيب والشاعر الذي ينفخ من روحه باللغة العقيمة لينتج لنا لغة أخرى ولا غلو ان ادعوها باللغة (الموسوية) لتفردها بجزالة اللفظ وفخامة الأسلوب المتجددين. دمت رائعا ومشرقا متميزا.

رَوان

لَمْ أَكنْ أَدري وأنا أَعُوجُ الى يمين منِ الأرضِ المهجورة عُرْياناً يَتقَيؤني الَاينُ والظُلْمَةُ البليدةُ، أنْ أراكِ هُناك. ألَمْ نُشَيّعكِ البارحة؟ كُنتِ تَسيرينَ ورأسكِ مَرْفوع لم الحَظ الا دمعتينَ ونجمتينَ وقمرينَ وأنا أوارى البهجة . مُسَجىً خلفَ اَسوارٍ سرعانَ ما أمْتَدَتْ امامي كبساطٍ من نُور، لكنَّ المدهشَ أنّكِ أختفيتِ، وبقيتُ أنا وحيداً اتطلّع في العَراء ثمة طرقات طُويتْ ولمْ يتبقَّ سوى أرضٍ ليس لها نهايةً. كلما تَعَجّلتُ المسيرَف ي طرقاتِها الحلزونيةِ الراقصة، أراني بذاتِ المكانِ

الذي أنْطَلَقْتُ منهُ، لكنها الساعةُ، ربما الدهرُ الذي تَصَرَّمَ أوصلني الى تخومكِ الرائقة التي تَسبحُ على ضفافِها السَفنُ والقواربُ الغافية وأسرابُ النوارسِ التي تُحَلِق في فضاءٍ باذخ بالنورِ والضياءِ وأيادٍ بيضاء تدقُ عليَّ النوافذ العارية التي تَسْتحِمّ بالمطرِ. لم اكنْ أدركُ حينها، أنتِ التي كُنتِ تُحلقينَ على مقربةٍ من أنفاسي، حتى تبين لي أنّ ذا كانَ عِطرك يوم كنّا نَجوبُ الفضاءآت مُحَلقينَ في سَماواتِ وهمِنا اللذيذِ. مرحى يا لها من نهايةٍ غير متوقعةٍ تعالي لنعاودَ مُتْعة الخُلود تحتَ عَرائشِ الكروم حيثُ لا ألم هناكَ سوى أبديتِنا الممْتعة بالرَوان.

مَزاميرُ الريح

أًتوارى كهمسةٍ خَجِلةٍ في فَضاءٍ يَنِزّ بالدموعِ الهاميةِ على مساحةِ الصبْرِ، علَّ الهَشيمَ المعلّبَ في ثقوبِ الذاكرة الداكنة يَسْتَحيلُ مِزنةً تَمطرُ أًثداؤُها وِجوهاً أتوقُ للثمِ سِهولها الخضراء التي أًينعتْ ثمار التَرقّبِ لِفراديسٍ مُحَلّقةٍ في سماءٍ ثامنةٍ سَّنرثها حينَ يَرْقِصُ النَخيلُ برِفقةِ الملائكةِ الحالمينَ بعودة مساء يطلّ بعينيه المشاكستينِ على حُلمنا الوارِف لينفخَ فيَّ خُطى المزامير؛ ْشَدوَ ما توارثناهُ منْ أَغانٍ تُرَتِّق أَحزانَها البيادرُ الجاثِمةُ في السهولِ التي سَرقتْ من عُيونِ الكواكبِ ثغاءَها الرَهيف.

الفزع

ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى وأنا أرى جَمهرَةً من الرّعاعِ مُدَجَّجينَ بسيوفهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم. تذكرتُ أنّني لم أصْطَحِبْ أولادي ولا زوجتي. حين قرّرتُ العودةَ رأيتُ شَيخا مُسنًّا يَضحكُ بِدَهْشةٍ من سَذاجتي، إذ لم يكنْ ثَمَّةَ باب ولا نوافذ سوى طوابير مِنَ العُراةِ تحومُ فوقَ رؤوسهِم الغَرانيقُ الملوّنة، حيثُ الكَتَبة بجلابيبِهم البيضاءَ وثَمَّةَ سماوات لازورديَّة وموسيقى ساحرة ربَّما قُدّاس الموتى* وجَلبةٌ شَبيهةٌ بأصواتِ الرّعاعِ يخالِطُها دويُّ المدافعِ وأنا الذي أضعت الطّريقَ بينَ الحُمّى والفَزَع.

*من روائع فولفانغ اماديوس موتسارت

الطائرُ الأخضر

كلما حَطَّ على كَتْفي الأَيمن طائرٌ أَخضر، يَسْرقُني من يَقْظَتي. وأُسافِرُ برِفقتهِ الى حيث يشاء. لمْ أَسْأَلهُ الى أين؟ أو أَستَفِزّهُ بأسئلةٍ غَبيّةٍ كلما هَدَّمَ جِداراً أو ثقب زَوْرَقاً، لأنَّ إيمانيَ قاطِع بِحِكْمته، كانَ رفيقاً طيّباً وهادياً لِسُبل ليسَ بمقدورِ ايِّ إنسانٍ من الإيلاجِ لمدنِها الساحرةً البيضاءً التي تُحُلّقُ في رُباها الملائكة المترَنّمينَ ببهاءٍ، بعِذوبة بُحيراتِها وشلالاتِها اللُجَينيةً ذاتَ الجَداثل المذَهَبةً، ولا بأَبنائِها الهُلاميينً الذينَ يُسافرونَ لقمَمِ جبالِها القرمزية ويعودون بسرعةٍ البَرق. كانَ يَقِصّ عليّ أَبي حكايته المدهشةً، مُسَجّى حَيثُ قُبلتهِ المضيئةً، وهو يغْمِضُ عينيهِ الضاحكتينِ، حينها راوَدني شعورٌ عَجيبٌ بأنَّ أبي أَخْذَ يَهْجُر. !..لكن رَسّخَ يَقيني بِحكايتهِ الطائرُ الأخضرُ، إذ حَطَّ على كتْفيَ الأَيمن لِنُعيدَ رِحْلَتنا من جَديد.

قُدَّاسٌ آخر للولادة

أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر، لا شيءَ يُبْدّدُ وَحْشَتي في هذا الصمت. كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء، أستظلُّ بملامحهِ الباردة وهو يشاكسُ الغروب.

مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطّرةُ بالألم كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول. مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةٍ وَسموّ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.

نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الأملِ التي ترقّنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المضْحِكة.

يرتجفُ منْ جَزعه ظلّ الغرابِ، حَيث يشاركهُ وجهُ الخريف المكفهرُ نَشيدهُ الأخير. كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكة من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المفْزعةِ .يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحلِّقُ عالياً في مُستَنْقَعٍ من القَواربِ الميتة على ضِفة تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لُجّةِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحْلْ!

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكارها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ الممتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبٍ في هذا الفضاء الفسيح.

أملأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي ألجمت أعنتها الفياضة بسحر الف ليلة منكسرة للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ.. لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ما تصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء.

على كل ايماءة ترفرف اجنحة لسرب سنابل مهاجرة في البحيرة المتجمدة بما تناسل من غبار العظام والديناصورات والزرقة النابضة لنجمة ميتة في قعر بالغ الاهمية، اذ لاجدوى وانت تستنطق البياض بعينيك الحجريتين متوهما إنك اقتربت كثيرا لان ترى كل شيء. وانت تقف على هذه الربية الخضراء تتطلع في وجه الصباح العابق بالنجوم الراقصة على بحيرة اللازورد البراقة منتشيا بسحر هذه الخيول المحلقة في الفضاء الفسيح اذ تهمس بوداعة يراعة على خدود الزهور البرية بنسائم ، تضيء المساء كقوس قزح، تقتفي اثرك فزاعات تكشر عن نواجذ ها المسننة، لتمحو آثار الصدى الذي بذرته، عله ينبت اجنة غير معنية بنواميس هذه الكرة المنطفئة ..وهذه الاجرام الملغزة، التي تنبض زرقتها في قلوب الكائنات المطمئنة.

هامش بقلم د أنور غني الموسوي : ببراعة يصنع هنا عادل قاسم نصا تصاعديا في الرؤية و التعبير و الحياة ، فكلماته و تراكيبه و ما يصفه و يرسمه يتصاعد من عوالم سفلى الى ما هو اعلى و اعلى حتى يصل الى الغايات و النهايات لازوردية و خيول محلقة و زهور. انها فعلا قصيدة مستقبلية سلمية و قصيدة تصاعدية تصنع زمانا و مكانا داخليا محققة حركة داخلية في النص و عنصر من عناصر (المستقبلية) فيه.

أسرّة الرماد

اقفُ كظلٍ يَتوكأ على جرحهِ الذي وشمتهُ الشمسُ بجذرِها المتطرف لأحرق الحروفَ المشاكسة والمضلِلة من قراطيس الزناة.

غابتنا التي تحفلُ بالجماجم الباكية على اسرّةِ الرماد، طائر تخْنقهُ العبرة، مثل ريشةٍ في جناحِ غِمامة. هذا الذي تشيرُ اليهِ اصابعُ النَدم. يتهجأ العابرين؛ أولائكَ الذين يَنعقونَ .ليتركوا آثارَهم مواءَ قططٍ في أَزقةٍ ترتجفُ بفَرق الضلالاتِ التي تُزينُ وجهها المزيف غيومٌ كاذبة .

في كلِ حينٍ تُسْرَجُ الحروفُ مَطايا مُطيعة لكتبةٍ مجلببينَ بعاصفةٍ مسرحها غانيات ونباحُ كلاب تَرفعُ رايات تبُشرُ بأراقةِ العراءِ .

حينَ يكونُ النطعُ والسيفُ مَسْلكاً جَلياً يزينُ تِبْرهُ أكتافَ الخفافيشِ المراهقةْ، اذ تطلقُ الأعنّةَ للجراءِ، تجوبُ المدن الناحبة التي لا يُسمع في بيوتاتِها غيرَ صفير الغبار والألم.

جمجمةٌ تحترفُ الهَذيان*

صَدى حَشرجةٍ أمْ صرير الحيواتِ ألآبدة في الصَمْتِ، تَسْتَحثُ أجراسَ اللهاثِ الطافحِ من قِيامَةِ القَصف، تَبارَك جَسَدَكَ المسجى بينَ ساترينِ من جَحيم، تَرْقبُ المراياَ بضراوةِ الحروف، في قاعٍ موشىً بِنَهايةٍ فاقِعة، وبياضٍ مُتَجَهمٍ بِمدياتهِ، ثمَّةَ صُلْبانٌ مُتَكِئة على مآذنٍ جريحة ،و قراطيس باجنحةٍ خضراء قاحلةِ تقرعُ الطبول المكفنة بالحروب في رَفاهية وَرِقةِ عانسٍ قبيحةْ لمْ يكُن بمَقدورها أنْ تسجرُ الآمالَ في موقدها المنْطفئ، بينما كانت السَرايا المحتشِدةْ بالوهمِ وألأساطير تنتظرُ بفارغِ الموتِ زَحْفِها لميادين بليدةِ صاهلةِ بالراجمات تَرْقِصُ حولَ حَوافَّها ألأقنِعةْ، على صَفيحةٍ من جحيمٍ ساخر، يرتجزونَ ألأناشيدَ في طوابيرٍ مباركة، بينما تتقافزُ الزرافاتْ، بلا حولَ ولا قوة، كَكُراتٍ ملونةٍ، الواحِدةُ تلوَ المئةْ حَيثُ الرُكنِ القَصي لمائدةٍ اعدتها جمجمةٌ مثقوبة، لرجلٍ احترفَ الهذيان.

(هذه القصيدة قد نشرت ضمن الاعلان الاول عن مجموعة السردية التعبيرية – مجموعة تجديد حاليا- في 10\ 6\2015) حيث ان عادل قاسم عضو مؤسس لمجموعة تجديد الأدبية(.

كريم عبد الله

المقدمة

كريم عبد الله شاعر عراقي ، يكتب قصيدة النثر بروح معاصرة و المتجهة نحو الشعر الكامل في النثر الكامل او ما اسميناه (النثروشعرية) ، حيث ينبثق الشعر من وسط النثر . فتكتب المقطوعة الأدبية بشكل نثر ، و باستخدام ادوات النثر مع التقليل من الادوات الشعرية الشكلية و الاعتماد على البنية العميقة و العالم العميق في تحقيق الشعر و الابهار و الادهاش الشعري (الموسوي 2015).

و لقد حقّق الشاعر كريم عبد الله نجاحا كبيرا بتقديم قصيدة نثر بنكهة عالمية تعتمد السرد التعبيري ، بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القص بل بقصد الرمز و الايحاء

(الموسوي 2015) . و اضافة الى تحقيق هذه الكتابة المتطلبات العالمية لقصيدة النثر المعاصرة فلقد اثبت الاقبال الجماهيري الواسع على هذا الشكل من الشعر و الاعجاب به انه عطاء أدبي ثري و انجاز انساني بالغ الجمال لما يتميز به من عذوبة و صدق و عمق ، يلبي احتياجات الانسان و تطلعاته بعيدا عن التكلفات الشكلية التي لا تزال جاثمة على القصيدة العربية المعاصرة.

انّ العطاء الثري و الشاسع الابداع الذي قدمه كريم عبد الله و خصوصا في السردية التعبيري و الذي تناوله الكثير من الباحثين و النقاد يدعو الى الوقوف على هذه التجربة و تسليط الضوء على عناصرها الجمالية و الانسانية ، و بيان المظاهر الاسلوبية و العناصر التعبيرية العميقة ، لأجل تقديم نموذج للكتابة و تيسير الأدوات و الاسرار الجمالية للقارئ و الكتاب . فكان هذا الكتاب محاولة في هذا الطريق ، و هذه هي وظيفة النقد اذ وظيفته بيان عناصر الجمال في المقطوعة الادبية و بيان عمقها الانساني و تميزها الابداعي ، و ليس من وظيفة النقد تقديم شرح لها و بيان معانيها الرمزية.

سيرة ذاتية للشاعر

كريم كاطع عبدالله العكيلي ، و الاسم الادبي : كريم عبدالله . مكان وتاريخ الولادة : العراق – بغداد – 1962 . الجنسية : عراقية ، مسؤول برامج العلاج التاهيلي في مستشفى الرشاد التدريبي للطب النفسي

صدر له- :

1- ديوان العشق والاسطورة عن شركة مجموعة العدالة للطباعة والنشر والتوزيع / مطبعة العدالة بغداد 2014

2- ديوان العشق في زمن الغربة عن دار الفراهيدي للنشر والتوزيع 2013

3- ديوان نايات الوجد (مجموعة مشتركة) عن دار ميزوبوتاميا 2014

4- ديوان حديث الياسمين (مجموعة مشتركة) 2015

5- ديوان صدى الفصول (مجموعة مشتركة) 2015

6- ديوان وجع اشيب وكفّ عذراء عن دار الأمل في وسوريا 2015

7- ديوان تصاويرك تستحم عارية وراء ستائر مخملية عن دار بغداد 2016

8- ديوان (بغداد في حلّتها الجديدة) عن دار كتاب في مصر 2015.

9- تحت الطبع ديوان (الشوارع تحيض تمسح احذية الغزو) عن دار بغداد 2016

عمل فني مشترك مع الفنانة العراقية المغتربة جيرمين البازي بعنوان (الوطن في عيون المحبين) غنائي شعري.

عمل فني مشترك مع الفنانة العراقية المغتربة جيرمين البازي بعنوان (أحلام الطفولة) غنائي شعري.

في مجال التاليف والاخراج المسرحي

1- مسرحية الغريب (سايكودراما) عام 2000

2- مسرحية الشيزوفرينيا (سايكودراما) 2003

3- مسرحية الجهل والحرمان (سايكودراما) 2005

4- مسرحية حكاية انسانة (سايكودراما) 2007

5- مسرحية ليلة هيثم الأخيرة (سايكودراما) 2011

6- مسرحية (وطنّ نا) 2015.

7- مسرحية نائب الموت 2004

8- تصوير العشرات من الافلام التسجيلية والوثائقية.

اشكال الشعر السردي (السردية التعبيرية) في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر كريم عبد الله.

كل متابع لنصوص الشاعر العراقي كريم عبد الله يدرك و يتلمس شخصية النص المثقف المبني وفق رؤية شعرية و نقدية ، إذ لا يكتب كريم عبد الله نصا الا وجعل له عنوانا تصنيفيا ثانيا بيانيا من حيث الرؤية الشعرية و النقدية ، و هنا في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) نجد النصوص التي كتبت باسلوب السرد التعبيري محققة لشعر سردي نموذجي ، نجدها تقدم تحت تصنيفات تجديدية من حيث البوليفونية بتعدد الاصوات و الفسيفسائية بلغة المرايا و الترادف التعبيري . لقد بينا كثيرا من هذه المفاهيم في كتابات لنا سابقة و هنا سنتناول المظاهر الاسلوبية و النصية لهذه الاشكال الكتابية في هذا الديوان الذي يعدّ و بحق عتبة العبور نحو شكل جديد من الشعر المكتوب باللغة العربية و قصيدة النثر العربية المعاصرة .

1- النقد التعبيري وأبعاد القراءة

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص) .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال . وهنا سنتناول ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر العراقي كريم عبد الله و فق آليات و أدوات النقد التعبيري.

2 – الشعر السردي و السردي التعبيري

ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه . و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر

الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما يعتقد ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبته الشعر السردي ، انما المميز بينهما ان الشعر السردي يشتمل على السردية التعبيرية ، اي السرد لا يقصد الحكاية و التوصيل ، السرد الممانع للسرد ، بينما السرد النثري اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز لا بقصد الحكاية و الوصف .

مظاهر السرد التعبيري جلية في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان

شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص (صور تحمي الساحات)

)مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة(

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان.

3- العوامل و المعادلات التعبيرية

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري

) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري .(د أنور الموسوي 2015)

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة .

و أسلوبيات السرد التعبيري في الشعر السردي في هذا الديوان تحقق انظمة بلاغية نموذجية و جلية لوحدات العوامل و المعادلات التعبيرية ، و محققة انظمة نصية بلاغية جديدة سنتناولها في الفصول التالية ، فان كل شكل لغوي و اسلوب كتابي و عنصر نصي من تقنيات السرد التعبيري التي سنبحثها هنا هو وحدة و نظام متكامل من انظمة (العامل- المعادل) التعبيري .

و للشاعر كريم عبد الله عمق شعري في العوامل الجمالية و الابداعية و التعبيرية ، بالنفوذ عميقا الى مكامن النفس و التجربة الجمالية و الهم الانساني و الوطني ، ثم يكشف عنه و يبرزه بمعادلات تعبيرية شعرية عالية المستوى و جميع نصوص الديوان شواهد على ذلك و منها نص (ذات نهار موحش) يقول فيه الشاعر:

)انظروا كيفَ تستفزُّ ذاكرتي أطناناً مِنَ الشظايا تمطرها السماءَ ! ياله مِنْ نهارٍ موحشٍ ! خلفَ السواترِ تنامُ الأحلام , هلْ رأيتمْ كيفَ تنزوي صورُ العشيقاتِ في الجيوبِ المثقوبةِ ! أقدامُ

المتمسّكينَ بـ الأرضِ يتملّكها الرعب في حقولِ الألغام , كانتْ هناكَ راجماتٌ كثيرةٌ تأتيكَ بـ الموتِ ما أقسى قذائفهاَ تجهلُ سرّهُ حينَ تتساقطُ بـ وحشيّةٍ على الملاجىءِ الترابيّةِ , وتتساءلُ في نفسكَ علامَ كلَّ هذا الخراب .... ؟! . أكادُ أسمعُ أدعيةِ الأمهاتِ خلفَ تلكَ الأبوابِ الموصدة(...

ان النص ينفذ الى الهمّ الانساني المتسائل عن دوافع الخراب ، و كل هذا الدمار ، انه السؤال العميق الذي يظهر عجز و قصور البشرية و حضارتها و عقلها الذي تتبجح به ، هذا العامل التعبيري العميق يبرزه و يكشفه الشاعر بمعادلات تعبيرية بتشكلات تصويرية تتمثل بتلاشي الاحلام و خيبات العاشقات لفقدان المعشوقين الذي يسقطون في الحروب ، و وطأة ذلك على الذاكرة و النفس ، و سط تساؤلات الانسان و نحيب الامهات المنكوبات . باستعارات و سرد و بوح فني رفيع بشعر سردي عذب بتقنيات السرد التعبيري موسعا طاقات اللغة و قدرها التعبيرية.

-4البوليفونية و تعدد الأصوات

البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر

و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد.

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات

و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) في هذا الديوان تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

1. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

2. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

3. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

4. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

5. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

6. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

7. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

8. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

9. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ),

10. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

11. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

12. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

5-الفسيفسائية و لغة المرايا

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب

فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افادتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3- بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4-ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5-تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ.

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (تحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1-بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2-أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3-أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4-ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5-فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1- مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟ !

2- مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3- كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2- أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3-فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

4-أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,

5-ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,

6-إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,

7-لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

ان أية قراءة لنصوص هذا الديوان تكشف و من الوهلة الأولى اننا أمام أدب ثري و عميق . مشتمل على نصوص مسبوكة بتقنيات شعرية عالية المستوى و بلغة عذب و قريبة ، ان هذا الديوان المهم يعدّ فعلا عبورا و تجاوزا لمرحلة في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة و اتجاه حقيقيا نحو الشكل النموذجي لقصيدة النثر.

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ،كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية

وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة المتوجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير

تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام .

الرسالية في الشعر السردي

الأدب رسالة انسانية ، و الرسالية مقومة لأدبية الكتابة ، و لقد بينا في مقالاتنا السابقة و خصوصا (قانون الابداع) ان الرسالية الأدبية قد تكون فنية جمالية و قد تكون اجتماعية . فاما بخصوص الرسالية الفنية الجمالية وهو الامتداد عميقا في تجربة الكتابة و الاشتمال على الاصالة و التجديد فان الكتابة باسلوب الشعر السردي و بصيغة الكتلة النثرية الواحدة مشتمل على عناصر الاصالة و التجديد و بما لا يحتاج الى مزيد كلام ، و سنتناول تلك العناصر و تقنيات كتابة قصيدة النثر باسلوب الشعر السردي في كتابنا القادم ان شاء الله (القصيدة الجديدة) و هنا سنتحدث عن الرسالية الاجتماعية ، و نقصد الاجتماعية الاعم من كل ما يكون خلف النص من رسائل و بوح.

الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله

إنّ وطأة الأحداث و ما تمرّ به شعوب الأرض عموما و العربية و الاسلامية خصوصا ، لا يترك مجالا للكتابة الرومانسية و الذاتية ، بل يدفع و بشكل واع و غيرواع نحو تصوير المأساة و ندب الواقع المرّ لهذا العالم الأعمى . و بخلاف الواقعية القديمة التي ازدهرت في القرن التاسع عشر المعتمدة على محاكاة الطبيعة و التصوير المطابق للخارج ، فإنّ تناول الواقع و المأساة الخارجية في الكتابات المعاصرة إنّما يعتمد التصوير التعبيري و طرح الموضوعات بصبغة ذاتية و داخلية (1) ، وهذا جمع فذّ و متقدّم بين الواقعية بتناول الخارج و الموضوعي و التعبيرية بطرح الموضوعي بصيغ و اشكال داخلية و ذاتية . و من هنا صح أن نسمّي الكتابة الجديدة التي تناول الواقع بأنها واقعية جديدة لإختلافها تقنيا عن الواقعية القديمة و صحّ أيضا أن نصفها بالواقعية التعبيرية لهذا المزج بين ما هو ذاتي و ما هو موضوعي.

لقد أشرنا في مناسبات كثير و في مواضع عدّة من كتابنا (التعبير الأدبية)(2) أنّ الكتابة ذات الملامح الإنتمائية و المرتبطة بالواقع و الخارج تمثل شكلا من أشكال الأدب الرسالي . و أنّ هذه النصوص الرسالية و بمحافظتها على المستوى الفني العالي الذي وصلته الكتابة المعاصرة و ما صاحبها من تغيّر في الوعي تجاه اللغة عموما و الكتابة خصوصا و الأدب بشكل أخصّ ، تحقّق أدبا رفيعا عذبا يضرب بعيدا في جهات عدّة أهمها تجاوز اخفاقات الحداثة و عزلة الأدب عن الناس ، بالأقتراب منهم و الكتابة بلغة قريبة بعيدة عن التحليق و التحصينات الرمزية العالية ، و من جهة أخرى أنّها تقدّم أدبا عذبا مبهرا و بنكهة عالمية يمثّل المرحلة و يواكب عصر العولمة و تداخل الثقافات و من جهة ثالثة مهمّة أنّها في الشعر خاصة تقدّم نموذجا عالميا لقصيدة النثر ، يعتمد النثروشعرية (3) و البناء الجمالي المتواصل بكتابة شعر سردي على شكل المقطوعة النثرية بعيدا عن التحسينات الشكلية المعتادة للشعر ، و إنّما الاعتماد الكلي على توهّج اللغة و عمق نفوذها و موسيقها الداخلية و عذوبتها الظاهرة.

كريم عبد الله ، الحائز على جائزة القصيدة الجديدة السنوية لعام 2016 (4) ، يكتب نصوصا تتسم بالرسالية و تحافظ على الفنيّة و الشروط المطلوبة لكتابة قصيدة النثر ، ببناء جملي متواصل

و سردية تعبيرية (5) ظاهرة و نثروشعرية جليّة . فالهمّ الوطني و الانساني حاضر دوما في كتابات كريم عبد الله ، كما أنّ الهمّ الأدبي و الجمالي حاضر أيضا بكتابة النص المواكب للقصيدة العالمية المعاصرة ، و تحضر أيضا تلك العناصر المميزة للسرد التعبيري.

لقد تناولنا كثيرا من هذه المظاهر و المضامين الرسالية و الفنية و الجمالية في كتايات كريم عبد الله في كتابنا (التعبير الأدبي) و في غيره لأهمية هذا الشاعر ، هنا سنعمد الى بحث أسلوبي في تجلّ تلك المظاهر الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله ، و بالضبط نظام و حالة المزج بين ما هو واقعي و ما هو تعبيري في الوحدات الكلامية من النصوص ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (6) أن الواقعية الجديدة في الشعر ، لها أشكال منها النص البسيط كما عند أنور غني و منها القصيدة السريالية كما عند فريد غانم و منها السرد التعبيري كما عند كريم عبد الله ، و أشرنا هناك أنّ الجامع لذلك هو اللغة المتموجة التي تتنقل بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي.

و من المهمّ الأشارة هنا أنّ تلك التصنيفات و التسميات التي نعتمدها إنما هي وليدة الحاجة و الضرورة لأجل مواكبة النص المعاصر و القصيدة المعاصرة ، حيث أنّا في كتبتنا و بحثنا – و كما يعلم الكثيرون – نتجه من النص الى النظرية و ليس العكس كما يفعل البعض بالنزول من النظرية الى النص بأحكأم مسبقّة و ممارسة وصاية فنية و جمالية ، لأنّ وظيفة النقد و البحث الأدبي هي متابعة النص و ملاحقته و النظر اليه كظاهرة انسانية بتجرد و بحريّة من دون اسقاطات و لا تكلفات ، وهذا ما نسميه النقد الصادق الذي لا يرى في النص الا ما فيه و لا يحاول أبدا تطبيق نظرية جاهرة على النص كما في المدارس البنوية و ما بعدها من تفكيكية و أسلوبية و التي لا يمكنها الصمود أمام سعة تجربة و ثراء القصيدة المعاصرة ، بل لا بدّ من اعتماد نقد منفتح و حرّ و مرن و أمين و مؤمن بالنص ، يضعه في المقدمة ليس فقط باعتباره مادة بحث فقط بل باعتباره منجماً للعطاء و الاضافة مع اعتماد السهولة و الوضح في الافكار و التعابير . وهذا ما يمكن أن نصفه (بمابعد الأسلوبية) في النقد و البحث الأدبي .هنا

سنتناول مقاطع من مجموعة قصائد للشاعر كريم عبد الله نشير فيها الى ملامح الواقعية التعبيرية (الواقعية الجديدة) في الشعر كنماذج أسلوبية و أشكال كتابية . و هذه القصائد كلّها منشورة في مجلة تجديد الأدبية المكرّسة بالكامل لقصيدة النثر السردية الأفقية. (7)

من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن.

في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

)شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح يسرقُ الأمانَ لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طويييييييل(..

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرح للشمس السوداء وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و واقعية) وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيغفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ.

و تحضر الواقعية التعبيرية بصور الحزن و الأسى و الخواء و الخراب في قصيدة (قيامةُ الأدغالِ المرتجفة

) تفقّدَ أضلاعَ أيامهِ ../ كانَ ضلعٌ أعوج يتمطّى ../ تركَ القفص مهجوراً ../ بلا جدوى .... غاباته الغارقة بأسى الشفق ../ أمطرتْ بعشراتِ الحكايات ../ فشبَّ في النهاراتِ حريق ../ .... / لكنَّ مساحات الندم ../ إفترشتْ لوعةَ القنوط ... المواعيدُ على غيمةِ الرحيل .../ التذاكر مسرقةٌ في كفِّ العطش .. حقولُ القمحِ فوقَ الصدرِ تحلمُ بنيّسان ـ المناجلُ جرّحتْ أخاديدَ جوعِ الينابيع ... على هاويةِ الحزنِ الساكت ../ شربوا الملذّات بكأسِ التشقّي(...

و هنا أيضا و بسرد تعبيري و نثروشعرية ظاهرة و لغة متموجة تتنقل بين الواقعي و الخيالي و التوصيلي و الرمزي ، يوثق لنا كريم عبد الله الواقع المر و الخارج الموضوعي السقيم ، فالقاموس اللفظي لهذا االمقطع – وحده فقط – ينقل القارئ الى الحقول المعنوية المرتبطة بالخواء و الخراب و الحزن و الأسى ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (7) أنّ القاموس النصي يمكن أن يوظف كمعادل تعبيري (9) دون الحاجة الى التراكيب الجملية المعنوية ، بمعنى عدم انحصار التعبير بالجمل المفيدة بل ان مزاج النص و فضاؤه العالم و العالم الذي سيعيش فيه القارئ يعتمد كثيرا على قاموس الألفاظ التي يختارها المؤلف ، و أنّ من خلال العلاقة بين القاموس النصي و معاني

الجمل و رسالة النص يمكن استخراج عدد من اشكال الانظمة التعبيرية المركبة و المعقد و التي تؤثر في وعي القارئ وهذا ما سنتناوله في مقالات قادمة ان شاء الله.

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار عيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار.

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

)الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرَتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها مركونة الى

أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ(.

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ ، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات(

انّ كريم عبد الله هنا كشف عن قدرة تعبيرية مهولة ، حيث انه لم يترك اية امكانية للغة الا و وظفها لأجل بيان رسالته ، فالالفاظ مختارة بشكل يمكن من القول ان الشاعر كان يعيش اللحظة الشعرية الغارقة التي تفيض بالتعابير ، فما من مفردة الا وهي معبأة بالألم و معبرة عن الخواء و العمى باكبر قدر من طاقاتها بحيث انه لا يمكن أداء تلك المعاني بغير تلك الالفاظ . كما انّه قدّم هنا مقطوعة تعبيرية لم تدع شيئا ذكرته الى و وجهته توجيها ذاتيها و تطرفت في وصفه و بالغت في نعته و حاله وهذه من معالم التعبيرية الحقّة ، و لو أنّا اردنا تقديم نموذج للتعبيرية في الشعر فانّ هذا سيكون أحدها ليس على مستوى الشعر العربي بل العربي أيضا.

كما أنّ هنا أساوبا آخر استخدمه المؤلف وهو تعدد الاصوات . حيث نجد تعدد الرؤى واضحا ، و لكريم عبد الله قصائد بوليفونية متعدد الاصوات كثيرة (10) . و نجد الرؤى و الاصوات المتعددة المحققة للبوليفونية

الصوت الاول : الحظوظ الشعثاء : (((الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ،) فالتحريك و النقل افعال فاعلة تعبر عن تبئر خارجي و محايد للمؤلف و يتجلى صت الفاعل.

الصوت الثاني : المنشار : (خَبَرَتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ،) فحاذق و مقتنص للمغانم و مبتسم كلها تعبر عن جهة و رؤية الفاعل و الشخصية النصية و ليس المؤلف بالطبع.

الصوت الثالث : النحس : (ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ) فالنحس يذرق مبتهجا و يحلم ان يكون متأقنا مرفوع الرمح ، وهذه كلها من بؤرة الشخص الثالث الذي لا يتدخل و يحايد بينما عبارة (تعلوه فضيحة الدسائس) هي من انطباع و رؤية المؤلف . و هكذا في باقي النص . و من الواضح أن البوليفونية و تعدد الاصوات و الذي هو من سمات الرواية اساسا ، غالبا ما يكن في الشعر ملتصقا بالرسالة و الانتماء و بيان الواقع و اداة تعبيرية للتعبير عن الخارج و الموضوعي و يختلف جدا عن التعبيري الغنائي و الرمانسي الغارق في الذاتية.

1- https://en.wikipedia.org/wiki/Literary_realism

2- أنور الموسوي التعبير الأدبي الجزء الاول و الثاني https://ar.scribd.com/user/292534301/Dr-Anwer-Ghani

3- النثرشعرية تعني تكامل النص شعرا و نثرا ، بأن تكتب القصيدة بشكل النثر و بتقنيات النثر من بناء جملي متواصل و جمل و فقرات و فوارز و نقاط و من هذا النثر ينبثق الشعر بالتوهج و الإيحاء و التصوير و الخيالي و السرد التعبيري و النثروشعرية من مقومات قصيدة النثر العالمية . لمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search/label/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1%D9%88%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9

4- جائزة القصيدة الجديدة هي جائزة سنوية تمنحها مؤسسة تجديد الأدبية عن قصيدة النثر السردية الأفقية ، و كانت جائزة السنة الاولى عام 2015 للشاعر الفلسطيني فريد غانم و جائزة هذه السنة للشاعر كريم عبد الله ، و أهمّ مميزات الجائز اضافة الى أمور اعتبارية كثيرة أنّها تشتمل على كتاب نقدي عن تجربة الشاعر . لمزيد من القراءة https://tajdedliteraryinstitute.wordpress.com/2016/04/22/جوائز-مؤسسة-تجديد/

5- السردية التعبيرية هي كتابة النص بلغة و اسلوب سردي لكن ليس بقصد الحكاية و القص و محاكاة الموضوعي و إنّما بقصد الرمزية و الايحاء و التوهّج و التأثير ، بسرد ممانع للسرد يخلو من الخبكة و يكسر الحدثية و يمنع مركزية الشخوص السردية . و السردية التعبيرية أهم أدوات قصيدة النثر التي يكتبها شعراء مجموعة تجديد الأدبية .للمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF%D9%8A%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%A9

6- أنور غني الموسوي ؛ الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرِ ما بعدَ الحداثة (قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا) http://aladebalarabai.blogspot.com/2016/06/blog-post_8.html

7- مجلة تجديد ؛ كتّاب المجلة : كريم عبد الله https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/كريم-عبد-الله/

8- القاموس النصي في قصيدة (اميرة من ضوء) للشاعر شلال عنوز بوصفه معادلا تعبيريا-http://anwerganiblog.blogspot.com/2016/05/blog-post_9.html

9- المعادلات التعبيرية هي الانظمة النصيّة من مواد و اساليب التي يستخدمهتا المرلف للكشف و التعبير عن العوامل التعبيرية اي الانظمة الجمالية العمليقة لمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D9%84%D8%A7%D8%AA

10- البوليفونية هي تعدد الرؤى و الاصوات في النص بحيث يكون المؤلف محايدا و يتكلم من يؤرة الشخص الثالث كما في الرواية احيانا لمزيد من القراءة http://aladebalarabai.blogspot.com/search/label/البوليفونية

ملامح البوليفونية في نصوص السردية التعبيرية

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك بنفسه (باختين 1986) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك 2006) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند

باختين نفسه (باختين 1981) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي 2015) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990).

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في فكرة (اللانهائية التعرفية) (unfinalizability) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين 1984) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين 1984) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج 2006) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن 1990) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين 2011) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث 2008)

هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في السردية التعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الاحياء . وهنا قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول قصيدة بيوتٌ في زقاقٍ بعيدٍ لشاعر كريم عبد الله.

بيوتٌ في زقاقٍ بعيدٍ.

كريم عبد الله

البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع ! البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ) كانتْ الأحلام واحدة في النفوس . لكنّني فجأةً و حينَ أُرهفُ السمعَ تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ) , وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً . ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ , الأغصانُ تندعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر

الاول : تعدد الرؤى و الاصوات

الثاني : بروز شخوص نصية

الثالث : بروز حدثية نصية

الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية:

1- أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

2- صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

3- وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب,

4- إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

5- البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

6- مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

7- كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

8- وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

9- تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ),

10- وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

11- ضجيجُ المارّةِ في الشوارعِ لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ,

12- الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله.

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة.

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليلون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي.

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي.

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية.

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية – و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه — و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى.

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص.

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف

و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة (ما بعد الاسلوبية) للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات

ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية.

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه:

)هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني(

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييي...ر) و بقدر النَّفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك.

 تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه

من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر:

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش.

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمٌّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا.

البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله.

قصيدة النثر هي شعر بشكل نثر ، اي ان الشكل شكل نثر و منه ينبثق الشعر . وهذا الفهم هو جوهر قضية قصيدة النثر ، و ليس ما يعتقد من تحرر الشعر من الوزن و القافية ، ان طموح

كاتب قصيدة النثر هو أن يكتب شعراً لكن بشكل نثر وهنا تظهر القدرة الابداعية و تتجلى التجربة .

لقد ساد مفهوم خاطئ انّ قصيدة النثر تحتاج الى تعبيرية بصرية من خلال التشطير او التوزيع او الفراغات ، حتى انيّ يوما ارسلت قصيدة افقية بشكل مقطوعة نثرية الى مجلة فعمدوا الى تشطيرها و جعلها بشكل عمود ، وهذا ناتج من الوعي المكتسب الطاغي بانّ الشعر لا بدّ ان يختلف عن النثر بالشكل ، و بعد التخلي عن الوزن و القافية لم يبق الا التوزيع البصري على الورقة و الايقاعية البصرية ، لكن كاتب قصيدة النثر ، الساعي نحو النثروشعرية ، اي الشعر الكامل في النثر الكامل ، يجاهد و يكافح في أن يعطي صورة حقيقية لقصيدة النثر ، و انّها تكتب بشكل نثر و باسلوب النثر و بتقنيات النثر ، لكن منها ينبثق الشعر.

و هذا التوجه عالمي ايضا فانهم لا يطلقون اسم قصيدة نثر على كل شعر نثري ، بل هي مختصة بالمقطوعة النثرية ذات البناء الجملي المتواصل .

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل و قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)المنشورة في مجلة تجديد الادبية من تجليات هذا الاسلوب . انّ ما يطوّر الأدب ليس الموضوعات لانّها عامة و ملك الجميع ، و انّما يطوّر الأدب هو الاسلوب ، لانّه فردي و خاص و ملكا لصاحبه . و من المفيد ايراد النص اولا.

التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها

ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ

مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى , المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان , التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها , المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلّ حينٍ.

العنوان (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها) و هو مقطوعة متواصلة البناء ، وهذه فردية اذ عادة ما يكون العنوان مختزلا بكلمة او كلمتين ، لكن كريم عبد الله عادة ما تكون عناوينه جمل متواصل البناء .

ثمّ يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

)ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى(

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية.

ثمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

)المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان(

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء.

)التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّ تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها(

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

ثمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا.

)المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلِّ حينٍ(.

لقد ركزنا هنا على اسلوب البناء الجملي المتواصل ، مع انّ النص ثري و متعدد الجهات الابداعية ، لكن اسلوبنا الثيمي في تناول الظاهرة الأدبية و دون التشظي و المسح الكلي للنصوص هو الطريقة المثلي التي تخدم المقالة النص و الادب عموما . و لا ريب ان تلك الوحدات الكتابية التي اشرنا اليها هي اكبر من الجمل و هي جمل متداخلة ، الا انها متداخلة بطريقة متوحدة ، فهي تقع بين الفقرة و الجملة و هذا وضع كتابي متفرد . انّ تحقيق نص بحجم صفحة و اكثر باربع مقاطع ذات بناء تركيبي متواصل بلا توقف ، هو تجل واضح و ظاهر للبناء الجملي المتواصل ، بل انّ الشكل النثري هنا يتحلى باقوى صوره ، و منه ينبثق الشعر . انّ هذا الشكل من الكتابة يحقق قصيدة نثر متطورة و بنفس جديد.

فنّ التطعيم في القصيدة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في المفردات النصية . نجد هذا الفن حاضر في كتابات كريم عبد الله و منها قصيدته (نبيذ الحروب الغائمة)

نبيذُ الحروبِ الغائمة

كريم عبد الله

أسكريني حدَّ التماهي في نبيذِكِ الطافح رعشةً تتجمّهرُ حولَ زوارقِ الوحشةِ ..../ وتسرّبي منْ حكاياتِ الحروبِ الغائمةِ التي عكّرتْ قدومَ أفراحنا ..../ عمّدي مدنَ الشمسِ ببقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ..../ وطهّري الشوارعَ الهاربةِ منَ (الهاوناتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول !..........

للآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ....../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ..../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً...............................

ما لوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلّاطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بالسيوفِ ..../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ للأمس ..../ و مصيرنا معلّقٌ كــ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذولاً شاهداً كيفَ تتساقطُ الخيبات! ....

وحدكِ منسيّةٌ وأيد كثيرة تتزاحمُ على أبوابكِ تحشُّ عرائشَ العنبِ مِنْ على غيماتكِ................../ و القلنسوات الصدئة عادتْ تنزرعُ مِنْ جديدٍ تنطبعُ في لغةِ الخراب................../ وأنتِ تمطرينَ تنهداتٍ تلهثُ مرعوبةً في هذا المدى المزكومَ بصهيلِ الحرائق! ....

حاصرتْ حدقاتكِ الهاوية وغرقتْ بالدموعِ حتى القناطر البعيدة ..../ كلٌّ يدلو دلوهُ يرسمُ أقاليماً مطعونةً في خاصرةِ عرشكِ ..../ والقرابين تنتظمُ متراصةً تنتظرُ دورها في الطبِّ العدلي مكتومة الرغبات!..

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (العاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة.

اللغة التجسيدية و النص ثلاثي الابعاد

حينما يصبح للنص زمان هو مكانه و ابعاده و رؤواه و شخوصه و اصواته ، يصبح كالفضاء المكاني الممتد في العمق الذي يلاحظ فيه ابعاده الثلاثة و يتحقق النص ثلاثي الابعاد . ان النص ثلاثي الابعاد هو نص متعدد الاصوات مع تجسيم و تجسيد لكيانته فهو يجمع بين الرسم بالكلمات و تعدد الاصوات

النص الاول:

صورٌ تحمي الساحات

كريم عبد الله

قصيدة بوليفونية ثلاثية الابعاد

مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع. خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطةِ ، وأنا أتعكّزُ على شيخوختي ألملمُ أوراقَ السيسبانِ أحشو بها أعشاشَ الزرازير تحتَ قبّعاتهم العريضةِ يبتسمونَ دائماً وضجيجُ المارّةِ يعلو بينما ملامحهم تبهتُ بالتدريج , حتى بائعُ اللبنِ إستظلَّ بهم منادياً (إشربْ لبن أربيل)* والأكياسُ المنتفخة باللبنِ الحارّ تنتظرُ الأيدي المشلولةِ لتغسلَ ما علقَ مسامعِ أيامهم الغابرة.

النص الثاني

جنودُ الإله

كريم عبدالله

بوليفونية، نصّ ثلاثي الأبعاد

جنودكَ المدجّجونَ بـ خيبتهم يجرجونَ تعاسةَ المدينة أمامَ سطوتكَ المتناهية بـ الطغيان الأعمى ينتهكونَ إنسانيتهم وأنتَ لا تعلمُ شيئاً عنْ ضفافِ التضرّع المتسكّع عليها صوتها البعيدَ يتناهى لمسامعِ البحرِ كلّما تبتسمُ أشجارَ الغربةِ ينسكبُ وجه الليلِ المترامي هناكَ يستلقي أمامَ الجنود يفكّكونَ تاريخي الباذخَ على ألسنةِ الحربِ المشؤمةِ .... إقتادوا بقيّة الحلمِ المصلوبَ في مسائكَ المشرق يشعلونهُ أمامَ سخريةِ المحطات يرثيهِ مخاضُ صبحٍ نائمٌ على شفا توهّج إنتظار عودتي

المكبّلةِ بـ البنادقِ وهي تشقّقُ شهقةَ القيامةِ الموشومةِ على أجنحةِ الفراشاتِ الملوّنةِ خلفَ زجاجِ السياراتِ المفخخةِ....

في الموسيقى السمعية حينما تتعدد الاصوات و بطيفات مختلفة يحصل نظام موسيقي ثلاثي الابعاد . في النص الادبي حينما تتعدد الاصوات و الرؤى يتحقق نظام لغوي ثلاثي الابعاد . حينما تتلون السردية الشعرية بالشخوص و الرؤى و الاصوات و التعبيرات المختبرة تتحقق قصيدة نثر ثلاثية الابعاد.

الرسالية الادبية في الشعر التجريدي

ما عادت في ظل هذا التغير الكبير الحاصل في وعي الانسانية و الاتجاه نحو التشبث بالانتماء و الاعتداد بالهوية في قبال رياح العولمة الثقافية ، ما عادت فكرة الفن الرومانسي و البوح الذاتي امرا يجلب الحماس ، بل ما نراه من اتجاه نحو تمثل الواقع و الامة هو الذي يسلب مراكز الاولوية في الثقافة و الادب المعاصر . هكذا تغير في فهم الفن و الجمال لا يعني انه ينطلق من فهم تعبوي للعمل الابداعي ، بل يمثل وعيا عميقا بحقيقة الابداع عموما و الكتابة خصوصا ، فأخذت الرسالية و القضية و الموقف تحتل مكانة متميزة في الكتابات المعاصرة . من هنا امكننا القول و كما اشرنا كثيرا الى دخول التجلي الرسالي في نظام الابداع ، و اعتبارها ركنا من اركانه .

الرسالية الابداعية اما ان تكون جمالية تتمثل بالابتكار و التطوير و منها الكتابة التجريدية او جماهيرية تتمثل بتمثل الامة و الانسانية ، و مقدار التمثل و الوعي به و تجليه يحقق درجة متقدمة في جانب من جوانب الابداع . تمثل تطلعات الامة و المها هو الرسالية الوطنية.

و رغم ان النقد الثقافي لا يقدم حلا حقيقا لفهم الابداع ، الا انه يشير و بصدق الى تأثر الكتابة بالوعي الانتمائي و الفكر المجتمعي العام ، و لا يعني ذلك جواز فهم النص على انه انعكاس لثقافة المجتمع او موطنا لانساق ثقافية ، و انما يعني ان تمثل ما ينتمي اليه الكاتب من ثقافة و امة يضرب عميقا في وعيه و كتابته ، و ربما يكون احيانا الجوهر المشع الذي تشكل بفعله النص او ادب الكاتب كله . ان الحساسية العالية و الرؤية الواضحة و التطلع نحو الافضل المترسخ في نفسية الاديب تدفعه و بقوة الى ان يكون صوتا صادقا في التعبير عن الامة ، في ظل الحرية الفكرية طبعا ، و يصبح حقيقة لا لبس فيها لأجل تبين ملامح المجتمع الذي يعيش فيه . ان الشعر كان و لا يزال صوت اعتراض و طلب للخلاص ، انه تمجيد للحرية السامية و الوجود الافضل ، ما عاد الفن عموما و الادب خصوصا مكان ترفيه و تعبير وجداني بسيط ،

انما هو في كل جهاته رؤية و موقف ونداء ، انه نداء صادق و خالد ، و حينما يمتزج هذا الصوت بحلم الامة و يتمثل تطلعاتها فانه يكون رسالة شفيفة الى العالم و الاجيال.

من المهم التاكيد ان الرسالية تتطلب بوحا ، بمعنى اخر تتطلب توصيلا ، و لا يعني ذلك ان يكون التعبير بتراكيب لغوية مباشرة بحجة البوح و التوصيل ، و انما يمكن ذلك بالتعبير الفني العالي ، وهذا سر اللغة القوية التي تبوح بالكثير مع الفنية الادبية العالية ، البوح التوصيلي كما يمكن بالتعبيرية العالية ، يمكن ايضا بالرمز و الايحاء بل ان من تجليات اللغة البوح الايحائي ، كما ان الخيال ميدان خصب للبوح الرسالي .

ان الرسالية الوطنية الادبية يمكن ان تتنوع بتنوع الاجناس الادبية و اصناف اللغات الفنية ، و بتنوع الموروث الاجتماعي و الابعاد الحضارية و الثقافية للمجتمع ، لذلك يمكننا القول اننا في مجال (الرسالية الوطنية الادبية) لدينا عدد هائل بل غير محدود من الاشكال اللغوية ، يمكن تصورها اجمالا بشكل انظمة مركبة تصنف حسب جنس الكتابة من شعر و قصة و نحوهما او حسب صنف اللغة من مباشرة و رمزية و غير ذلك او حسب المكونات الاجتماعية الفكرية و الثقافية و المادية .و لقد تناولنا الرسالية الادبية تجربة الكثير من الشعراء العراقيين و العرب في كتابنا (التعبير الادبي) و هنا نتحدث عن الرسالية الأدبية المؤداة باللغة التعبيرية و التجريدية . انه كريم عبد الله ، احد ابرع كتاب القصيدة التجريدية في الشعر المعاصر حيث يقول (كلّما تعزفُ السماء برذاذِ الخذلان ../ أدخلُ في زجاجةِ الصقيع ../ مقروحٌ يساورني حلم يتلصصُ .....\الأرضُ العانس تتلمسُ أجساداً تتسلّقُ واجهة الموت ../ عيونٌ زجاجيةٌ مِنْ خلفِ الصقيعِ ترنو ../ وقناصٌ أرعنٌ يتدفأُ بسيلِ رشقاتٍ على وجهِ التاريخ). لقد بينا مفهوم التجريدية و نماذجبه في مناسبات عدة و تتجلة هنا بالحضور القوي للعمق التعبيري الذاتي و الزخم الشعوري و الحسي للكلمات . و تتجلى الرسالية هنا في ان الشاعر يتمثل العراقي الذي

مسه البرد ، من نازح و مهجر و فاقد و محزون و متألم ، انها ملحمة العراق الجريح المبكي ، الم طويل ، و من هناك تعزف السماء اغنية هي فرحة رأس السنة لغير العراقيين الا انها الم مر و صقيع حارق لهم ، انه الصقيع السجن الذي لا فرار منه ، اين يذهب العراقي الذي خذله كل شيء حتى البرد ، لقد فقد العراقيون كل شيء يتوسدون الارض ، فصاروا لوحة عظيمة للموت الكئيب ، هنا نحن بعيوننا الجميلة البريئة الطفولية نتطلع للخلاص وهناك في الجانب الاخر لا شيء سوى الذئاب و الاعداء و المفترسين ، يقتنصون الخبز و الخيرات لا شيء هناك في الجانب الاخر سوى المتفرج الوقح انه العالم القبيح .

اسلوبيات النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .(أنور الموسوي 2015)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي (أنور الموسوي 2015).

الشاعر كريم عبد الله يكتب نصوص فسيفسائية تبلغ غاياتها المعيارية و الجمالية ، بشكل الترادف التعبيري ، كما انه سبّاق في هذه التجربة الادبية المغايرة للمألوف.

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما (2015)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير – رغم افاداتها المختلفة – معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة.

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص.

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي.

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ,

3- بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

4- ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

5- تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ,

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود

عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك.(

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

2- أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

3- أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا,

4- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل,

5- فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح).

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

-1مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

-2مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

-3كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟.

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

-1فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

-2أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

-3فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي.

-4أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ,

-5ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ,

-6إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ,

-7لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة.

النص : خلف أبوابك نحتمي دائما

كريم عبد الله

)لغة المرآيا والنصّ الفسيفسائي(

خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك , ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف , بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور , حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ , أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات . أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ , أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا , تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ , فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي . مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ

يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟! مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟ كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ . ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل , أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ , ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ , إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ , فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة , بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر , لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

تموج اللغة في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

)البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع(.....!

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام.

مظاهر الابداع في ديوان (وجع اشيب ... و كف عذراء) للشاعر كريم عبد الله

قد يتصور البعض ان الكلام ممارسة حياتية سهلة ، لكن الامر ليس كذلك ، الكلام من اصعب الممارسات الانسانية و اكثرها تعقيدا . و الاصعب من ذلك ان يتكلم الانسان بلغة فنية ، و الاصعب من ذلك كله ان يتكلم بلغة فنية ابداعية . حينما تجعلنا اللغة نشعر اننا نغوص في بحر لا نرى له بداية و لا نهاية و كلما ذهبنا عميقا شعرنا بالحاجة الى العودة الى السطح و كلما اتجهنا الى السطح شعرنا بالحاجة الى الغوص نحو الاعماق ، حينها نعلم اننا امام لغة فنية ابداعية . ان الابداع في الفن اللغوي هو تجلي اللغة ، فكل موطن يكون فيه تجلي للغة و حضور لذاتها فاننا امام عملية ابداعية.

منذ ان وقعت عيني على كتابات الشاعر كريم عبد الله شعرت و بقوة انني امام لغة فنية ابداعية ، و منها التجديدي ، و منها اللغة العظيمة .

للابداع عوامله المعروفة التي لا بد من توفرها في العمل الفني كعمل خارجي و كموضوع للتلقي . حينما يحقق العمل مقدارا معينا من الفنية و الجمالية و الرسالية فانا نكون امام عمل فني ابداعي . لذا سيكون بحثنا و كلامنا موزعا في هذه الجهات الثلاث اقصد الشعرية و الجمالية و الرسالية.

الجهة الاولى : الشعرية

1. الابحاث العنوانية

اولا : التقديم : شعر (نصوص مفتوحة) ، اي انا اما نصوص شعرية مفتوحة ، اي نصوص تسمح بتعدد القراءات ، و يكون للقارئ دور في اكتشاف الدلالات .وهذا ما سنبحثه مفصلا في الكم التصويري و التعدد الصوري في مبحث الجمالية.

ثانيا : الاشكال العنوانية

يتسم الديوان بميزة متفردة هو نمطية الشكل العنواني المغير شيئا ما للمالوف ، فان العناوين ظهرت في ستة اشكال:

الاول : وهو الغالب : عنوان بشكل جملة خبرية حدثية استمرارية مثل (على الرصيف ترسمُ حيرتها)

الثاني : جملي خبري حدثي ماضوية مثل (تأتأت شقوق اللمس)

الثالث : جملي خبري اسمي مثل (وحنجرةُ العبثِ صخرةً صمّاء)

الرابع : اسم مثل (ملحمة ثورةُ الصمتْ)

الخامس : جملة استفهامية مثل (منْ يُغربلُ هذي التفاهات)

السادس : عنوان اختصاري فيه حذف مثل (تقودُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات) وهو اختصار ل(اختصار نقص (تنحني الأغصانُ تقودُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات ......) وهذا العنوان مهم . و عنوان (وجعٌ أشيبٌ .... وكفٌّ عذراء و هو مختصر ل(وجعٌ أشيبٌ يحتمي بغيمةٍ بعيدةٍ ../ شاحبةً تنكسفُ في راحةٍ عذراء(

ان التركيب الغالب في العناوين المعهودة عند المؤلفين هو الشكل الرابع الاسم و الثالث (خبري اسمي) و ربما يستعمل الخامس اي الاستفهام ، لكن نجد الشاعر هنا يجعل من الشكل الاول (الخبري الحدثي الاستمراري) نمطا سائدا و متفردا ، و ايضا يعمد الى شكل اخر اختزالي و فيه شكل من التوسيع و الاطلاق باستعمال الاخفاء وهذا العمل متأصل في اللغة الرمزية كما هو معلوم.

ان حالة الاخبار بالحدثية المستمر فيها دلالة على ان ذلك هو الواقع و الواقع شديد الوطأة و المستمر ، و مع هكذا دلالة اسلوبية لا يبقى للمعنى محورية دلالية وهذه صفة اللغة الايحائية للنص المفتوح.

ثالثا : علاقة العنوان بالمعنون

العنوان عادة يكون تلخيصا توصيليا لمضامين المعنون او النص ، و قد يكون تلخيصا ايحائيا لما في النص ، او ابراز للتجربة ، و من الملاحظ هنا في نصوص (وجع اشيب) ان العنوان في اغلب النصوص هو جزء مقتطع من النص ، و مع انه يعني ان ذلك التركيب العنواني هو محور و مرتكز في النص الا انه لا يمكن القول انه موضوعه ، و هذه صفة متأصلة في النص المفتوح الذي لا تحده اطراف.

ثالثا : قاموس المفردات في العناوين

في حالة جمع مجموعة نصوص في ديوان فانه يكون في جمعها مشترك معين ، و حينما تكون العناوين بدلالة معنوية توصيلية انتزاعية يكون لبحث قاموس الكلمات تأثير و واقعية ، الا انه في العناوين الجزئية المقتطعة و التي يكون بوحها ايحائي و اسلوبي فانه لا يكون لقاموس مفردات العناوين ذلك التأثير .الا ان مجال الحضور و شدة الوطأة و التجبر و الانكفاء و فقدان المبادرة هذه المجالات حاضرة بقوة في العناوين.

2. المجاز

من الواضح ان المجازية العالية طاغية في نصوص (وجع اشيب) ، و نقصد المجازية العالية ليس المجاز المفرداتي ، المتناوب ، و انما نقصد به لغة الحلم ، بحيث تصبح جميع الكلمات و جميع التراكيب و جميع الفقرات متخلية تماما عن مرجعياتها المعنوية ، انزياح كلي للكل ، بحيث يفقد المعنى المرجعي اية سلطة ، فتتجسد ذات اللغة و تطغى و تصبح جسدا و شكلا و هيئة و لا يبقى للمعنى حضور ، بل الدلالة كلها لذات اللغة الظاهرة فتتشكل معاني متكاثرة متسارعة متعددة و ربما غير محدودة . وهذا اداء فني لغوي عال و هو ما تتميز به لغة هذا الديوان .وجميع فقرات نصوص الديوان شواهد على ذلك.

3. الخيال

ربما يتصور ان الخيال هو رسم عالم لا واقعي او يتصور انه المجاز نفسه فتكون المفردات في دلالات لا واقعية ، و ربما يفهم على انه لغة الحلم نفسها ، لكن الامر ليس كذلك في اللغة المفتوحة المتوهجة ، خيال اللغة المتوهجة في طغيانها و حضورها بحيث تكون هي الواقع الذي لا يرى غيره ، هي العيش العميق الواقعي في اللغة المتخلية عن معانياها المرجعية . كما اننا

نعيش واقعا في الحلم ، ففي النص (1) (تأتأت شقوق اللمس) (في تجاعيدِ المسافاتِ المنهوكة ـ طيفٌ يضيءُ أهدابَ القصائد و .... / مرآةُ جثّةُ الحلمِ ../ تلتحفُ خطوطَ الظلِّ) تتجاوز سرعة اللغة هنا سرعة الضوء و سرعة التفكير فلا يستطيع الفكر اللحاق بالصورة الا من خلالها ، ابدا لا يستطيع ان يتصور امرا اخر غيرها ، الا انه ليس تصور معنوي انه تصور لغوي انه حضور اللغة العظيم . و في نص (34)(وجعٌ أشيبٌ .... وكفٌّ عذراء) (ذاهلا يغرقُ الصمت في بخارِ السواقي ـ بينما العشب يحكُّ ظهر شهيقَ سحابة الغَبَشاتُ لا تحفلُ فوقَ عيونِ القيظ ـ لا نديمَ يشكو ظلمةَ تناثرِ الحلم) هكذا اللون من اللغة نادر جدا لانه يحتاج الى تعال على البوح و خروج يرتقي الهذيان القصدي و المعنى باللامعنى ، فلا يكون خلف اللغة شيء سوى اللغة.

4. الموسيقى

في هذه النصوص اشكال متعددة للموسيقى تبدا من الحروف الى الكلمات الى التركيبات الى الفكر الى الصور الى البوح ، الى الفضاءات ، كلها تصل الى نقاط التناغم و الاستجابة التناغمية في المتلقي ، و هناك وفاء كبير للموسيقى بانتقائية عالية للكلمات و التراكيب واضح وجميع النصوص و مفرداتها و كلماتها شاهدة على ذلك ، و مثالا على ذلك و مثله غير كما في نص (2) (على الرصيف ترسمُ حيرتها) (ظلالها تتكدّسُ في إزميلِ الوحدةِ ../ دائماً تتجهّمُ بوجهِ قصائدها كمْ إنزوى صوتها خلفَ النافذةِ ../ يهمسُ ..../ يا لغربةِ الأحلام !) الموسيقى هنا ظاهرة بل تتجلى على مستوى الحروف و على مستوى المفردات و على مستوى التجاور المفرداتي و على مستوى التجاور الجملي ، و على مستوى البوح و البيان و التوصيل و الحكاية ، و الصور و المعاني. (

5. الصور

الصور من حيث المجال فانها متسمة بالوصف و الحكاية و الاخبار ، و من حيث التركيب فان المجازية العالية و الموسيقى العالية تجعل من هذه النصوص عالما غنيا جدا ، و لشدة سرعة الكلمات فان هناك ميلا غريبا للغة نحو الانعتاق و التطاير في فضاءات لا متناهية

و اما من حيث المحتوى فاننا امام عالم لا ينتهي من البناءات الجميلة ، حيث كم هائل من الثنائيات الارادة و العجز ، الياس و الامل ، و الفرحة و الغصة ، عالم من الخلاص ،و الرغبة ، وسط عالم من العجز و الخوف هي محور كثير من الصور ، ففي نص (2)(على الرصيف ترسمُ حيرتها) (حينَ يكونُ الزمن هارباً ../ منْ ثقبِ إبرةٍ ../ وتجلسُ المتاهات في فوّهاتِ البنادقِ ../ ينبغى أنْ نهاجرَ في عوالمِ الدهشةِ) و فيه (وإذا إعشوشبَ الربيعُ بعطرِ الخوفِ ـ ستنبتُ الجماجمُ على ضفافِ الخريف ، وإذا الشطوطُ غادرتها عوائلُ الأزهارِ ـ فلا عودةَ للنبعِ يتعطّرُ بالطينِ)

الجهة الثانية : الجمالية

اولا : التصوير

1. تعدد القراءة

ان جميع المميزات المتقدمة التي ذكرناها ، تجعل هذه اللغة في هذا الديوان تحقق عملا مفتوحا ، بامتياز ، و تكون جميع مقاطع النصوص شواهد على لغة متعددة القراءات

في نص (2)(على الرصيف ترسمُ حيرتها) (مفاتيحُ الربيعِ هاجعةٌ ../ على الرصيفِ ترسمُ حيرتها ../ وتذاكرُ السفرِ متآكلةٌ في قبضةِ الأنتظار) ان هذا المقطع متموج ، كلمات ضاربة في عمق التجربة البشرية ، الربيع و الرصيف حتى الاطفال يعرفونها ، ثم تاتي المفاتيح و الرسم ،

المحتاجة الى معرفة ، ثم تترقى الى المفاتيح الهاجعة ، و تنتهي بالانتظار ، الايحائية الحكائية ، وسط هذا النظام من التلون المفرداتي الاستعمالي و البنائي ، يكون واضحا تعدد القراءة و انفتاح النص على تفسيرات كثيرة) و في نص (3) (منْ ثقبِ إبرةٍ .. يهربُ الزمن) (أهلّي أيّتها القصائدُ ../ وتآصري مع موجة العصفِ ../ غيوم السماءِ تتمددُ ../ فوقَ ضمائرَ مستترة ، وحمّحمي ../ فاراجيحُ الشرقَ ../ تُسرجُ الفرائس ....) فالقصائد و الغيوم و الشرق ، ثم الغيوم تتمدد فوق ضمائر مستترة ، ثم اراجيح الشرق ، تسرج الفرائس . لا اشك انها فعلا تحدث معاني و تصورات و تفسيرات لا تتشكل الا بمعونة ثقافة القارئ و ميوله . و هكذا نجد النصوص كلها ، فانها متقنة في التعالي على التوصيلية ، فالبوح متحقق بالايحاء و التعاونية ، و التكاملية ، لقد اجاد الشاعر فعلا في تحقيق لغة لا يستطيع المتلقى ان يرى دلالاتها الا من خلال نفسه .

ان اهم ما اريد التاكيد عليها هو ان شعر كريم عبد الله ، يقدم لنا نموذجا حقيقيا للغة الفنية التي لا توجد في الخارج متكاملة و انما توجد في عملية القراءة ، ان الشاعر كريم عبد الله قد تجاوز الكتابة الحداثية و حلق عاليا في كتابة رائدة في فن ما بعد الحداثة ، التي تستند على التكاملية بين الكاتب و الكتابة و المتلقي و التلقي ، نظام رباعي لا يمكن القول بتحقق العمل و تكامله الا بهذه العوامل الاربعة ، العمل الفني الذي ينتجه المتلقي بنور النص ، العمل الذي يكون فيه النص طريقا الى النص و مرشدا اليه .

2. الايحائية

لا ريب ان العهد الواضح الذي اتخذته لغة (وجع اشيب و كف عذراء) بالقطيعة مع التوصيل المباشري ، و العمل ليس فقط على تاجيل البوح ، بل البوح بغير المعنى المرجعي ، البوح باللغة ذاتها بكونها شكلا . الكلمات ما عادت دوال لمعاني و انما اضواء تكشف مساحات واسعة

من المعنى ، تتداخل تلك المساحات فتصنع صورا ملونة متشابكة ، لا يصل اليها الا بانتهاج الايحائية و التحرر من سلطة التوصيل . في نص (6)(من يُلجمُ عنانِ النعاس .. ؟) (يندلقُ صوتُ الرملِ ـ يملأُ قارورة الأرتعاش تتجذّرُ الـ لآ ../ تتكسّرُ المواعيد ../ على طاولةِ القلق) هناك صوت الرمل ، فضاء بلونه المميز ، يملا بوجوده المكاني قارورة الارتعاش ، عالم الارتعاش ، تتجلى ال (لا) و الامتناع ، تتكسر المواعيد ، تكسرا على طاولة ، كيان رهيب هو القلق ، انه تموج اللغة ، البوح العظيم بلغة حاضرة ، تؤجل المعنى تؤجل البوح . و فيه ايضا (المدنُ الغارقةُ بالآتي ../ تلوكُ أصواتَ الراحلينَ ../ حينَ فكّوا أزرارَ حزنهم .. / و..... الصدى ينزفُ المواويل) لا يمكن الوصول الى ما يبوح به الشاعر الا بالتخلي عن التوصيلية و اللجوء و الارتفاع الى مستوى الاستيحاء و تلقي الاشارة و الاسترشاد . و هكذا اغلب المقاطع ، لا تمكنك من بلوغ استقرار حكائي و قصدي الا بركوب موجة الاستيحاء.

3. التجاورية التجريدية

ربما من اصعب ما يمكن ادعاؤه في كتابة للغير هو التجريدية اللغوية ، و بينما كان هذا الشيء سابقا ليس بالامر المتاح للقارئ لانغلاق النص ، الا ان الكتابة الحديثة و النص المفتوح يجوز للقارئ ان يدعي التجاورية و التجريدية العالية ، ان استساغة التجريدية في غير الالفاظ كالالوان و الالحان كان سببه تاصل المجانية التعبيرية في تلك المواد ، اما الالفاظ فانه لا يمكن تصورها قصديا من دون تعبيرية ، لذلك نجد الذين يحققون التجريدية اللغوية ينسبونها الى الهذيان و الانثيال و الحلم ، نعم هي تشبه ذلك كله الا انه ليست ايا من ذلك ، ففي حال صدور ذلك من شاعر متمكن من ادواته و حقق ابداعا في اللغة التعبيرية ، فان صدور التجريدية القصدية منه تحقق جمالية اللغة التجريدية ، و توجب على القارئ و على النقد اللحاق بذلك المستوى اللغوي ، و التعجيل من سرعة القراءة لبلوغ القصد ، و الامر يكون اسهل لو فهمنا ان الكاتب يعتمد على القارئ في اكمال العمل اللغوي . و يجب التاكيد ان عملية تحقيق القصدية من التجريديات هو عملية تلقياتية قراءاتية اكثر مما هي كتابية ، انه بناء قصيدة جديدة و شعر

جديد بل هو انتاج كلام جديد اصلا ، ان اللغة التجريدية لغة تجعل من القارئ شاعرا ، وهنا نقول هل يمكن لكل قارئ ان يصبح شاعرا . لقد راجعت مقاطع هذه النصوص ، و تلمست الحكائية و التعبيرية كمتلقي في عباراتها ، فوقفت على تعابير تحتاج الى مزيد من التخلي عن المنطقية البنائية و مزيد من التأويل و الابتعاد عن خط الدلالة الظاهري لاجل بلوغ استقرار قصدي ، اي تحتاج الى الشاعر داخلي انا المتلقي لكي الحق بها . ففي نص (1)(تأتأت شقوق اللمس) (مرآةُ جثّةُ الحلمِ ../ تلتحفُ خطوطَ الظلِّ) و في نص (21)(ينمو العطرُ .. يكحّلُ جفونَ المشاحيف(في آخرِ الليلِ فراشةٌ هناك ../ تتقمّصُ داليةً يعاندها كرسيٌّ هزّاز)

ثانيا : التجربة

1. تجلي التجربة

حينما تتجسد التجربة و تبرز و يكون لها ظهور و حضور في لغة رمزية و ايحائية فان ذلك يعني اننا امام لغة ابداعية ، و لظهور التجربة تفاوت ، و له اشكال متباينة ، فالذاتية الموالية الناقمة المتالمة تتجسد و تظهر في النص (36) (ملحمة ثورةُ الصمتْ) و تتجلى في النص (33)(رغوةُ القناطر تغتالُ فرحةَ الكحل) الذات المتألمة المهزومة و الخائرة . و في نص (31)(خيولُ ضعفهِ تختضٌّ جامحةً) تتجلى الغربة و الحزن.

لتجلي التجربة و الذوات صورة مختلفة ، اهمها الحضور التصويري ، الحضور التراكمي ، الحضور الثيمي.

أ – الحضور التصويري

الحضور الصوري يان يكون تدخل الذات المعينة او الشيء المعين في نظام تصويري تتحرك فيه .

في نص (تغرقُ الكؤوس في بئرها) (وجهَ الغربةِ يجرحُ الماضي الآفل ـ يدثّرُ قسماتٍ أيقضها حطبُ الدفاترَ

كواكبها طيّبة ناضجة ../ تومئ ُكلّما يكتئبُ غبار الحنينِ ../ تلفُّ عراقيلها بورقِ الوحشة) فالذات المتشخصة هنا هي التجربة تظهر لنا كشخص نصي ، له وجهه اي حضوره و تعبيره و كل ما يحمله الوجه من معاني في وعي الانسان ، ان هذا الغربة و بوجهها هذا تجرح ، لها قدرة على الفعل المؤثر ، انه يفعل فعلته بالزمن و التاريخ و زوايا من الوجود و الذاكرة ، ان الغربة لها حضور مؤثر حتى على ملامح الحاضر انه الغربة بوجهها ذاك له سلطة فلا يدع للقسمات حرية ، الفقسمات التي ايقضها عالم الدفاتر المتراكم المتخذ زاوية من المكان ، في هذا الجو من التسلط ، نجد خزنا يتمظهر بسبب تلك الغربة لكواكب طيبة تتجلي في فضاء الحنين ، لكن النتيجة الحتمية لهكذا عالم من الاغتراب لتلك الوجودات هو الوحشة التي تغلف المكان) هذا الشكل من التجلي للغربة ، التي تظهر بهذا الشكل المؤثر الذي يصنع عوالما و يمنع اخرى يقرب كيانات و يبعد اخرى ، انه وجود مؤثر اثر في الكتابة و الكاتب و القراءة و المعرفة المستفادة ، هذا الشكل من التجلي هو الحضور التصويري .

ب– الحضور التراكمي

الحضور التراكمي ان يكون للذات و التجربة صورة حضورية متميزة متكونة بالنص قد تحاكي الواقع او تنهل منه الضوء.

ان النصوص او الاعمال الفنية عموما التي تتشكل و تظهر في فترات زمنية متقاربة تكون دائما تحت تاثير عالم متناسق معرفي و قدراتي و قدراتي و ذوقي ، و هذا مع انه منطقي فان وجدان كل كاتب يصدقه ، فالقزات او التغيرات التاريخية للكاتب انما تكون بعد حصول التفاعل في فترات متباعدة نسبيا ، و اصدار ديوان يستمل على نصوص فان الفريضة الاولية هي انها كانت تحت تاثير مزاج فني و جمالي و رسالي واحد .

من هنا لا يخل بتحصيل الصورة التراكمية لمعنى معين بانتزاعها من مجموعة النصوص الداخلة في هذا النظام الواحد ، فلا تختلف في ذلك عن النص الطويل ، و يمكن ان نسمي ذلك العالم الخلفي المؤثر بالوحدة الفنية للاعمال و التي قد تكون سمة واحدة لاعمال الكاتب طول حياته يتميز بها اسلوبه و رؤاه و معاني مكونات اعماله ، و خصوصا و نحن في عصر المواقف و الصراعات .و في الحقيقة الحضور التراكمي هو الصورة الواقعية لتجلي الشيء المعين محل البحث ، و الحضور التصويري و الحقلي القاموسي هي علامات و اشارات لذلك الحضور(

الصورة التي تجلت بها الغربة ، كانت كتلة تعبيرية ، بمعية غيرها من كتل التصوير للغربة ، يتكون لدينا تاريخ للغربة في الديوان كله ، فقد ذكرت الغربة في مواطن متعددة من الديوان ،ففي نص (الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (تتفتّحُ جزرُ الياقوتِ ../ لو تدغدغها مناقيرُ اللمسِ ../ وخلفَ الشرفاتِ تهدأُ الصواري \ بقايا حشودُ الليالي ../ تترنّمُ فوقَ غنجِ الندى ../ وثقوبُ الشتاءِ تفتّقُ الغربة \في بقايا الآتي منَ العشقِ ـ تنضحُ شبابيكها ../ فجراً في يُتمها الصارخ\تندلقُ أمواجها تتلاطمُ ../)

و في نص (متوحّشةٌ .. تفترسُ زوبعةَ المفاتن)0(وعلى صفحاتِ حَدَقاتِ الذبول ـ شهقةٌ حبيسةٌ تلوّحُ بالشروق \أيُّ زمانٍ يزيحُ عذابات عصافيرها ..../ وأغصانها المتورّدة بالدفءِ ../ لآنَ يسكنُ لُحائها طيفٌ يزحفُ ../ ويلمُّ شتاتَ هذهِ الغربة .... ؟) و في النص ذاته (وقبلما يشرقُ اللوز في سريرها ../ سينجلي الضبابُ منْ زجاجِ ذهولِ الصوت ../ يرقّقُ حواشي

المساءات\وحينَ تهبطُ في المحيطاتِ الضحلة ../ يعمُّ الطوفانُ بأوردةِ الغربةِ ../ وتعشعشُ النوارسُ تحتَ إبطيها)

و في نص (عيونها المشمسة .. تصهرُ فقاقيعَ الحطب) (وجهُ الغربةِ يتغطّى بتسابيحِ الذكرياتِ ـ والبساتينُ تغفو على هواجسِ الريح \البسماتُ أُرهقتْ بنشيجها ../ طمأنينةُ الترقرقِ فوقَ المياهِ ../ تشذّبُ يبوسةَ السعف \تستسقفُ بشائرَ صبحٍ غافٍ ../ ووراءَ هديلِ الشوقِ مكبوتة تركضُ)

و في نص ((الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (وجهَ الغربةِ يجرحُ الماضي الآفل ـ يدثّرُ قسماتٍ أيقضها حطبُ الدفاترَ\ كواكبها طيّبة ناضجة ../ توميءُ كلّما يكتئبُ غبار الحنينِ ../ تلفُّ عراقيلها بورقِ الوحشة\ يتهاوى على مسامعِ الشيبِ بَرَدُها(

و في نص (فناراتٌ ... تشقُّ عبابَ الغدرِ) (تلمُّ الدنيا مسرّاتها تزحفُ حولَ الجروح ../ تلتقطُ حسرةً تشهقُ بها الشموع ../ تتأوهُ مجرّحةً تقيّدها هاويةً ترتّل للرحيلِ\ تديرُ المواجعَ تسندها على جدارِ الصبرِ ../ ينعقُ غرابٌ بأعماقِ الغربةِ ../ ترجمُ وجهَ الأفقِ المبلّلَ بالخمرِ)

و في نص (الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (تتفتّحُ جزرُ الياقوتِ ../ لو تدغدغها مناقيرُ اللمسِ ../ وخلفَ الشرفاتِ تهدأُ الصواري \بقايا حشودُ الليالي ../ تترنّمُ فوقَ غنجِ الندى ../ وثقوبُ الشتاءِ تفتّقُ الغربة \في بقايا الآتي منَ العشقِ ـ تنضحُ شبابيكها ../ فجراً في يُتمها الصارخ)

فلدينا تاريخ عريض للغربة في النصوص ، فانها غربة تفتقها ثقوب الشتاء ، و يلمم شتاتها طيف ، وجهها يتغطى بتسابيح الذكريات ، و يجرح الماضي ، و ينعق في اعماقها غراب ، و بالتاكيد بعد تجلي فضاءات وحقول دلالات كل عبارة في مكانها فانا سنكون امام كائن متطور له تاريخه العريض هنا هي الغربة.

ج – الحضور الثيمي

اي ان التجربة او الذات تتجلى و تظهر بطغيان قاموس مفرداتي من حقل معنوي معين . ينبث في مواطن مختلفة من النص بشكل مفردات تمثل الثيمة للنص و ليس بالضرورة ان تكون متعمدة ، بل انها تفرض نفسها بفعل تفاعلية الكاتب مع الخارج . فان لكل ذات او تجربة مظاهر معنوية و تلازمية في الوعي و الفكر ، انبثاث تلك المعاني مع مقدار مركزيتها في العبارات و تاثيرها تتولد الصورة الحضورية للتجربة العليا و الذات الماورائية الباعثة على وجود تلك المعاني فتكون كعلامات على وجودها و مراداتها . و الحضور الثيمي يمكن ان يكون مقاميا مقتصرا على نص و ان يكون عاما يسمل جميع المنتج . فانا اي قارئ سوف يجد جوا من الحزن يكتنف الكتابة عامها و خاصها ، و دائما يصطدم بالعلامات التي ترجع الى حقول الحزن و الاسى ، و لا ريب في ذلك اذ فهمنا ان الكتابة هي تفاعل حقيقي مع المحيط.

2. اللامباشرية الوسائطية

بينما تتجسد التجربة و تظهر في اللغة التوصيلية عن طريق اللغة و دلالاتها المباشرة ، فان تجليها في اللغة الايحائية تكون عبر وسائط فهم و ترتيب ، لا يعني ذلك ضعف الحضور و انما يعني تعقيد الظهور حتى انه يصبح من شدة ظهوره خفيا ادراكه في التجلي العظيم كما هو معلوم . التجربة العميقة تتجلى باشكال مختلفة ، و بانظمة مختلفة ، و بطرق مختلفة ، وهذا كله يستدعي الى عبور محطات و قطع مسافات فهمية و التنقل بين مجالات معرفية للوصل الى استعدادات لادراك التجربة .

في النص (1) (تأتأت شقوق اللمس) (المسافاتِ المنهوكة / مرآةُ جثّةُ الحلمِ ../ الرموزُ مساميرٌ تدكُّ لغةَ الصمتِ \ حشدٌ منَ الأشواقِ ../ تغصُّ بالأشواكِ ../ تحرسُ مجامرَ الشقاءِ / عائدٌ منْ مدافنٍ تنخرُ الروح \ وشحوبَ الليلِ يعصرُ تلويحَة العودة \ثيابُ القهرِ يشقّها رمادُ الزيّفِ ../ جيوبها مخزيّة ../ وأزيزُ الخرابِ يستحيلُ بينَ الضلوع \ كلُّ ما على الجبينِ ../ وصمةٌ تُشبعُ كابوسَ الخّلّبِ) يحتاج القارئ في هذا النص الى اقتراب من عوالم تلك التعابير ، و الصعود الى فضاءاتها ، ثم بعد ذلك الانتقال الى عوالم اعلى تجمع بين تلك العوالم ، ثم الى ما هو اعلى حتى ينتهي الى عوالم تكون هي مصدر لتلك التعابير و انها فضاءات الحزن و الالم و المرارة .و في النص (2) (على الرصيف ترسمُ حيرتها) (ظلالها تتكدّسُ ../ دائماً تتجهّمُ ../ يا لغربةِ الأحلام ! لما تزلْ تنزعُ عطر الرياحين ../ تبكي بأحضانِ فردوسٍ يرحلُ ، تتكسّرُ الحيرةُ في عينيها \ الأخبارُ مؤجّلةٌ \ تنتظرُ الإذنَ بينما المنجّمونَ أوهموها ../ بأنَّ غيمةَ الأمنياتِ المؤجّلةِ ../ ستمطرُ فردوساً) تنتهي الفضاءات و الفضاءات الاعلى و العوالم و العوالم الاعلى الى عالم من الانكسار و الانتظار هو مصدر تلك الفضاءات.

3. الانسانية

محتوى التجربة هو الذي يحدد التمثيل الذي حققه الكاتب لنفسه و امته و جنسه و عالمه ، و كلما كان التمثيل اوسع كانت الكتابة اكثر ميلا للخلاص . في النص (36)(ملحمة ثورةُ الصمتْ) تمثيل الامة وتاريخها ، في نص (35) (تقودُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات) تمثل للانسانية في معاناة الجوع و العوز . في نص (34) (وجعٌ أشيبٌ .... وكفٌّ عذراء) تمثل للانسانية في تجربة الرغبة و المعاناة و العجز . في نص (17)(منْ هنــاك ... أو مَنْ سرقَ هذهِ القدم* ...؟) تمثل للانسانية في معاناة شعب و جيل.

ثالثا : الاستجابة الشعورية

الاستجابة الشعورية بجميع اشكالها تتحقق بمستويات مختلفة عند تلقي العمل الفني ، الفنية بذاتها مصدر للاستجابة الشعورية باي مستوى كان.

من الواضح ان اللغة الايحائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، وخصوصا اذا كانت تعتمد لغة انتقائية ، و بينما لا تتوفر تلك الحركة الظاهرية التي تصاحب الموسيقى الشكلية و الخطابية التوصيلية الحماسية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة الايحائية ، انها لذة من الاعماق.

و كلما اتجهت اللغة نحو التعالي التعبيري و التجريدية ، مع أيقاظ لمواطن الشعور العميقة فانها تحقق حجما تاثيريا اكبر و تكون استجابة جمالية اطول و اعمق . ان تاجيل البوح و المجاز و لغة الحلم و الابهار و الصدمة كلها مصادر الاستجابة الجمالية ، و لقد تميزت لغة ديوان (وجع اشيب و كف عذراء) بكل تلك العناصر ، و حققت لغة كتابية تحدث تاثيرا شعوريا عميقا و واسعا كما هو ظاهر ، و جميع النصوص شواهد على ذلك.

الجهة الثالثة : الرسالية

رسالية العمل الفني تكون في بعدين الاول الرسالة الجماهيرية وهي المتبادر من العمل الانساني ، و البعد الثاني هي الرسالة الجمالية ، و التي تحققها اللغة الجديدة ، و لا ريب ان لغة (وجع اشيب و كف عذراء) قد حققت لغة ابداعية جديدة ، متميزة بخصائص واضحة .كما انا بينا التمثيل و المحتوى الانساني فيها ، وهما من عناصر الرسالية الجماهيرية و كل ذلك يجسد الرؤية العميقة و الواضحة التي هي عنصر من عناصر الرسالية ، ان اللغة الايحائية بابتعادها عن

التوصيلية المباشرة ، و مع اسلوب الانتقاء اللفظي فانها تحقق ابتعادا عن مجال المعنى المرجعي ، مما يستدعي ترقي القارئ ثقافيا لاجل اللحاق بالسرع الكلامية لبناءات اللغة الايحائية ، فالتداولية و التعاونية التي هي من عناصر الرسالية الجمالية بقدر ما تكون من مهمة الكاتب فانها من مهمة القارئ ، و بدل التخلي عن عبقرية اللغة و توهجها لاجل انتاج لغة قريبة للقارئ ، فان الواجب على القارئ تطوير استجابته الجمالية ، و اللحاق بعالم الجماليات في الشعر المعاصر ، و ان عدم اهتمام المؤسسات الاكاديمية باشكال الشعر الجديدة و جمالياته ادى الى تخلف القراءة في الوسط العام . ما عاد صحيحا تناول الشعر النثري كاشكالية فان جمالياته و فنيته اصبحت من الامور الراسخة ، فالواجب هو الارتقاء بالقارئ العادي لتلمس تلك الجماليات.

اللغة الراسمة في (شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين) لكريم عبد الله

الرسم بالكلمات ، ليس فنا جديدا ، بل هو ضارب في القِدَم ، الا انّه غاية للأديب أيضا ، و لطاما تباهى المبدعون بذلك ، حتى أُشير اليه أنّه ليس أسلوبا فقط ، بل هو فن قائم بذاته .و لحقيقة المركزية التي صارت تحتلها الصورة الشعرية في الأدب الحديث ، صار من الجميل فعلا الارتقاء بهذا العطاء الأنساني.

انّ المميّز الأهم للغة الراسمة انّها اكثر حيوية و اكثر اشراقا ، و اكثر وضوحا ، و تعتمد التعبير المنطلق من الصورة ، بحيث انّك ترى الكلمات كأشياء و التراكيب كلوحة ، ثم هي تنطلق بك بعد ذلك الى عالم المعنى . بل انّ الامر يكون احيانا اعمق من ذلك ، اذ تتشكل الصور في عالم الفكر ، فيكون امامك تلألأ فذ و جميل ملّون و برّاق.

انّ اللغة الراسمة و ما ترسمه من تشكّلات انّما هو باختصار عالم جميل ، عالم يعجّ بالجمال ، الجمال فحسب . و هذا التراكم الجمالي التصويري نجده جليّا في لغة الشاعر العراقي الفذّ كريم عبد الله في كتاباته ، و ربما المفتاح الأمهر لقراءة لوحات كريم عبد الله هو مدخل اللغة الراسمة ، الا انّه في نص (شرفات شاحبة من طين) يبلغ الغاية محقّقا انجازا ادبيا فذّا و متفردا سيكون له أثره في ساحات الأبداع . و نحن هنا في هذا المقال سنركز على الاسلوبية التي حقّق بها هذا النص القدرة الراسمة الكبيرة ، اما الجوانب الجمالية الاخرى للنصّ و التي هي كثيرة فنتركها لمحلّها و لأهلها.

العنوان في ذاته لوحة (شرفات شاحبة من طين) و لا تحتاج الا لمخيّلة حتى تبحر في تلك الشرفات الطينية الشاحبة و تعيش أجواءها.

في لوحة مرسومة من المعاني في فضاء من الدلالات يقول كريم عبد الله (فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ....) . الاسناد الاسمي (فراغ متجرد) ثم يتبعه بالاستثناء ، فبعد ان تشكّلت الصورة للفراغ ، جاء صوت الاستثناء ، كضربة و رفع يد للأشارة الى جانب ، (الا من مخالب) انّه ابراز للمخالب . اللغة الراسمة تتميز بالأبراز و القدرة على تسليط الضوء . و هذا ايضا يجري على تصدير الكلام بكلمة (فراغ) انّه تسليط للضوء على هذه الكلمات . انه فراغ متجرد الا .... من مخالب . لا ينتهي الوصف هنا ، و بلغة نثرية فذة ، على مستوى عال من الشاعرية ، انّها مخالب تعلو افقا متآكلا . و بعد هذا الرسم

، و ما للمفردات من مرجعيات و عوالم معنوية تنقل الذهن الى فضاءات الدلالة و ما يريد الشاعر ايصاله.

ثم ببيان اعلى يقول (كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب ..) في لوحة تصويرية تطورية تفترش المكان ، و تعلو و تكتم الانفاس ، انفاس شرفات مستوحشة ، في زمن الخراب .

(خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ ....) و في بيان مرآتي و انعكاسي او محاكاتي ، و بتدوير للوحة من وجه اخر ، الاشجار خالية ، ليس هناك سوى قبح يتوجّس ثمار الهزيمة) في اسلوب الابراز و التوضيح و الامانة الكاملة ببوح عال و مجازية و شعرية فذة تتكامل الصورة.

و من ثم بوجه ثالث للوحة و ببوح عال يقول او يرسم (يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء ...) ، حتى تصل اللغة الى مقطع مرسوم بدقة عالية (تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق) ، في بيان حدثي ، فعلي يتمتم القطار ، نحو الغروب مجازية عالية الا انها بوحية ، يحثّ عجلات القلق.

انك ترى بوضوح حضور الالفاظ الظرفية وهي مهمة كثيرا في الرسم ، انه ترتيب المكان ، و يمكننا القول و بسهولة ان هذه اللغة مقصودة و ليست انثيالات شعرية بل تقنية عالية يقول كريم عبد الله (للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد) نلاحظ كلمة صرير ، و ابواب ، و مغمضة ، و وراءها و معلوم . كلها مفردات حسية ، ظاهرة جدا لا لبس فيها ، و كلمة و راءها لها وصف مكاني ظرفي بحت . اذن تعلمنا لغة كريم عبد الله ان اللغة الراسمة لغة تعتمد الحسيات و تعتمد الظرفيات وانها لغة التقنيات العالية ، انها مدرسة تعلّمنا نموذجا لفن كلامي فذ .و في مقطع يشهد لما قلنا و يوضّحه اكثر يقول كريم عبد الله (أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد)

و يستمر الرسم حيث يقول (الآتيَ أوماً بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ ...) ، المقطع يعجّ بالافعال المضارعة و يعجّ بالترتيبات المكانية و الزمانية و يعجّ بالحسيّات ، انّه رسم مقصود و فذّ و تلوين للفكر . لغة راسمة تأسر الفكر و ترتّب المعاني كأنّها اشياء و ليست مقاصد معنوية.

الى ان تأتي المقاطع الاخيرة و على نفس الوتيرة و الرسم و الترتيب

)هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان/....

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم(........

و نلاحظ جيدا التجسيد الحسيّ القوي في عبارة (رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان ..../)

ان كريم عبد الله بلغ هنا غايات مهمّة جدا في اللغة الراسمة و قدّم نموذجا فذا يفتخر به حقّا في هذه اللغة . و كما قلنا هناك جوانب جمالية عالية و كبيرة في النصّ يطول الحديث عنها الا أنّا و كأسلوب نتبعه نركّز دوما على مظهر من مظاهر الابداع لأجل فهمه و فهم اللغة التي كُتِب بها و لقد كان نصّ (شرفات شاحبة من طين) مناسبة جمالية متفرّدة للغة الراسمة ، و نموذجا خصبا لهذا المظهر الابداعي.

النص

)شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين(

كريم عبد الله

فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ..../ كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب .../ خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ..............

يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء .../ تقزُّ الأجاجَ حولَ رقّاصٍ أعرج...../ تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق/.................

مسّحتْ غمامةٌ نبضَ الجوعِ تستسقي غاباتَ الظمأ .../ للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد................... /.......

الآتيَ أومأَ بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ...

هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـ أروقةِ الخذلان/....

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم........

بسرد تعبيري و رمزي يحكي لنا كريم عبد الله في قصيدته (الشاهد) قصة الصراع المرير النازل الى الواقع من الجهات البعيدة حيث يقول:

)كنتُ أنا الشاهدَ الوحيد على ما يجري تحتَ ظلالِ شجرةِ التوتِ الضخمةِ المصفرّةِ الأوراق , رجلانِ يقتتلانِ بشراسةٍ منقطعةِ النظير قتالاً مرّاً ومستمرّاً , إستعملا كلَّ ما تصل اليهِ أيديهما

مِنْ حجارةٍ أو عصيٍّ كانت تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ العجوزةِ , لقد رأيتُ ذلكَ بوضوحٍ كيفَ كانتِ الجروح تنزفُ بغزارةٍ , لمْ يبد عليهما التعب أو الأجهاد , كانت الأغصان الثخينةِ تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ الضخمةِ , رفعتُ رأسي الى أعلى الشجرةِ فرايتُ شخصاً غريباً يجلسُ على قمّتها(...

انه الشاهد الوحيد ، و هنا تتجلى الرؤية المتميزة و الفرادة التعبيرية ، حيث يرى الصراع تحت شجرة مصفرة الاوراق خاوية ، حيث الاقتتال المر و الشرس ، و حيث الايدي الغريبة تعبث بالمتقاتلين و واقعهم و وجودهم من بعيد.

فريد غانم

المقدّمة:

فريد غانم، صاحبُ الأسلوب المتفرّد، جمع بين تقنيّات الأجناس الأدبيّة، فأخرج لنا نصًّا متفرّداً، لا يمكن أن نصفه إلّا بأنّهُ "نصٌّ فريد غانم"، جمَعَ فيه بين تقنيّات الشِّعر والقَصِّ والخاطرة والخطابة، حافلاً بالبَوْح والرِّسالة مُكلَّلًا بالعذوبة والمستوى الفنّي والجماليّ الأدبيّ العالي، متجاوزاً وبأشواطٍ تأثير الحداثةِ، ممَّا يُمكّنُ من القول إنّ نصَّ فريد غانم يُمثّلُ نموذجًا واضحًا لأَدبِ ما بعد الحداثة.

إنّ أهمِيَّة كتابات فريد غانم لا تكمُن فقط في عطائها الرِّساليّ وكمالِها الجماليّ وفنّيتها العالية، وإنّما أيضًا في الإضافة الأدبيَّة والفنّية التي تُحقّقها تلك الكتابات، والتي تُبرهن ولا تتركُ مجالًا للشكّ في أنَّ الأُسلوبَ الحُرَّ الذي يعتمده فريد غانم والنَّصَّ الحُرَّ الذي يكتبُه حقيقةٌ واقعيّةٌ وظاهرةٌ أدبيَّةٌ رسَّختْها كتاباتُه، وصارت بوَّابَةً واسعة لولوج هذا الشَّكل المتفرّدِ من الأدب، والذي يُعدُّ نقلةً نوعيّةً في النّصِ الأدبيّ العربيّ.

إنّ الأسلوبَ المفتوح، والنَّصّ الحُرَّ الذي أبدع فيه فريد غانم، رغم تحرُّرِه من التَّجنيس مُحقَّقًا (النّصّ العابر للأجناس)، إلّا أنّنا في مناسبات كثيرة أوضحنا أنَّ النّصَّ العابر للأجناس يقع وفق التَّجنيسات والتقنيات الكتابيَّة في خانة قصيدة النثر (الموسوي، 2015)، مع توسُّعٍ معياريٍ ونمطيٍ مُعيَّن، بمعنى آخر أنَّهُ من جنس الشِّعر. وفي الواقع، ليس لهذا الأمر أهمِيّةٌ كبيرةٌ أو مركزيَّةٌ محوريَّةٌ وإنّما الأهمِيّة والمركزيّة تكمُنُ في تتبُّع تقنيّات (النّصّ الحُرّ) الذي يكتبه فريد غانم والكشف عن عناصر الجماليَّة فيه وعن أَدواتِ الإبداع والتَّوظيفات الفنيّة المستخدمة.

لقد بيَّنّا في كتابنا "النّقد التّعبيري" (الموسوي، 2016) وكتابنا القادم "علمُ الأدب" أنَّ العمل الأدبيَّ لا يُفهم ولا يُدركُ ولا تتميَّزُ عناصرُهُ الإبداعيّة، بل ولا يتحقَّقُ أصلًا إلّا بتحقُّقِ ثلاثِ جهاتٍ وتكاملِها؛ هي المؤلِّفُ، والنَّصُّ، والقارئ. ولقد أخطأَتِ الكثيرُ مِن النّظريّات والمناهج النّقديَّة حينَما اكتفَت باعتبار الظَّاهرة الأدبيَّة ظاهرةً لُغويَّةً فحسب، بل هي أكبرُ من

ذلك بكثير إلى حدٍّ يحصلُ معه إخلالٌ بالاقتصار على تلك النَّظرة القاصرة. لذلك، فالنَّقدُ التَّعبيريُّ مع أنَّه يُقرُّ ويُشيدُ بعلميَّة عِلم البلاغة وبتطوُّرِ النَّقد الأسلوبيّ وتقدّمِهما على سواهما من مناهجَ نقديّةٍ، إلّا أنّه يتجاوزُ ذلك الإخفاق وتلك النّظرة القاصرة، ويتَّجِه ويتبنّى فكرةً أوسعَ وأعمقَ معتبِرًا الظَّاهرةَ الأدبيَّةَ والعملَ الأدبيَّ ظاهرةً إنسانيَّةً وتجربةً عميقة أوسعَ بكثيرٍ من نظام اللُّغة ومجال المعنى والدَّلالة.

وكان هذا الكتاب الموسَّعُ لأجل الإلمامِ والإحاطة بكتابات فريد غانم وأسلوبِه المتفرِّد والاقتراب أكثر من تقنيَّات النَّصِّ الحرِّ والأسلوب المفتوح، لأنَّنا نرى وظيفة النَّقد الكشفَ عن عناصرِ الإبداع وتقريبها من طلَّابها، كما أنَّنا نرى أن أهمِّيّةَ العمل الأدبيّ ليس في جمالِهِ وتأثيره الشُّعوريّ وإنَّما في تحقيقه الإضافةَ الفنّيّةَ والإبداعيَّة التي تُوسّعُ التَّجربة الإنسانيّةَ وتُغنيها. وهذا ما يحقّقُه فريد غانم في كتاباته، وبشكلٍ ظاهرٍ جداً يجعلُ من واجب النَّقدِ متابعةُ ودراسة وبحث ذلك العطاء.

المدخل:

قبلَ الدُّخول والبحث في مقاصد الكتاب المِحوريَّة، لا بُدَّ من الإشارة إلى نقاطٍ مُهمَّةٍ في بحث الظَّاهرة الأدبيَّة والكشف عن مُميِّزاتها.

أوَّلًا، المستويات الإبداعية:

الأدبُ ظاهرةٌ إنسانيّةٌ، ولو حلّلناها إلى عناصرها الأوَّليّة لوجدنا تلك العناصر بين ما يقعُ في مجال المؤلِّف والتَّأليف وبين ما يقع في مجال النَّصّ والمؤلَّف، وبين ما يقع في مجال القراءة سواء كانت قراءةً عاديَّةً أو إختصاصيّةً، وهي ما تُسمّى بالنَّقدِ الأدبيّ. لكن من الواضح أنَّ الأدبَ ليس أيّاً من تلك الجهات، وإنَّما هو في الوعيِ الإنسانيّ نظامٌ مُعقَّدٌ أكثر من العلاقات بين تلك الجهات (الموسوي، 2016). بعبارة ثانية، الظَّاهرة الأدبيّةُ هي النِّظامُ الإنسانيُّ المتشكِّلُ من مجموعة علاقات بين عناصر الأدب الأوَّليّة من المؤلّف و النَّصِ والقراءة.

من الواضح أنَّ كُلًّا مِن المؤلِّف، وهو الإنسان، والنّصِّ، وهو جزءٌ لُغويّ خارجيٌّ، والقراءة، وهي عمليَّةُ إدراكٍ، يمكن بحثُها من جهات مختلفة. ومن خلال تأريخ الأدب والنَّقد فإنَّنا نجدُ أنَّ أكثرَ مناهج النَّقد علميَّةً هي ما تعلَّق بالأسلوب، مثل علم البلاغة العربيَّة والنَّقد الاسلوبيّ الحديث. ولقد بيَّنّا في كتابنا (النَّقد التَّعبيريّ) أنَّ تطبيقات النَّقدِ التَّعبيريّ وما أنتجَهُ من مفاهيم (ما بعد أسلوبيَّة) والمتمكِّنة من الوصول إلى معارف مضبوطةٍ ودقيقةٍ بخصوص الخلفيّاتِ الفِكريّة والمعرفيّةِ والجماليّةِ للمؤلِّف وعمليّةِ التَّأليف، وتجليّات ذلك في النَّصِّ، وانعكاس العوامل الأدبيَّة بمعنىً عامٍّ والتّعبيريّة والجمالية بمعنىً خاصٍّ في معادلاتٍ نصّيّةٍ، وما توصَّل إليه النَّقدُ التَّعبيريُّ من مفاهيم بخصوص القراءة ومكانيزم الاستجابةِ التَّأثُّريَّة والجماليَّة (الموسوي، 2015)، فإنَّه يكون جليًّا أنّ منهج وتطبيقاتِ النَّقد التَّعبيريّ الأسلوبيَّة هي الأكثرُ قدرةً على تحقيق منهج التَّحليل الأدبيّ العلمي، فتتبُّعُ أسلوب المؤلِّف، أو بمعنى أكثر تفصيليَّة، بحثُ طريقة تعبيره، هو من أكثر المناهج موضوعيَّةً. ولو قلَبْنا اتِّجاهَ البحث بأن يكون عن طريقة تجلّي الأشياء في التَّعبير، يكون للبحث الأسلوبيّ معنىً أكثر تطوُّرًا. فالخلاصة إنَّ منهج البحث الأسلوبيّ مع التَّوسُّع ما بعد الأسلوبيّ

للنّقد التَّعبيري، وبحث طريقة التَّعبير الأدبيّ عن الأشياء أو طريقة تجلِّي الأشياء في التَّعبير الأدبيِّ، هو المحقِّق لعلميَّة المنهج الأدبيّ. ولحقيقة أنَّ الظّاهرة الأدبيّةَ هي نظامُ علاقاتٍ بين جهات وموادّ إنتاجِها ووجودها والمتمثِّلة بالجهة التّأليفيّة والجهة النّصِّيّة والجهة القراءاتيّة، فإنَّ القواعد تكون مختصَّةً بما بين تلك الجهات من علاقات، كما أنّه يمكنُ تحقُّقُ عُلوم مستقلة أدبيَّةٍ مستقبليَّة خاصَّة بالمؤلِّف فيُسمّى (علمُ المؤلّف)، مثلًا، وعلمٌ خاصٌّ بالنّصِّ فيُسمّى (علمُ النَّصّ) وعلمٌ خاصٌّ بالقراءة فيُسمّى (علمُ القراءة). لكن هذا يحتاج إلى تراكُمٍ معرفيٍّ. وهو وإن كان أمرًا حاصلًا مستقبلًا بلا ريب، لتوفُّر مُقوِّماتِه، إلّا أنّ القاعدة المعرفيَّة غيرُ متوفِّرة الآن، وسيكون علمُ الأدب وما يحقِّقُ من معارف وتراكمات، المدخلَ والطّريقَ إلى ظهور تلك العلوم الجزئيَّة التَّخصُّصيّة.

إنَّ أوضحَ نظامٍ رابط بين عناصر الظَّاهرة الأدبيّة، وأعني المؤلِّف والنَّصّ والقارئ، هو الأسلوب أو طريقةُ التّعبير، وطريقة تجلّي تلك الجهات بما هي عواملُ تعبيريَّةٌ عميقة في الوحدةِ التّعبيريّة، أي المعادلَ التَّعبيريّ. إذن، الجامع المسائليّ لأبحاث علم الأدب هو المعادلُ التَّعبيريُّ وهو الوحدة التَّعبيريّة التي يتجلّى فيها العملُ الأدبيُّ، أي ما يعبِّرُ به المؤلِّف في النَّصّ عن الأشياء وما يتلقَّاه القارئ وما يصلُ إليه من ذلك التَّعبير.

ثانيًا، المؤلف:

لقد أوضحنا هُنا وفي أماكن أخرى أنَّه لا يصحُّ بل لا يمكنُ دراسةُ الظّاهرة الأدبيّة والكتابات الإبداعيَّة من دون معرفةٍ بالمؤلِّف وعوالمِه الفكريّة والثّقافيّة، لأنَّ النَّصَّ في كثيرٍ من رمزيّاته ودلالاته وتجلّيّاته هو انعكاسٌ لتلك العوالم والانتماءات. لذلك، نجد وبصدق أنَّ النَّصّ الآسيويَّ يختلف عن الأوروبيِّ وكلاهما يختلفُ عن النَّصّ العربيّ، وهكذا يمكن قياس الأمر وبموضوعيَّةٍ وصدق على كلِّ اختلافٍ يمكن أن يكون في الفضاء والظّرف والبيئة التي يكون منها المؤلِّف، وهذه الحقيقة بقدر ما تؤشِّر إلى خصوصيَّة الكتابة والنّصِّ، فإنَّها أيضًا تبرهنُ على لا واقعيَّة عولمة

الثّقافة وادِّعاء أنَّ الانسان وحدة واحدةٌ، بل الإنسان ابنُ بيئته والكاتبُ ونصُّه انعكاسٌ لتلك البيئة وذلك المحلِّ الخاصِّ. فالمحلّيّةُ مترسّخةٌ ومتجذّرة في فكر الكاتب وإنسانيَّتِه وكتاباته. ولأجل الوصول إلى أنسان عولمي ونصٍّ عولميّ، لا بدَّ من عولمة العالم والقضاء على المحلّيّة بالكامل. وهذا أمرٌ لا يبدو أنُه يحصل مهما حاولت الإرادات السَّاعية إلى ذلك. لذلك على النَّقد الواقعيِّ أن يميّزَ ويتبيَّنَ تأثير تلك المحلِّية وتلك الخصوصيّة. ومن هنا، يكون البحث المعمَّق في شخصيّة الكاتب وأبعادها من مهمّات النّقد، لأجل فهمٍ أصدق وأعمق وأوضح لنصِّه.

جاء في السيرة الذاتية التي كتبها فريد غانم بنفسه ونُشرت في مجلة "الأدب العربي المعاصر" الالكترونيَّة، في شباط 2015: فريد قاسم غانم، وُلِدَ في قريةِ المغار، قرب بُحَيرة طبريّا الشَّهيرة (الجليل، فلسطين)، في 23 شباط العام 1958. تلقّى دراستَه الابتدائيَّةَ في قريتِهِ، ثمَّ تلقَّى دراستَهُ الثَّانويَّةَ في قريةِ الرَّامة المجاورة. بعدئذٍ، درسَ الأدبَ الإنجليزيَّ وعلمَ النَّفس وحصلَ على شهادة البكالوريوس (BA) في المجالَين (في العام 1980) في الجامعة العبريّة في القدس، وانتقل للعمل في الصَّحافةِ المكتوبةِ والمسموعةِ لمدة ستِّ سنوات، بما في ذلك في صحيفة "الاتِّحاد" الصادرة في حيفا وإذاعة "هلفرسوم" بالعربيَّة، مُراسلًا. وفي العام 1991 حصل على شهادة بكالوريوس في القانون، أيضًا من الجامعة العبريّة في القدس، ثمَّ عمل في ممارسة مهنةِ المحاماة لمدة 18 عامًا، إلى أَنِ انتُخِبَ رئيسًا لبلديَّةِ قريتِهِ، حيث شغلَ هذا المنصبَ لمدَّةِ خمس سنوات (بين نهاية 2008 وحتّى نوفمير 2013).

نشرَ فريد غانم في بداياتِه مئاتِ المقالات والنّصوص الأدبيّة، خصوصًا في صحيفة "الأتِّحاد" ومجلّة "الغد"، وكذلك عددًا من الأبحاث، بما في ذلك في مجلّاتٍ عربيّة ومجلّة "عدالة" المتخصّصة في مجال حقوق الإنسان والقانون، لكنَّ هذا النّتاج ظلَّ موزّعًا في المنابر المذكورة بدون أن يُجمعَ في كتاب.

مع نهاية العام 2013 وبعد انقطاعٍ عن ممارسة الكتابة الأدبيّة لأكثر من عقدين، شرعَ فريد غانم في كتابةِ نصوصِه الأدبيَّةِ ونشرِها، فأصدرَ في نوفمبر العام 2014 باكورةَ نتاجاتِهِ الأدبيَّةِ في كتاب تحت عنوان "لو أنَّ...". ومنذُ ذلك الحين، نشر في المجلَّات والصُّحفِ والمواقعِ الألكترونيَّة أكثرَ من (200) نصٍّ أدبيٍّ، اشتملت على القصّةِ القصيرة والقصَّةِ القصيرة جدًّا وقصيدة النَّثرِ والسّرديَّةِ التَّعبيريَّة والهايكو وغيره من الأدب "التّقليليّ" وكذلك أدب المفارقات أو الأدبِ السّاخر.

ثمّ أصدر في نوفمبر العام 2015 كتابه الثّاني تحت عنوان "ترنيمةٌ للقديم" ويشمل حوالي ثمانين نصًّا أدبيًّا، تراوحَت بين القصّة القصيرة والسّرديّات التّعبيريّة والتّقليليّات، وهي تمتدُّ على مدى 448 صفحة من القطع المتوسط. واختار فريد غانم أن يضع مقدّمة الكتاب بنفسه تحت عنوان "خطبة المؤلّف"، وفيها يشير إلى خياراتِه الأدبيّة ودواعيها. و صدر كتابه الثّالث "عندَ اشتِعال الظّلّ". في شباط 2016 ويقع الكتاب في 452 صفحةً من القطع المتوسّط ويشمل أكثرَ من مئة نصٍّ، تدرّجت بين الأدب السّاخر والسّرديّات التّعبيريّة والقصص القصيرة والتّقليليّات. وكثير من النّصوص تشمل جميع الأجناس الأدبيّة المذكورة، أو بعضها.

يُقدّرُ أنَّ لنشأة فريد غانم وتنقّلاته بين قريته ومدينتي القدس وحيفا والعيش فيهما، دوراً هامّا في بلورة شخصيّته الأدبيّة. فقد نشأَ في مناخٍ قرويّ، فعاشر الشّجر والطّير والأزقّة المرصوفة بالتّراب وحكايات الأشباح و"شيخ" القبور، وعاشَ في هذا المناخ إلى أن التحق بالدّراسة الجامعيّة وهو في سنِّ الثامنة عشرة، حيث عاش في مدينة القدس لسنوات لغرض الدّراسة العمل لتوفير تكاليف تعليمه. وخلال هذه الفترة وبعدَها، تعرّض فريد غانم للملاحقات والسّجن مرّاتٍ عديدة، بسبب رفضه الخدمة العسكريّة لأسبابٍ ضميريّة. ثمّ انتقل للعيش في مدينة حيفا، حيث كان يعمل محرّرًا في صحيفة "الاتّحاد" لسنوات عديدة. في هذه الفترة عمل إلى جانب أدباء كبار ومن بينهم الأديب الرّاحل إميل حبيبي والشّاعران الرّاحلان سميح القاسم وسالم جبران والنّاقد أنطوان شلحت، وتعرّف، عن بعدٍ، على مجموعة من أبرز الشعراء والأدباء والنّقّاد العرب

الّذين كانوا ينشرون نتاجاتهم أو تنشرُ نتاجاتُهم في صحيفة "الاتّحاد" ومجلّة "الجديد". ثمَّ عاد إلى القدس وعاش فيها 14 عامًا، حيث عمل في مهنة المحاماة. ومنذ العام 2004، يعيش فريد غانم في قريته، مسقط رأسه، ويعمل الآن محاميًا، لكنّه يخصِّص جُلَّ وقته للدّراسات والكتابة.

نشأَ فريد غانم في أسرة واسعة، تألّفت من خمس بنات وخمسة بنين، إضافة إلى الوالد والوالدة، وذلك في محيطٍ محافظٍ تسودُ فيه روحُ التّقوى والأخلاقيّات الدّينيّة والمحظورات. وكان والدُه، قاسم غانم، من أوائل المدرّسين في قريته، ثمَّ شغل منصب رئيس السّلطة المحلّيّة لفترات طويلة بلغت، مجتمعةً، حوالي عشرين عامًا. وكان لوالده، الذي توفّي في العام 2006، تأثيرٌ ملموس على شخصيّة فريد غانم، أوّلًا لكونهِ من الرّعيل الأوّل من المثقّفين في قريتِه، وثانيًا لكونه شخصيّة مركزيّة في المجتمع، وثالثًا لأنَّ والده كان منفتحًا على المستقبل؛ فعلى الرّغم من المعارضة الشّديدة من المجتمع، حظيت بناتُه (شقيقات فريد غانم) بفرصهنّ في التّعليم الثّانوي وكنَّ من أوائل الفتيات اللّاتي تلقّين التّعليم الثّانويّ، في مدارس خارج القرية. وقد تزوّج فريد غانم في سنٍّ متأخّرة، من إلهام يوسف/غانم، التي تعمل مدرّسةً للتّعليم الخاص.

كما تأثّرَ فريد غانم بصديق والده، الشّاعر الرّاحل شكيب جهشان، الذي درّسَه في المرحلة الثّانويّة وجعله يعشق اللّغة العربيّة ويواصل تواصلَه معها. وتأثّر أيضًا بإميل حبيبي، الذي كان يرأس صحيفة "الاتّحاد"، وحافظ على علاقةٍ وطيدة معه حتى رحيله. كما حافظ على علاقاته مع الشّاعر سميح القاسم، ابن قرية الرّامة المجاورة، حتى رحيله في العام 2014.

يتميّز أدبُ فريد غانم بالشّعريّة الإبداعيّة، على الرّغم من كونه يكتبُ نثرًا. ويعتبرُه بعضُ النقّاد – على الرّغم من ممارسته الكتابة فقط في العامين الأخيرين – في الصفِّ الأوّل من الكتّاب العرب، خصوصًا في مجال السّرديَات التّعبيريّة، ويعتبره البعض أنَّه يكتب على مستوى عالميّ. وقد أوضح فريد غانم، سواء في مقدمة كتاب "ترنيمة للقديم" أو في حوارات أدبيّة أجريت معه،

أنّه لا يعتبر نفسه شاعرًا بالمعنى التّقليديّ، وإنّما يكتب بتلقائيّة. ووصف كتابته بأنّها تأتي في حالة بين الحلم واليقظة، بين الوعي واللّاوعي، وأنّ ما يختمرُ في داخله ينسكب حبرًا على ورق، وأنّه بنفسه يتفاجأ أحيانًا من بعض نصوصه بعدما يعيد قراءتها لاحقًا. وقد وصفه النّاقد العراقيّ د. أنور غني الموسوي بأنّه أفضل من يكتب الحُلم المنظّم وأنّ لبعض نصوصه نكهةٌ عالميّة (الموسوي، 2015).

وعلى مستوى مواضيع الكتابة، تتمحورُ كتابات فريد غانم حول مسائل الحياة والموت، والوجود والعدم، والظّلم والاحتلال والقَسر والوهم والزّيف وما إلى ذلك. وهو يوجّه سهامَه ضدَّ الظّلم والظلاميّة، من خلال توظيف شاسع للأسطورة والتّراث الدّينيّ وغير الدّيني والتّاريخ والفلسفة والمفارقات وغيرها من الحقول، ويسعى إلى ابتكاراتٍ في لُغَتِهِ، بحيث أنّ الكثيرَ من نصوصه يحتاج إلى هامش وإضاءات لتسهيل الغوص فيها .ويقول فريد غانم إنَّ طموحَه للمدى القريب هو تأليف عملٍ روائيٍّ استثنائيٍّ.

وأضاف الشّاعر والأديب الفلسطيني القدير يعقوب أحمد يعقوب: وفريد قاسم غانم واحدٌ من أعمق الكتاب العرب، الذين شدَّتني نصوصهم الأدبية بعمقها اللّامحدود وفضاءاتها الشّاسعة المترامية. لفريد أسلوبه المميز الذي ابتكره ابتكارًا، ونحته نحتًا. فهو فريدٌ متفرّدٌ في المزج بين ثقافته الموسوعيّة ومفرداته البلاغيّة، وانشطاراته العنقوديّة. هو يُتعبُ القارئ ويرهقُه، لكنَّه يثريه ويكرمُه ويستحوذُ عليه بسلاسة أدبيَّةٍ آسرة. كتاباته تتناول شتّى صنوف الأدب الإبداعيّة بمهنيّة عاليةٍ ورفيعة أدهشت الكثيرين من النُقاد. وفريد قاسم غانم هو عضو إدارة مواقع حبرستان الأدبية التي تعمل على النهوض بالحركة الأدبية،

بل هو أحد المؤسِّسين والمثابرين على مواكبة ورصد الحركة الأدبيّة العربيّة، وقيادة دفَّتها بإبداع ومهنيّة عالية.

هذا وفريد غانم من أهمِّ من يكتبون قصيدة النَّثر والنّصِّ الحرّ العابر للأجناس ويتميَّز بالأسلوب العالميّ في الكتابة، وهو عضوٌ في مجموعة "تجديد" المتبنّية لكتابة قصيدة النّثر بالجُمل والفقرات، وقد ذكرتُه في كتابي "النّقد التّعبيريّ" (2015) وكتابي "القصيدة الجديدة" (2015) بنسختيهما الألكترونيّتين. وقد نال فريد غانم جائزة (القصيدة الجديدة) السَّنويّة للعام 2015.

ثالثًا، الأسلوب المفتوح :

 كتاباتُ فريد قاسم غانم أحيانًا تُحدِثُ إرباكًا لدى القارئ في تجنيسِها، وهذه حقيقةٌ جليّةٌ لكلِّ من يقرأ له. وفي واقع الأمر إنَّ هذا ناتجٌ من حقيقة أنَّ فريد قاسم غانم يكتبُ نصًّا عابرًا للأجناس بامتيازٍ وبكلِّ عفويّةٍ وطلاقةٍ، حتى أنَّ المحلِّلَ لو استعملَ أدقَّ المميّزات والفوارق الأجناسيَّة، فإنَّه لا يستطيعُ رفعَ حيرتِهِ التّجنيسيّة لبعض نصوصِ فريد غانم. وهذا تجلٍّ واضحٌ ونموذجٌ مثاليٌّ للنصِّ العابرِ للأجناس.

النَّصُّ العابرُ للأجناس بهذا الواقع يشتملُ على ظاهرة "تعدُّدِ الأسلوب" في الوحدة التّعبيريّةِ الواحدة، وهذا التعدُّدُ ليس من النَّظر إلى الكاتب، بلا رَيْب، بل من النَّظر الى الكتابة والقارئ. وفي الحقيقةِ، هذه النَّظرةُ تتجاوزُ الأسلوبيّةَ التي غالبًا ما تربطُ الأسلوبَ بالكاتب.

هنا في نصٌّ "مملكة" (نُشرَ في مجلّة "تجديد" وهو أحدُ نصوص كتاب "عند اشتعال الظّلّ") لفريد غانم، سنحاولُ تلمُّسَ ذلك الأسلوب المتعدِّد الأسلوب والنصِّ العابرِ للأجناس. ومن الواضح أنَّ هذا النّصَّ يشكِّلُ نموذجًا لأكثر كتابات فريد غانم، كما يعلم المتابعون له.

" مملكة"(1) هو نصٌّ في السّرديَّةِ التّعبيريّةِ، السَّرْدِ الممانعِ للسَّرد، السَّردِ المتوهِّج. كما أنَّه نصٌّ تعبيريٌّ بامتياز، أي أنَّ الرُّؤية تنطلقُ من عمقِ الكاتب إلى الخارج، فالنّصُّ يرسمُ عالمًا بنظرة الكاتب الخاصَّة .

إنَّ هذا النّصَّ يحقّقُ ظاهرة التَّعدُّد الأسلوبي والنَّصّ العابرِ للأجناس على مستوياتٍ مختلفةٍ، وأهمُّها على مستوى النّص وعلى مستوى الوحدات التّعبريّة المتميّزة، وأهمُّها الجُملة.

ومن الجيِّد الإشارة إلى أمرٍ، وهو أنَّ النّصَّ المفتوح عادةً ما يُعرفُ بأنَّه نصٌّ متعدِّدُ الدّلالات، وفي الحقيقة هذا الفهمُ هو أداةٌ وآليّةٌ نقديَّةٌ أكثر ممّا يكون تشخيصًا وتعريفًا لظاهرة أدبيّة. ولا يخفى أنَّ ملاحظةَ تعدُّد الدَّلالةِ في الوحدة الكتابيّةِ قديمٌ قِدَم البشريّة. ومن هنا أمكن القولُ إنَّ فكرةَ النَّصِّ المفتوح وإن كانت معالجةً متطورةً للنّصّ، إلّا أنّها لم تأت بشيء جوهري ولم تشخِّص شيئًا جديدًا.

في قبالة ما تقدّم من تصوُّر، هناك فهمٌ للنّصّ المفتوح، هو كونه عابرًا للأجناس الأدبيّة. وهذا أسلوبٌ من الكتابةِ، الذي تتعدَّد فيه الأجناس وتتعدَّد الأساليب في النّصّ الواحد، يمكنُ أنْ نصفه ب"الأسلوب المفتوح"، والنّصُّ الذي يكتب كذلك من الأنسب أن يُسمّى "النّصّ العابرُ للأجناس"، كما في كلمات البعض .

للأسلوب المفتوح مستويان، الأوّل، على مستوى النّصّ. والثّاني على مستوى الوحدات التّعبيريّة الصّغيرة وأهمُّها الجُملة. في الأوّل تكون اللاإجناسية طوليّةً، أي أنّه يتجلّى بمجموع النّصّ، بينما في الثّاني يكونُ عرضِيًّا، أي أنّهُ يتجلّى في الجُملة أو العبارة الواحدة، كما سنُبيّن.

في نصِ "مملكة" نلاحظ التَّعدُّد الأجناسيَّ والأسلوبَ المفتوحَ على مستوى النّصّ والجُملة، أي بالتّعدُّد الأجناسيّ الطُّوليّ والعرضيّ. فمِن الأوّل، أي على مستوى النّص، لا نحتاج إلى كثير كلام لبيان أنّ هذا النّصَّ قد كتب بمزيج أجناسيٍّ بين القصّة والشِّعر والرّسالة. كُتِب بسردٍ تعبيريٍّ مُتميّز، سردٍ يفجّرُ طاقاتِ اللّغة ويصل بها إلى مستويات تعبيريّة قلّ نظيرها. ففي جزء منه:

)هي، في الأوَّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ. لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام. في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب.(...

منطقيّة التخيُّل، وهي من ميزات القصِ، ظاهرةٌ في مطلع النّصّ، ثمَّ فجأةً يتحرَّرُ النّصُّ من المنطقيّةِ في كلّ شيء؛ في الخَيال وفي اللّغة: (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ). هنا كسرٌ للمنطقيّة واضحٌ ولا مجانيّة تتحرَّر من الزّمان النَّصّي ممّا يُحقّق مستوى عاليًا من الشِّعريّة. وفي عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرّسالة والتّبيينُ مرحلةً متميّزةً تختلفُ عن غيرها. وهكذا باقي أجزاء النّصّ، حتى يتكوَّنَ لدى القارئ تصوُّرٌ ووعيٌ إجماليٌّ بأنَّ ما أمامَه هو كتابةٌ عابرةٌ للأجناس وأنَّ أسلوبَها مفتوحٌ على كلِّ تعبير.

وأمّا على مستوى الجُملة، فالتّعدُّد الأجناسي أيضًا حاضرٌ. في هذا المقطع الذي له وحدةٌ موضوعيّة (في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ البَعُوضَةَ؛ فأُعلّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرِّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَهَا بالمِبراةِ، أجلو بكفّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي)، من الواضح أنَّ في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيَّاتُ القصِّ والشِّعر والخاطرة. فلا يمكنُ أن يُرى هذا المقطَعُ على أنّهُ قصٌّ بشكل واضح ولا يمكن أن يُقال إنَّهُ شِعرٌ بشكلٍ واضح ولا يمكن أن يُقالَ إنَّه خاطرة. إنّه مزيج أجناسيٌّ مُبهِرٌ وعذبٌ أو أنّه جنسٌ متميِّزٌ متجاوزٌ للأجناسِ المعهودة.

وبهذا المزيج الأجناسي نفسِه نجدُ مقطعًا: (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ.).

ربما التّوظيفُ التّعبيريُّ للكنايات والمجاز يمكِّنُ البعضَ من رؤية المقطع أنّهُ قصٌّ، وربّما يمكّنُ الكسرُ الواضح للمنطقيّة والتّحليقُ العالي للخيال والتّصويرُ أنّه شِعرٌ، والسرديّة لا تمنع، إذ أنّ النّصَّ سرديَّةٌ تعبيريّة، ومن خلال الحديث عن النّفسِ وأحلامها يمكن أن يُرى أنّه خاطرة، إلّا أنّ التّعبيريّة و الرّمزيّة واضحة وغاياتِ النّصّ التّوهُّجيّة واضحة.

إنَّ الأسلوب المفتوح من وظيفتِه صنعُ الحيرةِ التّجنيسيّة. فهو، من جهةٍ، يفتحُ البابَ للقارئ للسَّيْرِ بخطِّ السَّرد المنطقيّ، لكن يصدمُه باللّامنطقية. ومن جهةٍ ثانيةٍ، يفتحُ له خطَّ التّصوير والتّحليق الشِّعريِّ، لكن يصدمُه بالسّرديّة والحكاية. ومن جهةٍ ثالثةٍ، يفتحُ له خطَّ الخاطرة والحديث عن النّفس، إلّا أنّهُ يصدمه بالرّمزيّة والتّوظيف والتّوهُّج. بهذا البيان الأخير يكون واضحًا الجوابُ عن تصوُّر قد يُطرح، بأنَّ القارئ وكذا الكاتب غير مهتمٍّ بجنس النَّصّ ولا بأسلوب الكتابة، وهذا صحيحٌ. فإنَّ غايةَ الكاتب التّعْبيرُ وغايةُ القارئ التَّلقّي. لكنَّ هذه الغايات إنّما يسلكُ فيها العقلُ خطًّا تجنيسيًّا معيَّنًا لأجل استفادتها، بمعنى أنَّ الكاتب اذا كتب شعرًا فإنّه يبدع في شيء يظهر له أنّهُ شِعر، وكذا في غير الشِّعر من أجناس. والقارئ حينما يتمتَّع ويندهشُ ويشعر، فإنّهُ يفعل ذلك في كتابة تظهر له أنّها شعر، أي أنّ الابهار والإدهاش والإمتاع كلّها تكون حسب منطقيَّةٍ أجناسيّة. أمّا في النّصِّ العابر للأجناس، والأسلوب المفتوح فإنَّ القارئ يتحصَّل على الدَّهشةِ والإنبهار والمتِعةِ من خلال مستويَيْن من التّجربة الأدبيّة، من اللّامنطقيّة الأدبيّة المختلفة عن الكلام الحياتي العادي ومن اللّامنطقية الأجناسيّة المختلفة عن الكتابة الأدبيّة المجنَّسة. وطبعًا هناك مستوًى ثالثٌ من الإبهار هو اللّامنطقية الفنّيَّة المختلفة عن الإبداعات الفنّيَّة بأنّها عابرة للفنون، وهو ما أسميْناه بالعمل التّجلّياتي العابرِ للفُنون والتي لدينا تجارب فيها.

فريد قاسم غانم صاحبُ القلم المدهش، لم يقبلْ إلّا أن يدهشَنا ويُبهرَنا على مستويَين: الأوّل، على مستوى الكتابة الأدبيّة المختلفة عن الكتابة العاديّة، والثّاني على مستوى الأدبِ اللّاأجناسي المختلف عن الأدب الأجناسي، فيعلِّمُنا هذا الشّاعر الأمهر أنَّ الإبهارَ الكتابيَّ لا ينحصرُ بأدبيّة النّصّ فقط، بل هناك أيضًا طريقٌ آخر للإبهار هو لاأجناسيّة النّصّ بالأسلوب المفتوح والنّصّ العابر للأجناس.

رابعًا، النّصُّ الحُرّ :

بعد ظهور الشّعر الحُرّ، صار الشّعر يُقسَّمُ بشكلٍ نموذجيٍّ إلى شعرٍ موزون وفق البحور الشّعريّة (عمودي) وشِعرٍ حرٍّ لا يخضع لها، سواء كان محتفظًا بالوزن فقط كما في شِعر التَّفعيلة أو أنَّه لم يحتفظ بالوزن كما في القصيدة الحُرَّة التي تكتبُ بالنَّثر وتُسمّى قصيدةَ نثرٍ وهي ليست كذلك واقعًا، وإنَّما هو شِعرٌ صُوَريٌّ بتقنيَّات الشِّعر، إلَّا أنَّه حُرّ.

وبعد ظهور قصيدة النَّثر التي تعتمد تقنيَّات النَّثر، صار الشِّعر يُقسَّم بشكلٍ عامٍّ إلى: 1- شِعرٍ موزون ومقفًّى حسب البُحور (العمودي)، و 2- الشّعر الحرّ (قصيدة التّفعيلة والقصيدة الصُّوَريّة الحرّة)، و 3- قصيدة النَّثر. وأبرزُ صُورِها الآن هي قصيدة النَّثر الأمريكية التي تُكتب وفق تقنيَّات السَّرد التَّعبيريّة وتقنيات النَّثر بالفقرات والكتلة الواحدة.

إنَّ قصيدة النَّثر، رغم أنَّها بلغت مدياتٍ واسعةً من التَّطوُّر الكتابيّ ومثَّلت مرتبةً عاليةً من الإبداع الأدبيّ، فإنّها سرعان ما صارت لها صُوَرٌ وأشكالٌ نمطيَّةٌ مميَّزةٌ، وهذا أمرٌ جيِّدٌ ومُهمٌّ، ألّا أنَّ التَّطوُّر الحاصل في اللُّغة في العُقود الأخيرة والنَّظريات اللُّغوية والتَّطوُّر الحاصل لدى القارئ، استدعى حُرِيَّةً أكبرَ تتجاوز النمطيَّة والتَّقنينيّة، وصارت هناك دعواتٌ جادَّةٌ وواقعيَّة نحو لُغة إبداعيَّة حُرَّة، تقتربُ من اللُّغة النَّثريّة اليوميّة، من دون تزويقٍ أو إضافات وإنَّما يتحدثُ المبدع بها باللُّغة النَّثرية العاديَّة ويمكنُ أن نسمِّيَها نصّ النَّثر العاديّ أو النّصّ الحرّ.

لم يعُد الفرقُ بين الشِّعر الصُّوَريّ والشّعر النَّثريّ في كون الأوّل موزونًا والثَّاني نثرًا، وإنَّما الفرقُ الجوهريُّ هو في طبيعة الكتابة. فالشِّعر الصُّوريّ يعتمدُ الصُّورة الشّعريّة مرتكزًا، سواء كُتِبَ موزونًا أم منثورًا، وقصيدةُ النَّثر تعتمد تقنيّاتِ النَّثر وأهمُّها السَّرد التَّعبيريُّ.

إنَّ اللُّغة الحرَّةَ والنُّصوصَ الحُرَّة العابرةَ للأجناس والتي ستكون وبلا شكٍّ الشَّكلَ المستقبليَّ للأدب، لن تأخذ شرعيَّتَها بسهولةٍ وبفترة قصيرة، لعوامل كثيرةٍ أهمُّها تجاوزُها الأجناس الأدبيَّة وتحطيمُها أعرافًا سائدةً في اللُّغة والأدب. لقد بقي الأدبُ يعاني من سطْوَةِ النَّاشر، فكان (الأدبُ) يفارق رغبةَ المؤلِّف ورغبةَ القارئ لأجل أن يُعجبَ النَّاشر فأهدر الكثير من الوقت والجهد لتلبية تلك الإرادات اللَّافنِّيّة واللّاعلميّة. أمّا الآن وبفضل النَّشر الألكترونيّ وإمكانيّة النَّشر بشكلٍ حرٍّ وتحرُّرِ مواقع نَشْرٍ كثيرة من تلك الأفكار، صار الوقتُ مناسبًا لظهور الأدبِ الحُرِّ واللُّغة الحُرَّة والنَّصّ الحُرِّ العابرِ للأجناس، فلا يكون أمام عين القارئ سوى ما يريدُ أن يقولَهُ ولا شيء سوى اللُّغة التي يريد استعمالَها، من دونِ وصايةٍ لا فكريّةٍ ولا موضوعيَّة ولا أسلوبيّةٍ ولا أدبيّة. فالمهمُّ الكتابة ولا يهمُّ ما جنسُها وما تصنيفُها، والجمهورُ هو الحَكَم. لقد انتهى عصرُ الوصايةِ الأدبيّة وبدأَ عصرُ الأدب الحُرِّ واللُّغة الحُرَّة.

لقد أثبتت الكتاباتُ الأدبيَّةُ في السّنوات العشرين الأخيرة أنَّه لا أهمِّيَّة تُذكرُ لتجنيس النُّصوص، وصارت الكتاباتُ الأدبيَّةُ تتداخلُ حتى أنّها تصلُ إلى حدٍّ لا يمكنُ معه تصنيفُ النَّصِّ إلى جنسٍ أدبيٍّ مُعيَّنٍ ويختلفُ في تجنيسه، ممّا مهّدَ لظهور النَّصِ الحُرِّ العابر للأجناس. والسَّرديَّة التَّعبيريَّة، بإمكاناتِها الواسعة، يمكنُ أن تكون البوّابةَ الواسعةَ نحو النَّصِّ الحُرّ. ولا بُدَّ من تأكيد الفرق بين النَّصِّ الحُرِّ العابر للأجناس الأدبيّة وبين القصيدة الحُرَّة، التي تعتمد نمطيَّاتِ الشِّعر الصُّوَريِّ وتقنيّاته. نعم، النَّصُّ الحُرُّ قريبٌ جدًّا من قصيدة النَّثر، إلّا أنّه ليس قصيدةَ نثرٍ حُرّة، بل هو نصٌّ قد يراه البعضُ شِعرًا والبعضُ قصَّةً والبعضُ خاطرةً والبعضُ رسالةً. إنَّ النّصَّ الحُرَّ يُحرِّرُ المؤلِّفَ والقارئ ويحرِّرُ نفسَه.

النّصُّ الحرُّ تجربةٌ حرَّةٌ وكتابةٌ حُرَّةٌ، عابرةٌ للشَّكل والمعياريَّة، بل حتى الأجناس. فهي أحيانًا تبلغُ درجات النّصِّ العابر للأجناس. ونصوصُ فريد غانم تُحقِّقُ نموذجيَّةً ظاهرةً ومهمَّةً في مجال النَّصّ الحُرّ.

خامسا، القراءة:

تعبيريَّةُ القراءة والاستجابة الجماليّة :

لا يمكن لأحدٍ إنكارُ النَّقلة التي أحدثتها الرُّومانسيّة في الكتابةِ الأدبيَّةِ، من المادِّيّة البلاغيَّة للأدب الكلاسيكيّ إلى فضاءاتٍ أوسع وأكثر حُرِّيّةً وعُمقًا، مُمهِّدةً لعصر الحداثة. لكن في السّنوات الخمسين الأخيرة نجدُ عودَةً إلى المادِّيّة الأدبيّة وخصوصًا على أيدي الأسلوبيّين، وجعل الكتابة ممارسة مادِّيّةً خاضعةً لأمور وصفيَّةٍ وتجريبيّة وعناصر ظاهراتيّة، وما كان التعمق في عوالم المعنى والدّلالات إلّا أمرًا هامشيًّا لا يناسب سِعة الأدب والظّاهرة الإبداعيّة.

لقد كانت البلاغةُ شكلًا واضحًا للمادِّيّة الأدبيّة، وبمظاهر عالية التَّحديد والتَّجريب، وحينما ارتفعَ صوت الرَّمزيّة، مالت الكتابةُ والقراءة معًا إلى المعنويّات والخيال وتعالت المثاليَّة الأدبيّة وصارت المفاهيم الظَّاهرية أقلَّ وضوحًا وفضفاضة في كثير من الأحيان. ألّا أنَّها انتهت إلى عقلنة الظّاهرة الأدبيّة في المناهج الظّاهراتية والوصفيّة من البُنيويّة وما بعدها، وخصوصًا الأسلوبيَّة.

المشكلةُ الأهمُّ في النَّقد الأسلوبيّ، كما هي في البلاغة، أنَّها تعتبرُ البُعد الشُّعوريَّ للتَّجربة الأدبيَّة علامة على الأدب وليست منه، أو بمعنىً آخر، إنّ الاسلوبيّة قد أوغلت في المادِّيّة الأدبيّة، حتى اهتمامها بالتّصوُّر القراءاتي فإنّهُ لم يكُنْ متطوّرًا وكافيًا.

إنَّ في الوضعِ غير المستقرِّ للأسلوبيّة مجموعةَ مظاهر انفتاحيّة تتوسَّع باتّجاه عوالمَ كتابيَّة وقراءاتيّة أكثر سعةً وعمقًا وحُرّيَةً، يمكن أن تمهّدَ لحالةٍ من اللّامادِّيّة في هذا البناء، وهي حقيقةُ أنَّ للكتابة بُعدَيْن وليس بُعدًا واحدً. فظاهرةُ القراءة لا تقتصرُ على البُعد الدَّلاليّ، بل هناك بُعدٌ آخر هو بعدُ الاستجابة الجماليّة .

ويمكنُ بيانُ هذَيْن البُعدَيْن في أربعة مستوياتٍ ظاهرةٍ في القراءة: المستوى البصريّ الكتابيّ والسَّمعيّ اللَّفظيّ، والتَّصوريّ القراءاتيّ، والشُّعوريّ الجمالي. ومن الواضح أنَّ المستويات الثّلاثة الأولى هي من البُعدِ الدَّلاليّ، والرّابع من بُعْدِ الاستجابة الجماليّة. ومن الواضح أنَّ المستوى الرّابع لا يمكن تفسيرُه مادِّيًّا وظاهراتيًّا. إضافةً إلى ذلك، هناك وسائطُ نقلٍ ومعادلاتُ انتقالٍ بين الدَّالِّ والمدلول والاستجابة، وهذه الوسائطُ غيرُ مُبيَّنةٍ مادّيًّا وظاهراتيًّا، وبمعنى آخر، إنّها أيضًا لا يمكنُ تفسيرُها مادِّيًّا.

إنَّ مستوى الاستجابة الجمالية ووسائط الانتقال بين المستويات هو من المظاهر المهمّة التي تعارض النَّظرةَ المادِّيَّة والظّاهراتيّة للأسلوبيّين وما بعد البُنيويَّة. مِن هُنا، تكون واضحةً الحاجةُ إلى فهمٍ آخر للقراءة يتجاوز حدودَ المادِّيّة والوصفيَّة نحو فضاءات أكثر حرّيّة وسعةً، تتناسبُ مع التَّجريةِ الجماليّة لدى كلِّ إنسان، مهما يكُنْ بسيطًا. ربّما تكون هناك حاجةٌ إلى نقدٍ ينطلق من نظام مُركَّبٍ من مستويات متعدِّدةٍ: مستوى الكتابة ومستوى القراءة ومستوى الاستجابة الجماليَّة، من دون تفكيك أو تمييز، بل كلّها متواجدةٌ في نظامٍ موحَّدٍ يمثِّلُ التَّعبيريّة من جهاتٍ مُتعدِّدة وليس فقط من جهة الكتابة، بل إضافةً إلى التَّعبير الكتابيّ، هناك التَّعبير القراءاتيّ والتّعبير الشُّعوريُّ والجمال الأدبيّ. فتُفهَمُ القراءة على أنَّها تعبيرٌ كما الكتابة تعبيرٌ والاستجابة الشُّعورية تعبيرٌ أيضًا. ويكون البحثُ الموضعيُّ في كلِّ جزئيّةٍ نصِّيّةٍ أنّما ينطلقُ من ذلك النِّظام. هكذا فهمٌ يمكنُ أن نصفَه بالفهم التَّعبيريّ للأدب، ومُقدِّمة لنقدٍ يتجاوز الإشكالات الحادّة في النَّقد الأسلوبيّ وما بعد البُنيويّ الظّاهراتيّ المادِّيّ (الموسوي، 2014).

ودومًا هناك سؤالٌ: ما هي القراءةُ الصَّحيحة؟ بل إنَّ النّقدَ في جانب من بحث منهجيّاته إنَّما يحاول أن يجيب عن هذا السُّؤال، وإنَّ النَّظريّةَ النّقديّةَ إنَّما تُقدَّم كنموذجٍ للقراءة الصَّحيحة. وربَّما يمكن إعادةُ السُّؤال: كيف نعرف أنَّ قراءتَنا للنَّصِّ صحيحةٌ؟

للإجابة الواضحة والصّحيحة عن هذا السُّؤال، لا بُدَّ من تذكُّر أمرَيْن:

الأوّل: أنَّ الصحّة والنَّموذجيّة أمورٌ تطوُّريّة، لذلك من الخطأ تصوُّرُ وجودِ قراءةٍ صحيحةٍ خالدة ودائمة، كما أنَّه لا بُدَّ من اليقين أنَّه ليست هناك قراءةٌ صحيحةٌ أكثر من القراءة المعاصرة.

الثّاني: أنَّ للنَّصِّ غاياتٍ تتجلّى فيه وهي: اللُّغة والنَّصّ نفسُه وقصدُ المؤلِّف، كلٌّ منها يتجلّى بمظاهر واعيةٍ وغيرِ واعيةٍ، وحينما تكون تجربةُ الكاتب ناضجةً ومتكاملةً تكونُ مظاهرُ تجلّي تلك الغايات على درجةٍ عاليةٍ من الفنّيّة والرُّقيّ والثّراء. هذا الثَّراء يحتاج إلى قراءة مخلصة تتبعُ جهاتِ الإدباع في النّصِّ في كلِّ مستوياتِه.

في ضوء ما تقدَّمَ تكون القراءة الصَّحيحة مُتَّسمةً بصِفتَيْن، أوَّلًا المعاصرة وثانيًا الإخلاص، لأنّه من دون قراءة معاصِرة تكون القراءةُ متخلِّفةً ومسيئةً للنّصّ، وأمّا الإخلاص، فمن دونه لن يكونَ هناك مجالٌ لتبيُّنِ أوجُهِ الإبداع في غايات النَّصّ المتقدِّمة، فتكون القراءةُ ناقصةً أيضًا.

النّصُّ المعاصِر لا يريد فقط الحكايةَ والتّوصيلَ والنَّقلَ، لكي يكتفى في قراءته بعمليَّة قراءةٍ واحدةٍ، بل هو ساحةٌ للإيحاء والرَّمزيّة والتَّقنيّة والفنِّيّة والثّقل المعرفيّ واللُّغويّ والبُعد الجماليّ وتمثُّل القضيَّة والانتماء والنفس والإيغال في عمق التَّجربة وعالم المعنى. إنَّ الكتابة الفنّيّة المعتبرة – وليس التَّسويقيّة طبعًا – تتمتَّعُ بعددٍ كبير من الجوانب الإبداعيّة في مستوياتٍ مُتعدِّدةٍ ومختلفةٍ. فهناك عواملُ من الوعي وعوامل من اللّاوعي، وهناك عوامل من النّصِّ ذاتِه ومن اللُّغة الرَّاسخة بفعل البيئة والثّقافة في نفس الكاتب. كلُّها تعمل على التَّجلِّي في بناءات وتراكيب فنِّيّة مناسبة تلائم ما ترسَّخ وتراكَم في تجربة المؤلِّف، وهذه الحقيقة ليس فقط المؤلِّفُ يدركُها بل القارئ أيضًا.

مِن هُنا، لأجل أن نحقِّقَ قراءةً صحيحةً، لا بُدَّ من تتبُّع مظاهر الإبداع في جهات متعدِّدةٍ ومستويات قراءاتيّة مختلفةٍ. وفي القراءة الفنّيّة للنَّاقد، ربَّما يكون واقعًا ظهورُ حالة (النَّقد المفتوح) والذي ينفتحُ على جميع إمكانات النّصِّ بجميع ما يُتاح من أدواتٍ وصلت إلى النَّاقد المعاصِر، وحينها يكونُ من التَّعسُّف القول إنَّ منهجًا معيَّنًا ومدرسة معيَّنةً هي التي تفي بحقِّ الظَّاهرة الإبداعيّة (الموسوي، 2015) .

سادسًا، قانون الإبداع وعناصرُه :

مواطن الإبداع في العمل الفنّي

لقد أدَّى الخلطُ الشَّائعُ بين الفنِّيّة والجماليّة إلى تدنٍّ في مستويات الإبداع. إذ ليس أيٌّ منهما هو الإبداع ، ورغم اشتراكهما في بعض العناصر إلّا أنَّ التّمييزَ بينهما مهمٌّ جدًّا لأجل الحفاظ على درجات متطوّرةٍ من الإبداع.

إنَّ الفنِّيّة عمليَّةٌ تقنيَّةٌ وصنعةٌ ولها متطلباتٌ معهودة أو محافظةٌ والأقرار بتحقُّق فنِّيّةٍ جديدةٍ يحتاجُ إلى وعيٍ نوعيّ، بينما الجماليَّةُ ظاهرةٌ إنسانيَّةٌ تتميَّزُ بالفرديَّةِ العالية. إذا استدعى الوجود أو الانجازُ الجماليُّ إحداثَ تجديدٍ فنِّيٍّ، فأإنّا نكون أمام لُغةٍ عبقريَّةٍ تجديديّةٍ.

الإبداعُ ليس الفنِّيّة وحدَها ولا الجماليّةَ وحدَها، بل هو محصّلةٌ تفاعليَّةٌ بينهما، إضافة إلى عاملٍ ثالثٍ هو الرِّساليَّة. إنّ العمليّةَ الأبداعيّةَ في حقيقتها تفاعلٌ تشكيليٌّ بين ما يُلبِّي الوعيَ النَّوعيَّ أي الفنِّيَّةَ وما يُلبّي الوعيَ الفرديَّ أيْ الجماليّة، ولها شكلان: العمليَّةُ الإبداعيَّة القويَّةُ والتي يكون فيها تكامُلٌ في الجهتَيْن، الجماليَّة والفنِّيّة، وبالمقابل العمليّة الإبداعيَّة الضَّعيفةُ والتي يكون فيها إعلاءٌ لأحد الجهتَيْن على حسابِ الأخرى. وكلا الشَّكلَيْن موجودٌ، ومن الشَّكل الأوّل الإبداع العالي أو قمَمُ الإبداع والذي تبلغُ فيه الفنِّيَّة والجماليَّةُ مستوياتٍ عاليةٍ وكذلك منه الإبداعُ العبقريُّ المحقّق للتَّجديد. أمّا الإبداع الضَّعيفُ، فإنَّهُ شكلٌ من أشكال التَّطرّفِ وهو إمّا أنْ يركزَ على التقنيّة والحِرفيَّة مع ضعف الجماليّة أَوْ يميلُ نحو التَّجريب مع ضعفٍ في الفنِّيّة.

من الجانب الأوَّل في الإبداع الضّعيف، مثلًا، العملُ عالي التَّقنيّةِ وغير المحقق للجماليّة المعتبرة، وهذ بفعل الأنظمة المحافظة قد يكون الواجهة الرَّسمية والأكاديميّة للفنِّ المعيّن، ومن أشكال

الجانب الثّاني للإبداع الضّعيف، لغةُ التَّجريد المنغلق، والذي قد يبلغُ درجاتٍ من التَّخلّي عن لُغويّة اللُّغة حتى نصلَ إلى لُغةِ اللّامعنى، كلُّ ذلك بحُجَّةِ الجماليَّة. وفي الحقيقة، بخلافِ الفنّ التَّشكيليّ الذي تكون المجّانيَّةُ والتّجريديَّةُ متأصِّلةً فيه، فإنَّ ادِّعاءَ تحقيق لُغةٍ تجريديَّةٍ أمرٌ يصطدم بكثيرٍ من الحقائق الوجدانيّة.

إذن، ليس تغليبُ الفنِّيّة والإنجازُ النّوعيُّ على الجماليّة والإنجازِ الفرديّ صحيحًا، ولا العكس هو الصّحيح، بل إنَّ من تلك الممارسات ما يخرج بالكلّيّةِ عن عمليّة الإبداع. الإبداعُ الحقُّ هو المتَّجِهُ نحوَ كماليَّةٍ في الفنِّيّة والجماليّة، والأرفع من ذلك هو الإبداع العالي المحقِّق لمستوياتٍ عاليةٍ منهما، حتى يصلَ إلى العبقريّة التّجديديّة الأصيلة. بمعنى آخر، إنّ الإبداع يتناسب مع مقدار الفنِّيّة والجماليّة والرِّساليّة.

العنصرُ الأوّل، الفنِّيّة:

عناصرُ الفنّيّة إمّا أن ترجعَ إلى الأصالة أو إلى المعاصرة، والأصالة تكون بتوفير المتطلّبات المطلوبة أو ما نسمِّيه الشّرط الفنِّيّ، وإلى الإتقان. والشَّرط يشتملُ على التَّعريف والبحث في توفُّر متطلّباتِه، والمعاصرة تتناسب مع الابتكار المتمثِّل بما يتميَّز به النَّصُّ من إبداع فنِّيٍّ متفرِّدٍ و الإقناع، وهو إخراج العمل الفنِّيّ بمكوِّناته الفنِّيّة والابتكاريّة بصورة مُتَّسقة سلِسة.

العنصر الثَّاني، الجماليّة :

الجماليَّة في أيِّ عملٍ فنِّيٍّ ترجع إلى نظام التَّكامل بين البَوْح والتَّجريد.

البَوحُ يرتكز إلى التَّعبير والتّجربة، حيث تتجلّى بالرُّؤية والموقف وبالأسلوب، ومنه العَنونة والتّصوير والنَّسيج وبالقاموس اللَّفظي والمعنوي. التَّعبيرُ إمّا مباشرٌ توصيليٌّ أو رمزيٌّ أو إيحائيٌّ

أو تجلّياتيٌّ، والتَّعبيرُ أيضًا ينحو إلى تجسيدِ المعاني أو التّجلِّي بعملية التّوظيف واعتماد التّاريخ الخارجيّ، وأيضًا بصناعة تاريخ داخليٍّ للمعنى. فلدينا في مبحث التَّعبير أصناف التّعبير من توصيليٍّ ورمزيٍّ وإيحائيٍّ وأنظمة التّعبير من تجلّيات وتوظيف وتاريخ داخليّ.

والتّجريدُ يتحقَّقُ بالخيال والإمتاع. والخيال إمّا شكليٌّ بتجلّي اللّغة من وظيفيّةٍ (المنطقيّة) إلى لا منطقيّة (التّجريد) إلى لا وظيفيّة (التّجريد العالي) أو معنوي، وهو إمّا قريبٌ أو بعيدٌ أو غامضٌ. والإمتاع إمّا أن يكون باستجابةٍ شعوريّةٍ ظاهريّةٍ (الهزّة) أو بالاستجابة الشُّعورية العميقة (الإبهار) أو بكليهما.

العنصر الثّالث، الرّساليّة:

الرّساليَّة مهمّةٌ جدًّا في قيمة العمل الفنّيّ، والتّخلِّي عنها يجعل العمل خاويًا وبلا روح. رساليَّةُ العمل الفنّي إمّا أن تكون بالرِّسالة الجماليّة أو الجماهيريّة. الأولى تتناسب مع الرُّؤية والابتكار، والثّانية تتناسب مع التّعاونيّة أي التّركيز على المتلقّي و درجة التّمثيل للانتماء والموقف من شخصيّ أو أمميّ أو إنساني أو كونيّ (الموسوي، 2014).

هذه العناصر الإبداعيّة تتجلّى وفي ضوء ما تقدَّم من أركان الإبداع وجهاتِه، فإنَّها تتجلّى في ثلاثة مستويات:

الأوّل: مسوى ما قبل النّصّ

الثّاني: مستوى النّصّ

الثّالث: مستوى ما بعد النّصّ.

ولذلك سيكون الكلام في ثلاثة مقاصد:

إنّ المدخل المثمرَ والمحقّق لإضافة أدبيّة في تناول كتابات متميّزة كنصوصِ فريد غانم ونصِّهِ الحُرّ العابر للأجناس هو في تناولِ ميزات ومميّزات تلك الكتابة في المستويات الثّلاثة التي أشرنا إليها في كتابنا "النّقد التّعبيري" (الموسوي، 2016). الأوّل هو مستوى النّصّ الذي يُعنى بالتقنيّات النَّصِّيّة، والمستوى الثّاني هو مستوى ما وراءَ النَّصّ، والذي يُعنى بالعوالم الفكريّة والنّفسية والاجتماعيّة الما قبلَ نصِّيّة، وهو ينظر إلى نصوص فريد غانم الحُرّة من جهتين: الأولى، ما تجلّى فعلًا من تلك العوالم في النَّصّ، والجهة الثانية ما يوفّرُهُ النَّصّ الحرّ كأداةٍ تعبيريّةٍ لأجل تجلّي تلك العوالم الما وراءَ نصّيّة وما يميّزه في هذا الشَّأن عن باقي الأشكال الأدبيّة والشِّعريّة الأخرى. والمستوى الثّالث هو مستوى القراءة والتّلقّي والإستجابة الجماليّة وتأثّر القارئ بالنَّصّ .

من هنا سيكون الكلام في ثلاثة مقاصد:

المقصدُ الأوّل: التجليّات الما وراءَ نصِّيّة في نصوص فريد غانم.

المقصد الثّاني: التقنيّات النَّصِّيّة في نصوص فريد غانم الحرّة العابرة للأجناس.

المقصدُ الثّالث: المستوى الما بعدَ نصِّيٍّ في القراءة والاستجابة الشُّعوريّة في نصوص فريد غانم.

من الواضح أنّ هذا التَّمييز الشَّديد بين مجالات البحث وعناصره، وهذه المادّيَّة اللُّغويّة والنَّصِّيّة والبناءات الفكريّة شديدة التَّميُّز، تمثِّلُ نموذجاً بارزاً للنَّقد العلميّ وتُوفِّر مدخلًا جيِّدًا لعناصر الأدب العلميّة ولما نتبنّاه من فكرة الأدب العلميّ الذي سنتناوله مُفصَّلًا في كتابنا القادم (علمُ الأدب) إن شاء الله تعالى.

المقصد الأوّل: التجّليات الماوراءَ نصِّيّة في نصوص فريد غانم

إنَّ تجلِّيَ العوالمِ الماوراءَ نصِّيّة من فكرِ وفلسفةِ المؤلّف وهمِّهِ الاجتماعيّ والإنسانيّ وتطلُّعاته وحُلمِهِ، كلّها ترسمُ شخصيَّة المؤلّف، وبقدرِ تجلّي تلك العوالم فإنَّ شخصيَّة المؤلّف تكون أكثر حضورًا وتجلّيًا. هذا وإنَّ شخصيّة كلّ مُؤلِّفٍ في تجلّيه في نصوصِهِ تظهر بشكلها ومظهرها المحوريّ الصَّلب، وتظهر أحيانًا بشكل هالةٍ. فلدينا في النُّصوص تجلٍّ للشّخصيَّة محوريٌّ مركزيٌّ هو الممثِّلُ للشَّخصيّة الفعليّة والواقعيّة للمؤلِّف، وأحيانًا تظهر الشَّخصيّة بشكلِ إشاراتٍ وتنبيهات بعيدة تكوِّن الهالةَ التي تُحيط بالمظهر المركز وما يعكس الواقعيّ الحقيقيّ لفكر المؤلِّف وفلسفته ورؤاه هو المظهر المركزيُّ الثّابت. وعلامة المظهر المركزيّ أنَّه قويُّ التَّجلِّي كما أنَّه متكرِّرٌ. ونجد بوضوح أنَّ المظهر المركزيَّ المحوريَّ الممثِّل لشخصيّة فريد قاسم هو البُعدُ الإنسانيُّ والأخلاقيُّ والفكرُ والفلسفةُ المبنيَّةُ على العدل والحُبِّ، ممّا يحقِّق الشَّخصيّة النّبيلة الطالبة لحياة هانئة للإنسان وسلام عادلٍ للعالم. وفيما نسوقُ نماذج غالبيّتها من كتابه الأوّل "لو أنَّ..." فإنَّ نصوصه اللاحقة تزخرُ بنماذج من أفكاره وقيمه ورؤاه الأخلاقية والفكريّة والفلسفيّة والوطنيّة.

البُعد الوطني :

يقولُ النَّاقد الفلسطينيُّ الدكتور نبيل طنوس في دراستِه حول كتاب "لو أنَّ..." للشاعر فريد غانم :

"يا عجبي كيف يستطيع الأديبُ تسخيرَ لغتِه وثقافته لإبداعِ نصٍّ أدبيٍّ يصفُ به المصائب بشكلٍ فنّيٍّ جميل!" هكذا هي نصوصُ فريد غانم، ملتصقةٌ ومشدودةٌ إلى معاناة شعب وتطلُّعات أمَّة .

تتجسَّدُ حالة الاغتراب وابتعاد الإنسان عن حقيقتِه في نصوص فريد غانم. ففي نصِّ "لو أنّ:"...

"كأنَّنا نحتاجُ الى تذاكر للدُّخول إلى الذَّاكرة الانتقائيّة لكي نتذكَّرَ أنَّنا نحن ولكي نكون أنانا"

هنا الذّاكرةُ مفقودةٌ وغائبة، وبعيدة إلى حدٍّ أنّ الإنسان يحتاج إلى وسائطَ وكثيرٍ من الإجراءات والعمليّات والتَّقلات والانتقالات والسَّعي والجهد، لكي يصل إليها ويستذكرَ نفسَه وحقيقتَه.

ويتجلَّى فكرُ فريد غانم وموقفُه تجاه العالم الأعمى الذي يسير بغيرِ هُدًى والذي يرى الظلام نورًا، حيث يقول:

"لو أنّ الموتَ نَظَر

لكن العالم معميٌّ والنّور ظلام

أجن قليلًا فأرى عصفورًا من فولاذٍ أسقطَ لوْحَ الأخلاق على حُلمٍ صغيرٍ فكسَرَ الحُلم والحالم والمحلوم، ثمَّ انكسَر."

إنَّه التّيه الأعمى في الظُّلُمات، حيث تتكسَّر الأحلام ويتكسَّرُ الحالمون، ويتكسَّرُ الكاسرون. فكلُّ شيءٍ ضائعٌ وتائهٌ وأعمى ومنكسرٌ: عالم من الكسْرِ والانكسار.

البعدُ الدّينيّ:

ويتجلّى البُعد الدّيني في نصوصٍ فريد غانم وهو كاشفٌ ومرتبط عن البيئة والأسرة المتديّنة والمحافظة التي نشأ فيها فريد غانم، إذ يقول في نصّه "لو أنّ:"...

"ماذا لو أنَّ الخلقَ بَشَر

لصادقت إشعِيا ولحرثت الأرض برمحِ رومولّوس ووضعت ذئبةَ روما في حِضن حَمَلٍ وديعٍ وأقمت الله على قلبي وقتلتُ الشَّيطان".

فإنَّ في النصِّ سعيًا تجاهَ غايةٍ مثاليَّةٍ متمثِّلةٍ ب (إشعيا النبيّ) وتتجلَّى الرُّوح المؤمنةُ في عبارة عميقةٍ (وأقمت الله على قلبي وقتلت الشَّيطان). وهذا طلب واضح وعميق للعِصمة والقُرب الإلهي والتَّطهُّر من الشَّيطان، وهو كاشفٌ عن عمقٍ إيمانيّ ودينيّ قويّ وراسخ.

البعدُ الفلسفي:

في مجموعة "لو أنّ..."، يقولُ فريد غانم في نصِّ (لَوْ أنّ...):

"لو أنّ...

للأطفال الميّتين على بُرج النَّدى وعلى بُرجِ الميناء وعلى برْجِ الدَّلو والميزان وسائر أبراج الحظِّ و سوئِهِ، وللأمَّهات الباكيات بما تيسَّر من دمعٍ، وجهة نظر مختلفة."

يتجلّى هُنا البعدُ الفلسفيُّ، بأنَّ للإنسان نوعَ سلطةٍ ونحو قدرةٍ وتحكُّمٍ، لذلك فعليه أن يوجِّهَها نحو العدل والخير وإسعاد الإنسان، وليس كما هو حاصلٌ من توجيهها في إتعاس النّاس والمستضعَفين .

كما أنَّ النَّظرة الفلسفيّة والفكريّة تتجلَّى هُنا في المطالبة بحقوق المستضعَفين والمهمَّشين.

ويتجلّى الفهمُ النِّسبيُّ للحقيقة في نصٍ فلسفيٍّ لفريد غانم، حيث يقول في نصِّه (صمتُ الموزيَّات):

"الحقيقة في هذه الأيّام وسائر الأزمان شاردةٌ، تبحث عن مستقَرٍّ فتقذفُها الأفواه من طعمٍ إلى طعمٍ، فلا أبيضُنا أبيضَهم ولا أَسوَدُهم أَسودَنا ولا المكابيّون إرهابيَّين عند أنسالِ المكابيّين ولا القرامطةُ عادلين عند أنسال الخليفة ولا الشَّهيدُ شهيدًا عند قاتلِه."

الفكرةُ حول نسبيّة الحقيقة واضحة، بل والحقُّ، تاثيرُ البيئة والعُرف على مفهوميهما وحقيقتيهما. وأوضح تجلٍّ للنِّسبيّة في أنَّ الابيض عند قوم ليس أبيضَ عند آخرين، ولا الأَسوَدُ عند قومٍ أسودَ عند قومٍ آخرين. ثمَّ يكشف النَّصُّ أسباب ذلك الاختلاف.

البعدُ الإنسانيُّ :

في مجموعة "لو أنّ..."، يقولُ فريد غانم في نصٍّ (لو أنّ...):

"لو أنّ...

للأطفال الميّتين على بُرج النَّدى وعلى بُرجِ الميناء وعلى برْجِ الدَّلو والميزان وسائر أبراج الحظِّ و سوئِهِ، وللأمَّهات الباكيات بما تيسَّر من دمعٍ، وجهة نظر مختلفة."

يتجلّى هُنا الصَّوت الإنسانيُّ، واحترامُ كيان الإنسان وتطلُّعاته ورغباته. فهُنا توجيهُ النَّظر ولفت انتباه العالم، إلى المصير اللّا مُنصف الذي يطالُ المستضعَفين، وإشارة هامسةٌ للتّوقُّف عن هذا الظلم، وطلب التَّغيير والخلاص .

ويؤكِّد هذ الميلَ في مقطعٍ آخر من النّصِّ، حيث يقول:

"كأنّنا نحتاج إلى الخوارق والمعجزات لكي نحترم البسيط العادي."

وبالقدر الذي يُشير فيه فريد غانم إلى ضرورة هذا السُّلوك، فإنّه أيضًا يشير إلى بُعد هذا المنال وأنّنا صرنا في مسافةٍ من البُعد بحيث نحتاج، لاحترام البسيط العاديِّ، إلى معجزة.

وتحضُر الحربُ ومآسيها في شعر فريد غانم، ويشير بإصبعه إلى أكثر مواطن الحرب إيلامًا وأكثرها وحشيّةً، حيث يُقتل الأطفال، مثيرًا تساؤلًا عن إنسانيّة الإنسان حيث يقول:

"وللأطفال الذين يولدُون في حدائقِ الفوسفور الأبيض واليورانيوم المخفَّف، ويموتون قبل أن يرسموا قوسَ قزح، أن يسألوا: وما ذنبُ الأطفال الرُّضَّع "...

وفي تصوير آخر لابتعاد العالم عن إنسانيَّتِه، يقول فريد غانم في نصِّه (لو أنَّ...):

"قد يفهمُ الصّبيان السُّمرُ، ونفهمُ، لماذا يتنزل العالم عن إنسانيّتِه،

لكنّهم لا يفهمون، ولا نفهمُ، لماذا يتنازلُ العالمُ عن كرَتِهِ، قبل نهاية الكرنفال."

إنَّ فريد غانم قد سلَّم وانتهى من أمر هذا العالم و يئسَ منه كلّيَةً، إذ يراه قد وضع التّبريرات والأجوبة لتخلِّيه عن إنسانيّته، وصار المؤلِّف يتساءل عن وضعٍ آخر غريبٍ وهو كلُّ تلك الخسارات والابتعاد عن السُّرور واللّجوء إلى قتل وإنهاء كلِّ ما هو جميل.

البُعدُ الاجتماعي :

في مجموعة "لو أنّ..."، يقول فريد غانم في نصّ (لو أنّ...):

"ها هي السُّلطة الرّابعة تتحوَّل إلى قفصٍ من الببغاوات."

يتجلّى البُعد الاجتماعيُّ هُنا في النّقد اللّاذع والصَّريح للسّلطة الرّابعة، أي الإعلام والصحافة، وكيف أنَّها أصبحت تُردِّد ما يُراد منها بعيدًا عن المفروض وما ينبغي. وهذه المشكلةُ هي مشكلة العصر ومن أهمّ عوامل قهر الشُّعور وتحسين صُور الاعتداء والظُّلم والانحراف والفساد.

وفي القصيدة ذاتِها يندبُ فريد غانم الواقعَ المرَّ والخواء الذي يُحيل الواقع جثةً هامدة :

"فماذا لو أنَّ الأرضَ قَمَر

كأنّنا نحتاج إلى تذاكر للدُّخول إلى الذَّاكرة الانتقائية لكي نذكر أنّنا نحن ولكي نكون أنانا. فعسى أن نشارك في موكبِ بلقيسٍ إلى القدس، على طول ستِّمئةِ عام، ونزركشَ هودجَها بالخيّالة والخيال، لتقوم الأسطورة على الأسوار القديمة وعلى جثَّة الواقعِ الحافي وممزَّق الثِّياب ومبعثَر الصَّلعة والشَّاربَيْن".

هُنا طلب للخلاص وتطلُّعٌ إلى حلم، وإلى أمل يقوم على جثّة واقع حافٍ وحالٍ ممزقةٍ.

ويقف فريد غانم وبعمق أمام حالة المخيَّمات والمعاناة، في نصِّه (لو أنّ...)، ببوْحٍ رفيعٍ يحملُ الهمَّ والغَمّ :

"سنكبر بأعجوبة على طرف المخيَّم والحيِّ الشَّرقيّ الملثَّم بالغُبار، وفي القفصِ المطلّ على بحرٍ محشورٍ بين مائدتَيْن، وعلى ستيكّات الخَسِّ وما تيسَّر من خبزٍ، وسوف نُحبُّ على مَهلٍ، إذا قيَّضت لنا قذيفةٌ أن نعيشَ قليلًا."

يسطّرُ هُنا فريد غانم بكلِّ صدقٍ وألمِ الخسارات والمرارات على طرفِ المخيَّم، حيث الغبار والقفصُ المطلُّ على البحر، والخبز الذي لا يتيسَّر، والاغتيال الذي تحققه الحرب والقذائف .

وفي موقفٍ سياسيّ يصرّحُ فريد غانم بأنّه لن يكون في صفِّ المتاجرين السِّياسيّين والمتلاعبين بمصائر النّاس، إذ يقول:

"في شرقِنا الحديث نتقدَّمُ القهقرى

لكنّنا لن ندفع الجزيةَ لأمراء التخلُّف والحرب.

ولن نهتف لمن يتاجرُ بالله .

ولن نصفِّق للزُّعماء والحكومات والجنرالات،

ولن نمارس شعائر الفُصول التي اختلطَت فأفرزت القبائلَ وإعادة وأد البنات والحضارة.

ولن نطلقَ أجنحة السُّنونو في سماءٍ مستعمرةٍ بالذّخيرة وأقمار التَّجسُّس.

ولن نفلحَ الأرض لسماسرة السِّلاح والبترول."

يتَّحدُ هُنا صوتُ الرّفضِ المحلّي مع صوت الرَّفض العالميّ، فتتوحَّدُ الإرادات، وفي هذا الاتِّحاد بين المحلّيّة والعالميّة نجد تاثيرَ العولمة ظاهرًا على نصِّ فريد غانم، حيث إنَّ رفضَ الزُّعماء والحكّام

يختلط برفض الحروب والسِّلاح وأقمار التَّجسُّس، وما آل إليه العالم من حالة القفص النّاري المليء بالقيود والتّجسُّس والسِّلاح والحروب والدّمار.

وتحضر في أدب فريد غانم الإشارة إلى تزييف التّاريخ والمتاجرة بالدّين وهي من أهمّ وأعمق مشكلاتنا العربية والإسلاميّة. ففي نصِّهِ (صمتُ الموزيّات)، يقول :

"التّاريخ يكتبُه الرّابحون ويعيدُ كتابتَه الرّابحون القادمون ليُكتَبَ من جديدٍ حيث تتبدَّل الأدوار والله واحدٌ يجزّئُه من يشاء في خدمة امتيازاتة "

إنَّها مباشرة وإشارة صريحةٌ إلى حالة تزييف التّاريخ بيد الرّابحين وخدمةً لهم، وإلى أنَّ الدّين يُصاغ حسب الميول والمصالح وما يوفِّره من امتيازات ومكاسب. وهذا من القبائح التي نَهَت عنها الشّريعة.

البُعد الثّقافي:

إنّ السِّعة المعرفيّة وترسُّخَها وتجذُّرَها في نفس فريد غانم ينعكس وبقوَّة وتكرار كبيرٍ في نصوصه، حتى أنَّه يُعدُّ ميزةً بارزة، و ليس فقط إيرادُ الرّموز الثّقافية والمعلومات الشعبيّة والتّاريخية وحضورُها هو الملفت للنَّظر، بل أيضًا توظيفُ تلك الأسماء والمعاني وجعلها تعيش حياةَ النّصِّ وتندمج معه بشكل سلِسٍ وطوعيٍّ، ولا يكادُ نصٌّ من نصوص فريد غانم إلّا وفيه تلك التّوظيفات. ففي نصِّ (لو أنّ...)، نجدُ التّوظيف للمعارف التّاريخية والثّقافية و الدّينيّة حيث يقول:

"ماذا لو أنَّ الخلقَ بَشَر

لصادقتُ إشعِيا ولحرثت الأرض برمحِ رومولّوس ووضعت ذئبةَ روما في حِضن حَمَلٍ وديعٍ وأقمت الله على قلبي وقتلتُ الشَّيطان".

البُعد التَّعليميّ :

لطالما كان النَّصُّ خطابًا ورسالةً، والخطابيَّةُ طاغيةٌ على كثير من نصوص فريد قاسم، وإرسال كلماته من جهة العلوِّ واضحةٌ، وهذه عادةُ الفكرِ المتمتّعِ بالحكمة وببعد النّظر، ويتميَّز به لونٌ من الكتابة الفنِّيَة التي تصطبغُ بالحكمة والإرشاد .

ففي نصِّ (صمتُ الموزيّات) يبيِّنُ فريد غان ليس فقط أنَّ الحقيقةَ نسبيّةٌ، بل يبيِّنُ أيضًا سبب تلك النسبيّة، حيث يقول:

"الحقيقة في هذه الأيّام وسائر الأزمان شاردةٌ، تبحث عن مستقَرٍّ فتقذفُها الأفواه من طعمٍ إلى طعمٍ، فلا أبيضُنا أبيضَهم ولا أَسوَدُهم أَسودَنا ولا المكابيّون إرهابيَّين عند أنسالِ المكابيّين ولا القرامطةُ عادلين عند أنسال الخليفة ولا الشَّهيدُ شهيدًا عند قاتلِه."

المقصدُ الثّاني: التّقنيّات النَّصِّيّة في نصوص فريد غانم الحرّة:

النّصُّ الحُرّ :

لقد تكلّمنا بالتّفصيل في فصلٍ (الأسلوب المفتوح) عن النَّصّ الحُرّ العابر للأجناس، حيث تُكتبُ السَّرديّة التّعبيريّة بشكلٍ حُرٍّ جدًّا يتموَّجُ بين الشِّعر والقصِّ والخطابة. إنَّ اللُّغة الحرَّةَ والنُّصوص الحرَّةَ العابرة للأجناس والتي ستكون وبلا شكٍّ الشَّكل المستقبليَّ للأدب لن تأخذَ شرعيَّتَها بسهولةٍ وبفترة قصيرة، لأمور كثيرة أهمُّها تجاوزُها الأجناس الأدبيّة وتحطيمها لأعراف سائدة في اللُّغة والأدب. لقد بقي الأدب يعاني من سطوة النّاشر فكان الأدبُ يفارق رغبة المؤلِّف ورغبة القارئ لأجل أن يُعجبَ الناشر، فأهدر الكثير من الوقت والجهد لتلبية تلك الإرادات اللَافنّيَة واللَاعلميّة. أمّا الآن وبفضل النَّشر الالكتروني وإمكانيَة النّشر بشكلٍ حرٍّ وتحرُّرِ مواقع نشر كثيرة من تلك الأفكار، صار الوقت مناسبًا لظهور الأدب الحرّ واللّغة الحرّة والنَّصّ الحُرّ العابر للأجناس، فلا يكون أمام عين القارئ سوى ما يريد أن يقولَه ولا شيء سوى اللُّغة التي يريد استعمالها، من دون وصايةٍ، لا فكريّة ولا موضوعيّة ولا أسلوبيّة ولا أدبيّة. فالمهمُّ

الكتابة ولا يهمُّ ما جنسُها وما تصنيفُها، والجمهور هو الحكمُ. لقد انتهى عصر الوصاية الأدبيّة وبدأ عصر الأدب الحرّ واللّغة الحُرّة.

لقد أثبتت الكتاباتُ الأدبيَّةُ في السّنوات العشرين الأخيرة أنَّه لا أهمِّيَّة تُذكرُ لتجنيس النُّصوص، وصارت الكتاباتُ الأدبيَّةُ تتداخلُ حتى أنّها تصلُ إلى حدٍّ لا يمكنُ معه تصنيفُ النَّصِّ إلى جنسٍ أدبيٍّ مُعيَّنٍ ويختلفُ في تجنيسه، ممّا مهّدَ لظهور النَّصِ الحُرِّ العابر للأجناس. والسَّرديَّة التَّعبيريَّة، بإمكاناتِها الواسعة، يمكنُ أن تكون البوَّابةَ الواسعةَ نحو النَّصِّ الحُرّ. ولا بُدَّ من تأكيد الفرق بين النَّصِّ الحُرِّ العابر للأجناس الأدبيّة وبين القصيدة الحُرَّة، التي تعتمد نمطيَّاتِ الشِّعر الصُّوَريِّ وتقنيّاته. نعم، النَّصُّ الحُرُّ قريبٌ جدًّا من قصيدة النَّثر، إلّا أنّه ليس قصيدةَ نثرٍ حُرّة، بل هو نصٌّ قد يراه البعضُ شِعرًا والبعضُ قصَّةً والبعضُ خاطرةً والبعضُ رسالةً. إنَّ النّصَّ الحُرَّ يُحرِّرُ المؤلِّفَ والقارئَ ويحرِّرُ نفسَه.

النّصُّ الحرُّ تجربةٌ حرَّةٌ وكتابةٌ حُرَّةٌ، عابرةٌ للشَّكل والمعياريَّة، بل حتى الأجناس. فهي أحيانًا تبلغُ درجات النّصِّ العابر للأجناس. ونصوصُ فريد غانم تُحقِّقُ نموذجيَّةً ظاهرةً ومهمَّةً في مجال النَّصّ الحُرّ. وأغلبُ نصوصه، إنْ لم تكن جميعُها، من هذا الشّكل، وأهمُّها نصُّ (بوشكين) البوليفونيّ الذي سيتمُّ تناولُه لاحقًا، وهُنا نصُّ (طُيور):

)١(

هي لا تنامُ تمامًا.

تقفُ في فضاءِ اللّيلِ النّحيفِ، تحملُ الأشجارَ بين أصابعِها وتغفو. النّومُ عندَها وهمٌ ضروريٌّ. والوهمُ، حين يصيرُ ضرورةً، يُفسِّخُ سائرَ الأشياء.

ها هي ما زالتْ تلتحفُ بطبقاتٍ من الأرديَةِ الدّاكنةِ وتتربّصُ بأوّلِ خيطٍ قادمٍ من الشّرق. الخيوطُ تأتي من الشّرق، تقولُ الحكايةُ. ولكلِّ مكانٍ شرقُهُ، تقولُ حكايةٌ ثانيةٌ.

وها هي تحملُ بينَ أصابعِها المقصّبةِ تعبَ النّهارِ وأعمدةً وأشجارًا وأسلاكَ الهاتفِ والكهرباء، وتحلمُ بالماءِ والسَّماء.

(٢)

أيقظتني قُبيلَ الفَجرِ.

بينَ أصابعِها الكرةُ الأرضيّة، مُعلّقةً على مخلَبٍ فوقَ هاويةٍ. وهي تقفزُ من حالةٍ إلى حالة وتُتقنُ لُعبةَ الإفصاحِ والإبهام...

وقعُ حوافرِ دبّابةٍ في الطَّريق. رتلُ سُعالٍ طفيفٍ. وطواطٌ يعودُ إلى كهفِه البعيد على حاملةِ طائرات. عذراءُ تتثاءبُ فيتّسِعُ الأفقُ. حبّاتُ دمعٍ عندَ المفترقات. كتابٌ يحلّقُ بألفِ جناح. أوراقي تختمرُ على الأتربة الرّطبة وتُثمرُ أبقارًا وباذنجانًا. موتوراتٌ نائمةٌ بلا أحلام. وجهٌ مألوفٌ يُطلُّ ويختفي. نداءُ بومةٍ. هرولةُ فئرانٍ فوق الجُرف. بيضةٌ لا نهائيةٌ تلتفُّ حولَ عددٍ لا نهائيٍّ من البيضاتِ النّهائيّة.

(٣)

وها هي توقظُني عندَ الفَجر.

أستندُ بظهري إلى سريرٍ عاجزٍ، يئنُّ من وجعِ الخَشَب. أحملُ سقفي بعينيَّ المفتوحتَيْن وأختفي خلفَ جفنيَّ.

وها هي تطيرُ عندَ الفجرِ سِربًا لا ينتهي من الأشياء؛

محراثًا في شكلِ كافٍ،

سكّةً تشبِهُ السّين،

جُرنًا يأخذُ هيئةَ النّون،

مسمارًا يُقلّدُ الصُّداعَ القديم،

ذراعًا يشبِهُ رقصةَ الحبوبِ فوقَ هواءِ الحقول،

صحنًا جائعًا،

دجاجةً بلا ريشٍ،

حذوةً لحصانٍ أعرج،

لِسانًا يلعقُ حساءَ اللّسان،

منجلًا يقطعُ رؤوسَ القمحِ،

منشارًا يباغتُ الغابات،

عِقدًا من الجماجم على صدرِ جميلةٍ،

صخرةً هابطةً من ظهرِ سيزيف،

نبعًا متفسّخًا تسكنُهُ الضّفادعُ الجاحطة،

فراشةً بلا أجنحةٍ،

أسماكًا تُطلقُ النّارَ على الصيّادين،

وجهَ كركدنٍّ معلّقٍ على قرنِه،

نابًا في شكلِ راءٍ...

)٤(

وها هي توقظني عندَ الفجر.

صحوةٌ ناعسةُ تطرقُ الأبواب.

زقزقاتُ الدّوريّ تنهمرُ على الصّفيح.

تسقطُ الأسلاكُ من بينِ مخالبِها.

تتمسَّكُ الأشجارُ بجذورها.

تتدحرجُ الأرضُ على سفحِ الهواء.

ثمَّ، رويدًا رويدًا، تمتدُّ الخيوطُ من الشّرقِ وترسمُ ملامحَ كلِّ شيء. فتطيرُ العصافيرُ من صدري، ويحطُّ سربُ الحروفِ والنّقاطِ على نافذتي في شكلِ كلمةٍ لستُ أفهمُها".

وقعنةُ الخيال والتَّموُّج التّعبيريُّ

جمالُ الأدب يكمُنُ في طريقةِ التَّعبيرِ أوْ أسلوبِ الدَّلالة، ولكلِّ تعبيرٍ أدبيٍّ قدرةٌ معيَّنةٌ على الكشفِ عن جماليَّاتٍ بدرجاتٍ مختلفةٍ.

الفنونُ الأدبيَّةُ تعتمد الخيال في بنائِها، ليس فقط في ما ترمي إليه من معانٍ ودلالاتٍ وإنَّما أيضًا في طريقةِ التَّعبيرِ، وما الانزياحُ الَّا شكلٌ من أشكال التَّعبير بوساطة الخيال، إذْ أنَّ العلاقة الانزياحيَّةَ خياليَّةٌ كما هو حالُ المِجازِ، إذْ لا ريْبَ في أنَّ هناك لا أُلْفة بين المجازِ وذهن القارئ. لذلك لا بُدَّ للنَّصِّ من أنْ يطرحَ مجازَهُ بشكلٍ واقعيٍّ. طرحُ المِجازِ – وهو علاقةٌ خياليَّةٌ بصورةٍ واقعيَّةٍ – هو "وقعنَةُ الخيال"، ومصطلح "وَقْعنة" اشتققناه من كلمة واقعيٍّ، ويمكن وصفُ حالةِ تحقيق الألفة للَّا أُلفة الَّتي يتميَّزُ بها الخيالُ التَّعبيريُّ بأنّها حالةُ وَقْعنةٍ له. فالخيالُ المِجازيُّ في علُوّهِ وبُعْدِهِ ولا أُلفتِهِ الذّهنيَّةِ، حينما ينجحُ المؤلّفُ في تقريبِهِ وإلباسِهِ ثوْبَ الواقعيَّةِ والحقيقيَّةِ، يكونُ طرحُهُ بصورةٍ واقعيَّةٍ وحقيقيَّةٍ.

إنَّ اللُّغةَ المتَموّجةَ الّتي تُوفِّرُها السَّرديَّةُ التَّعبيريَّةُ، والّتي تتناوبُ بين مفرداتٍ وتراكيبَ توصيليَّةٍ وأخرى مجازيَّةٍ انزياحيَّةٍ، يُعطيها مِيزةً لا تتوفَّرُ في الشَّكلَيْن الآخرَيْنِ من الكتابة، أقصدُ السَّرديَّةَ القصصيَّةَ والشِّعْريَّةَ التَّصويريَّة. فالأولى ليس لها إلّا أن تُوغلَ في التَّداوليَّةِ والتَّوصيليَّةِ وتُخفِّضُ من مجازِها، والثَّانيةُ ليس لها إلّا أن تتعالى في المجاز. ولا يُظنُّ أنَّ ذلك مختصٌ بالبناء الشَّكليّ اللَّفظيّ للنَّصِ بل إنَّهُ ينفُذُ عميقًا إلى الجذورِ المعنويَّةِ والدَّلاليَّةِ والفكريَّةِ لَه، إذْ أنَّ الكتابةَ في كلِّ واحدٍ من تلك الأشكالِ تتَّصفُ بتلك الفوارقِ في كل مستوىً من مستوياتِها المختلفة.

لطالما تحدَّثنا عن لغةٍ قويَّةٍ تصلُ وتنفذُ إلى أعماقِ النَّفسِ الإنسانيَّةِ وفي الوقتِ نفسِهِ تُحافظُ على فنِّيّتِها العالية، ويمكنُ أن نرى بوضوح أنَّ السَّرديَّةَ التَّعبيريَّةَ تُحقِّقُ هذه الغاية؛ فإنَّها تُخضعُ المجازَ والانزياحَ بأيِّ درجةٍ كانت إلى الواقعيَّةِ والحقيقيَّةِ والقُرب. إنَّها جمعٌ حرٌّ بين الألفة و اللّا ألفة. إنَّها جعلُ الشَّيءِ غير الأليف أليفًا. ورُبَّما لا أحدَ يستطيعُ أن يقلِّلَ من قيمةِ الأسلوبِ الّذي يتمكَّنُ بحرّيّةٍ وسلاسةٍ أنْ يجعلَ غيرَ المألوفِ مألوفًا. السَّرديَّةُ التَّعبيريَّةُ، بكلِّ حُرِّيَّةٍ وسلاسةٍ تُحقِّق ذلك. جاء في نصِّ "رسَّام" للشَّاعر والقاصِّ فريد قاسم غانم :

"في جنازتِهِ الأخيرة، الّتي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارةِ وقاطعَها سدَنَةُ المعابد، خرجَتْ من عينَيْهِ شتلَتا عبَّادِ الشَّمْسِ، وحرَثَتْ جبينَهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الإصفرار، "....

رُبَّما لا نحتاجُ إلى كثيرِ كلامٍ لبيانِ كيفَ أنَّ المقطعَ التَّوصيليَّ السَّرديَّ في بدايةِ النَّصِّ حملَ القارئَ وهيَّأَهُ وساعدَهُ على الوجود والتعايش مع النَّصِّ وتقبُّلِ المجازاتِ والانزياحاتِ التَّاليةِ بيُسْرٍ ودونَ غرابةٍ كبيرةٍ مع نصٍّ غرائبيٍّ أو سرياليٍّ. فإنَّ القارئَ، بعد عبارةِ "في جنازتِهِ الأخيرة" التَّوصيليّةِ، يجد عبارة "خرجت من عينَيْهِ شَتلتا عبَّادِ الشَّمس". وهي عبارةٌ مُشتملةٌ على الانزياح والمجاز، إلّا أنها وبفعل السَّرديَّةِ التَّعبيريَّةِ لبِسَت ثوبَ الواقعيَّةِ والحقيقيَّةِ رغمَ فنِّيَّتِها الكبيرةِ ومجازيَّتِها العالية. هكذا تُحقِّقُ السَّرديَّةُ التَّعبيريَّةُ لغةً قويَّةً عاليةَ الفنِّيَّةِ وعاليةَ التَّأثير.

النصُّ:

رسّام// فريد غانم

****

"في جنازتِهِ الأخيرةِ، الَتي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارةِ وقاطعَها سدَنَةُ المعابدِ،

خرجَتْ من عينَيْهِ شتلتا عبّادِ الشَّمس، وحرَثَتْ جبينَهُ العالي نُجومٌ فاقعَةُ الاصفرار، وعلى ساعِدَيْهِ التفَّتْ خُطوطُ السَّكَّةِ الحَديد، ومن صدرِهِ قامَتْ رصاصةٌ يتيمةٌ وعشيقةٌ ومعشوقةٌ وحزنٌ أَبَديٌّ.

وحينَ أبّنَ نفسَهُ، تحوَّلَتْ راحتُهُ اليُمنى إلى رغيفٍ جافرٍ وشعرُهُ إلى شتاءاتٍ كئيبة.

لا أذكرُ اسمَهُ".

التّأريخُ النصّي

الرَّمزيَّةُ والشِّعريَّةُ، من الملامح الواضحة لكتابات القاصّ الفلسطينيّ الفذّ فريد قاسم غانم، ومنَ المعلوم أنَّ هذا النَّهجَ هو من ملامحِ السَّردِ الحديث. ولا يخفى عظَمُ الأمتاع الّذي يحقّقُه السَّردُ المتَّصفُ بالشَّاعريَّة والرَّمزيَّة، لكنْ في بعض مِن سرديَّاتِ فريد قاسم غانم نجدُ الرَّمزيَّةَ البسيطةَ، وفي الحقيقة هذه لُغَةٌ متفرّدةٌ لم نعهدْها، ونجد قصّةَ "عنزٌ وقِدرٌ وإبريق) مثَّلَت نموذجًا لهذه الرَّمزيَّة، كما أنّها بجنبِ ذلك أبدعَت في تحقيق التَّأريخ النَّصِّي، والَّذي نعني به خلقَ الرَّمزِ النَّصِّيِّ في قبال الرَّمز الخارجي الموظَّف. وسنلاحظُ وبيُسْرٍ كيف أَنّ شخوصَ قصّةِ فريد قاسم غانم مع

الوقت وتطوّرَ القصَّةِ تتحوَّلُ الى رموزٍ، وأنّ العنزَ لم تكُن بالأساس عنزا، أو لم تعُد كذلك وهكذا الإبريق والقِدر، وغير ذلك. ومن الأفضل أن نقرأ القصّةَ أوَّلًا ثم نعمّدُ الى تتبُّعِ الرَّمزيَّة البسيطة والتّأريخِ النّصّيِّ وخلقِ الرَّمز فيها.

فيما يلي النَّصّ:

عنزٌ وقِدرٌ وإبريقٌ//

بقلم: فريد غانم

اتّكَأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجَبَلِ الرَّخْوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّاي. كانَ الإبريقُ مكسُوًّا بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريِّ والرّماديِّ العاديِّ والفضّيِّ الباهِت، دلالةً على أنّهُ كانَ في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرَّخيص. وعلى فُوَّهةِ الإبريقِ ارتَسمَتْ بقايا بسمَةٍ ساخِرَة.

في هامشِ الرُّقعةِ المرطَّبَةِ بالظَّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من "الجينسْ" المرصوفِ بحبَّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشُوَّةٌ برَجُلٍ صحراويٍّ.

حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرقَ، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنَّها عارضةُ أزياءٍ. كانَتِ العنزُ صامتةً.

حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحَتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينسْ، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقِّلِ، فيما خطَفَتِ العنْزُ خارطةً كانَتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدثَ. لم تشفَعِ الوَلْوَلاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالمُ الآن في بطنِ عنْزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجترٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكارِ الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينسْ، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّايِ المغروسِ في الرَّمْلِ، وراحَتْ تلعَقُ ما تبقّى من السَّائلِ البُنّيِّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرَّمْلِ، وعرضَ عليْها سيجارةً.

انتقلَتِ المجموعةُ من الرّملِ إلى الرَّمل، سعيًا وراء الظلِّ الهاربِ من أشعَّةِ الشَّمسِ الحارِقةِ. استلقى الشابُّ صاحبُ الجينسْ قِبالةَ العباءةِ المحشوَّةِ برَجُلِ الصَّحراء، في الموقعِ الجديد، فيما أخذَتْ العنزُ تدورُ وراءَ صاحبتِها.

لم يمضِ وقتٌ طويلٌ، في مكانٍ لا يتحرّكُ فيه الوقتُ، حتى اقترحَتِ العجوزُ الانتقالَ مرَّةً أخرى بحثًا عن الظلِّ الهارب. كانت تتحدَّثُ من وراءِ قناعٍ من حبَّاتِ الوَشْمِ. تهيَّأ لصاحبِ البنطال أنَّ لوحةَ الوشْمِ هي الأصْلُ، ثمَّ رُسِمت عليها فيما بعدُ ملامحُ الوجْهِ؛ العينَيْنِ والأنفِ المنحني والفمِ الخالي من الأسنانِ وشبَكَةٍ من التَّجاعيدِ التي نمَتْ مثلما تنمو خيوطُ العنكبوت من تلقاءِ نفسِها.

حمَلَتِ العجوزُ القِدْرَ والإبريقَ، وسارَتْ وراءَ الظِّلِّ. رمَتِ القِدْرَ فاتّكأَتْ على الجبَلِ واستقرَّتْ، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدْرِ واتَّسعَتْ بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَهُ. التحفَتِ العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَتْ، والتحَفَتْ عنزُها بظلِّها وغابَتْ.

ألقى الشّابُّ ذو البنطالِ نظرةً دائريَّةً في الاتّجاهاتِ الّتي لا تُعدُّ ولا تُحصى. اختلطَ عليه الشَّمالُ بالجُنوب بالغَرْبِ بالشَّرْقِ. رمْلٌ على امتدادِ النَّظرِ، ما عدا شبحًا من الجبالِ البعيدةِ في جهةٍ لم يستطعْ تحديدَها. رفعَ رأسَهُ إلى السَّماءِ المشتعلةِ، فاكتشفَ أنّ رفقاءَهُ ينتقلون على امتدادِ النَّهار، على امتدادِ صخرةٍ في حجمِ بنايةٍ ضخمةْ. إذن، لم يكنْ ذلك جبَلًا. كيفَ لم ينتبهْ مِنَ البداية؟!

استلقى الشّابُ ذو بنطالِ الجينسْ على مقرُبةٍ من العباءةِ المقرفِصَةِ. أشعلَ سيجارةً وراحَ يراقبُ حركاتِ الدُّخانِ على الرَّمْل.

وكأنَّهُ سألَ: إذنْ هذا هو بيتُكُم؟

وكأنَّ الرجلَ أجابَ من داخلِ العباءةِ: نعيشُ على امتدادِ الصَّخرةِ. نتنقَّلُ من طرفِها الشرقيّ صباحًا، فنصلُ إلى طرفِها الغربيّ ظُهرًا. ونعودُ من الغربِ إلى الشَّرقِ، بين الظُّهرِ والزَّوال.

خلالَ النّقلةِ الرَّابعة، في ظرفِ وقتٍ غيرِ قابلٍ للقِياسِ، بدا لِدَقيقي الملاحظةِ لو تابعوا المشهدَ من بَعيدٍ، أنَّ حركاتِ الشّابِّ وانطلاقاتِ اليدَيْنِ من داخلِ العباءةِ المتَّكِئّةِ على كوعٍ، تدلُّ على

أنّهما يتبادلانِ الحديثَ. وقد عَلِمَ الشّابُّ ذو البنطالِ من الرَّجلِ السَّاكنِ في عباءتِهِ، أو هكذا هُيّئَ لَهُ، أنَّ للعائلةِ بيتًا قربَ المركزِ السَّياحيّ على الشّاطئ. وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أنْ يفهمَ، أنَّ لديْهم سيَّارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.

اقتربَتِ العنْزُ من صاحبِ بنطالِ الجينسْ، فعرضَ عليها الكأسَ المملوءةَ حتى منتصفِها. أخذتْها بأسنانِها، بلا تردُّدٍ. مدَّت لِسانَها من فجوةٍ بين صفَّيِ الأَسنان، ولعقَتْ الشّايَ الدَّاكنَ والمحَلّى بمهارةٍ وبراعةٍ يعجزُ عنها أبطالُ السَّيرك. عرضَ عليها سيجارةً، فيما كانت قهقهتُهُ تتردَّدُ في الأنحاءِ وترتدُّ بصدىً مُضاعفٍ، فأخذَتْها وقضمَتْها قضمةً واحدةٍ. أخرجَ من حقيبتِهِ دفتراً، نتَفَ منه ورقةً، وعرَضَها على العنْزِ. أخذَتْها بأسنانِها، منفرجةَ الأساريرِ، وراحَتْ تلوكُها على مَهَلٍ، بلذَّةٍ تساقطَتْ على صدرِها.

هُنا تأكلُ العنزُ كلَّ ما يؤكلُ، وتشربُ كلَّ ما يُشربُ. هنا تأخذُ السّلعُ وظائفَ أخرى. كلُّ العالمِ وخطوطُ العرض والطُّول والمحيطاتُ والحدودُ والتكنولوجيا في بطنِ عنْزٍ نحيفةٍ. لكنْ، صارَ عليهم الآن الانتقالُ شرقاً، خلفَ الظلِّ العائدِ إلى بدايتِهِ. تمتَمَ الشّابُّ وأعادَ الدّفترَ والقلمَ إلى الحقيبةِ، فيما اكتسى وجهُ العنْزِ الَتي كانت تراقبُ عن كثبٍ، ببعضِ الإحباط.

كانَتِ القِدْرُ والإبريقُ قد سبقاهما إلى المحطَّةِ القادمة. وعلى الموْقدِ الذي أشعلَتْهُ العجوزُ، جلستِ القِدرُ، فيما استلقى الإبريقُ على ظهرِهِ وغابَ في قيلولةٍ .

كان الوقتُ نائمًا، فتمدّدَتِ العباءَةُ على الرّمل ونامَ الرّجلُ المحشوُّ فيها. أَسنَدَت العجوزُ ظهرَها إلى الجَبَلِ الصَّغيرِ وأغمضَتْ، فيما اختبأَتِ العنْزُ تحتَ ملاءتِها. هاجرَ الصّوتُ من الصّحراء، ما عدا هسهسةَ الأخشابِ المشتعلةِ، وضجيجَ البركان الذي بدأ ينفجرُ داخلَ القِدْر.

حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكانِ بأطرافِ حُلْمٍ. ورأى أنَّ الظِّلّ لم يكنْ سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضَّوْءِ. الظِّلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمْسُ، خلفَ كثبانِ الرَّمْلِ، ينطلقُ الظِّلُّ على امتدادِ الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.

حين أفاقَ، مرَّةً أخرى، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى الشّابُّ ذو البنطالِ المرصوفِ بحبّاتِ الرّملِ، عنْزًا في مساحةِ المحيطِ، تبتلعُ مدينتَهُ ثمَّ تجترُّها. ورأى عجوزًا تحلبُ العنْزَ، وتملأُ الأنهارَ بحليبٍ داكنٍ يشبهُ الحِبرَ الأَسْوَد. ورأى العنزَ تختلي بُرْهةً، خلفَ الجبالِ العالية، وتُدحرِجُ على حدودِ الغيمِ بَعَراتٍ إهليليجيَّةً رُسمتْ عليها حدودُ الإمبراطوريّات.

ثمَّ أفاقَ للمرّةِ الثّالثةِ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، فرأى العباءةَ المحشوَّةَ برَجُلٍ، مقرفِصةً وتأخذُ من القِدْرِ طعامًا بلا ملحٍ. ألقى الشَّابُّ ساعةَ يدِه ودملَها تحتَ الرّمل. ثمَّ أخذَ قطعةً من الطَّعامِ المبهَمِ، تبادلَ النّظراتِ مع الإبريقِ السَّاخرِ، ابتسمَ للعنْزِ التي أطلَّتْ بعينٍ واحدةٍ من تحتِ الملاءة، وراح يقهقهُ وينتظرُ عودة الصّدى.

فِي ساعاتِ المِساءِ، كانوا يستمعونَ إلى وقعِ أقدامٍ قادمةٍ من بلادٍ قديمةٍ، وإلى نداءاتِ الحيتان فِي البحرِ البعيدِ، وتثاؤباتِ النُّجومِ الّتي استيقظَتْ للتَّوِّ .

كان الشّابُّ ينتظرُ رجْعَ الصَّدى.

لكنَّ الصّدى، هذه المرَّةَ،

ظلَّ مسافرًا.

لَمْ تكتفِ سرديَّةُ فريد قاسم غانم بالرَّمزيَّةِ ، بل عمَدَت الى رمزيَّةٍ مُمَيِّزةٍ وربَّما متفرّدةٍ تفوق تجاربَ الشِّعرِ لشعراءَ كثيرين؛ إنّها الرَّمزيَّةُ البسيطةُ.

يحكي لنا فريد قاسم غانم في بدايةِ القصّةِ: "اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّاي. كان الإبريقُ مكسُوًّا بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريِّ والرّماديِّ العاديِّ والفضّيِّ الباهتِ، دلالةً على أنّهُ كانَ في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فُوَّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.

في هامشِ الرُّقعةِ المرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبَّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.

حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنّها عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً."

ومن الواضح جدًا المميّزاتُ السَّرديَّةُ والجماليَّات الجَمَّةُ الّتي انطوى عليها هذا المقطع من جوانب كثيرة، لكنَّنا هُنا سنعمَدُ على التَّركيز على موضوعِنا في الرمزيَّةِ البسيطةِ والتَأريخ النّصِّيّ.

نجدُ منذُ البداية تموضُعَ الشُّخوص وبشاعريَّةٍ تُنطِقُ الجمادات وتُشخصنُها وتجعلُ لها أفكارًا وعواطفَ ومواقفَ، ولو التفتنا الى تلك الأشياء نجدُ أنّها قِدْرٌ وإبريقٌ وعنزٌ، إضافةً إلى عباءةٍ وبنطلون جينس، ثمَّ الشَّابَّ البطلَ والرَّجُلَ الصَّحراويَّ والمرأةَ العجوز ذاتَ الوَشم.

بجانب التَّجربةِ الممتعةِ والسَّرد الأخّاذ، الذي يُشعرُك كأنّك تشربُ ماءً زُلالًا باردًا في صيفٍ حارٍّ، وليس كأنك تقرأُ قصَّةً. إنّها البساطةُ بأبهى صُورِها. ثمَّ نجدُ كيف أنَّ تلك المميّزات والتَّوسُّعات التي إعطِيَت لتلك الأشياء البسيطة قد حقَّقَت تأريخًا نصِّيًّا له ، حيث تتحوَّلُ الشُّخوصُ، أو المسمّياتُ عمومًا مع الوقت في النصّ إلى مفاهيم ذات تأريخٍ وبحسب المركزيَّةِ في النَّصِّ يبرزُ لها تأريخٌ نصِّيٌّ، ومن خلال تراكم وتنامي النُّعوت والأحوال والظروف يتحقَّقُ لذلك الشيء صورةٌ معنويَّةٌ تكون حاضرةً في كلِّ توظيفٍ أو ذكر مستقبليٍّ، وهذا بالضَّبط ما نعنيه بالتّأريخ النّصّيّ. ولا ريبَ أنّ طبيعةَ السَّردِ تُوفِّرُ مجالًا خصبًا لتحقيق الرَّمزيّة النّصّيّة، وهذه صفةٌ يتفوَّقُ فيها على الشِّعر، مع أنّهما يشتركان في التَّوظيف للرَّمز الخارجي. وهذا لا يمنعُ من تحقيق الرَّمزِ النّصّيّ في الشِّعر إلّا أنّهُ أكثرُ حضورًا ويُسرًا في السَّرد.

نجدُ مع تطوُّر النّصِّ أنَّ عنزَنا و قِدرَنا وإبريقَنا قد تطورَّت شخصيَّاتُهم. طبعًا القصّةُ تحفلُ بالبَوْح والإيحاء، إلّا أنَّ هذا أمرٌ جماليٌّ آخرُ، ومن إسلوبِنا النَّقديّ هو التَّركيزُ الموضوعيُّ، وإلَّا فإنَّ الكلامَ عن هذا النصّ سيطولُ ويحتاجُ إلى فصول .

بعد فترةٍ سرديَّةٍ حدثيّةٍ تطوُّريَّةٍ تتصاعدُ الأحداثُ والمواقف وتتطوَّرُ الشَّخصيَّاتُ حيث:

"حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحَتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقِّلِ، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطالِ والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولْوَلاتُ والصَّيْحاتُ، فشعَرَ الشّابُّ بالضَّياعِ في هذه البراري. العالمُ الآن في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجترٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعَت حبلَ أفكارِ

الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّايِ المغروسِ في الرّمِلِ، وراحَت تلعَقُ ما تبقَّى من السَّائل البنّيّ الغامقِ بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرَّمْلِ، وعرضَ علَيْها سيجارةً....." إلى أن يقولَ القاصُّ: "حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارَت وراءَ الظّلِّ. رمَتِ القِدْرَ فاتّكأَت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدْرِ واتَّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفَتِ العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفَتْ عنزُها بظلِّها وغابت."

نلاحظُ بعدَ فصلٍ طويلٍ من محوريَّةِ العنز الَتي صارَ العالمُ في بطنِها، كيفَ أنّ تلك الاشياء الجمادات أيضا تبرزُ كشخوصٍ، كما أنَّ الغرائبيَّةَ الَتي بدأت بها الحكايةُ تعودُ في هذا المقطع لكن بتقبُّلٍ أكبر من جانب الملتقّي، وهذا ناتجٌ عن التَّطويعِ والتَّقبُّلِ الذي حصل عندنا من الوصف الأوَّل، بحيث أنَّنا الآن لا نشعرُ بالغرابة الكبيرة من أنَّ "الإبريقَ استظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه"، لأنّنا قد تعلَّمْنا من النَّصّ أنَّ هذا الإبريق ليس مُجرَّدَ إبريقٍ بل هو شخصٌ وذاتٌ لها أفكارُها وتطلُّعاتُها ورغباتُها .

وفي لمحةٍ قصيرةٍ تبرزُ رُؤيَةُ الشَّاعر في درجةٍ تبئيريَّةٍ بيّنَةٍ وهو الميلُ إلى البساطة حيث يقول "وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أنْ يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيٍّ. لكنَّهم يُؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة". ولو راجعنا القصَّةَ وفقَ هذه النَّظرة لوجَدْنا البساطةَ رمزٌ والقصَّةَ كلَّها كانت رمزًا للمَيلِ والتبنّي والرُّؤيةِ وفكرةً واعتراضًا.

وفي مقطع جميلٍ يُعطي محوريَّةً للظّلِّ كذاتٍ لها كيانُها وإرادتُها ورغباتُها:

ف"حينَما أفاقَ الشّابُّ، أوْ ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكانِ بأطرافِ حُلمٍ. ورأى أنَّ الظِّلَّ لم يكُنْ سُقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضَّوْء. الظِّلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يُبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمْسُ، خلفَ كثبانِ الرَّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتدادِ الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة."

وفي نهايةٍ أو نهاياتٍ متعدِّدةٍ مفتوحةٍ نجدُ الشُّخوصَ في أمواجٍ من الأحوال والظروف تتولَّى، العنز والإبريق والقِدْرُ والرَّجُلُ و الشَّابُّ، ثمَّ المكان وصداه الذي يختصر الكَوْنَ وحقيقتَه وجوهرَه، الّذي يبقى مُسافرًا.

لقد كانت رحلةً ممتعةً مع لغةٍ ساحرةٍ، إذ حينما يحضرُ المجازُ ويكون الرَّمزُ بسيطًا، لا تعرفُ حينَها هل إنّكَ تقرأُ سردًا أم شعرًا. عالمٌ مفتوحٌ غيرُ مُجنَّسٍ، إلّا أنّ هناك شيئًا أكيدًا، هو أنّكَ قرأتَ شيئًا ساحرًا.

البوليفونيّة

رغم أنَّ ميخائيل باختين أكَّدَ أنَّ البوليفونيّة هي من خصائصِ الرِّواية وأنَّ الشَّعرَ عملٌ فرديٌّ لا يقبل تعدُّدَ الأصوات والرُّؤى (باختين، 1981)، فإنَّ هذا القوْلَ يكون صحيحًا إلى حدٍّ ما في الشِّعرِ التَّصويريِّ المعتمدِ على الصُّورة الشِّعريَّة والمجاز في التعبير و المفتقر الى السَّردِ والحدثيَّةِ النَّصِّيّة. أمَّا في السَّرديَّةِ التَّعبيريَّةِ، المعتمدة على السَّردِ وتعدُّدِ الأحداث والشُّخوص، فإنَّ من الواضح إمكانيَّةَ تعدُّدَ الأصوات والرُّؤى فيه (الموسوي 2015). إذ أنَّ البوليفونيّة الأدبيّة وإن كانت قد أخذت تسميتَها من الموسيقى، إلَّا أنَّها استُعملتْ في الأدب بشكلٍ استعاريٍّ للتَّعبير عن تعدُّدِ الأصواتِ والرُّؤى في العمل الأدبيِّ كما صرَّح باختين بذلك بنفسه (باختين 1986). مع أنَّ البوليفونيَّة الأدبيَّة يمكن فهمُها على أنَّها حضورُ أصواتٍ في صوتٍ واحدٍ بحيث يكون صوتُ المتكلِّم صدىً لأصواتٍ أخرى (آرثر فرانك 2006)، بل يمكن تلمُّسُ ذلك في فكرةِ الهيتروكلوسيا (heteoglossia) وتأثيرِ البيئةِ على النَّصِّ عند باختين نفسه (باختين 1981). وهذه الفكرة بالذّات يمكن أنْ تتجلّى بأسلوبٍ أدبيٍّ يتمثَّلُ فيها المتكلِّمُ رؤى الغير فتتداخلُ الأصواتُ والرؤى بفنٍّ أسميناه "تداخل الاصوات" (الموسوي 2015). وربَّما تكون نظرةُ باختين عن الشِّعر قد نتجت عن إعلائه وإعطائه امتيازًا للرِّواية على حساب الشِّعر في فكرته البروسايكس <(prosaics) فإنَّها أدبيًّا تعنى ما يقابل الشِّعر من أدب و لإعلاء الرِّواية عليه (مرسن وإمرسن 1990). من هنا يكون واضحًا أنَّ لتعدُّدِ الأصوات والرُّؤى مجالًا أوسعَ في السَّردِ التَّعبيريِّ الشِّعريِّ منه في السَّردِ القصّي للرِّواية والقصة، إذ أنَّ الأخيرَ يعتمدُ على الشُّخوصيَّة القريبة والحدثيَّة الحكائيَّة، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللُّغويَّة النوعيَّة في الشُّخوص والأحداث والاعتماد على الشَّخصيَّة الماديَّة والمعهودة نوعيًا، بخلاف السَّرديّة التَّعبيريَّة الشِّعريَّة

فإنَّ الانحرافَ والخروجَ عن المعايير اللُّغويّة يمكّنُ من توسعة الشّخصيّة النَّصّيّة لتتعدّى الشَّخصيَّة الواقعيَّة والمعهودة إلى ما يمكن أنْ نسمّيَهُ ب"الشخصية النَّصّيّة". وأمّا مسألةُ الإرادة المقوِّمة للرؤيةِ في فكرة (اللّانهائيّة التَّعرُّفيّة) (unfinalizability) والّذي يعني عدم إمكانيّة بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل وبواطن الأشخاص، وأنَّنا مهما عرفنا الشَّخصَ فإنَّ هناك دومًا جانبًا خفيًّا عنّا (باختين 1984) فهو أمرٌ واقعيٌّ بلا ريبٍ، وهو مصطلحٌ استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونيّة وتعدُّد الرُّؤية في السَّرد، ومرتكز الحِواريَّة (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين 1984)، إذ مع المعرفة النهائيّة بالشّخص لا تتحقَّقُ الاستقلاليّةُ المقوّمةُ للرُّؤية (فلاديميروفج 2006)، وهي تقتضي عدم بلوغ أحكامٍ نهائيةٍ على رؤية الشَّخص ولا على موقفه واعتماد الحياديّة في الحديث عنه وأنَّ كلَّ شيءٍ متوقعُ الحصول (مورسن وإمرسن 1990). كما أنَّها تعنى عند الكانطيَّة الجديدة الصفةَ اللّامتناهية للنفس في التقبُّل والتغيُّر (هيرمان كوهين 2011). إنَّ الإقرارَ بلانهائيّة المعرفة بالأشخاص والنّهايات المفتوحة وإمكانيّة التَّغيُّر وعدم بلوغ أحكام نهائيَّةٍ على بواطن الأشخاص يمثِّلُ فكرًا عميقًا وقاعدةً للتَّسامح في حياتنا اليوميّة (باول سميث 2008).

هنا سنتناولُ ملامحَ البوليفونيّة في نصِّ (بوشكين) لفريد غانم. النَّصّ :

بوشكين//

بقلم: فريد غانم

)السَّرديّة التّعبيرية؛ بوليفونية، نصٌّ حُرٌّ عابرٌ للأجناس(

****

"من ثوبِها المطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجَنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.

قالت إنَّ اسمَها ‘‘رُوثْ’’. لم أصدِّقْ.

خرجَت من نفسِها في ذلكَ المساءِ العاديّ. تركَت جلدَها على الأريكةِ وانطلقَت حافيةً، بلا ظلٍّ، إلى اللّيمونةِ القزَمةِ المزروعةِ في إسمنتِ السّطح. هرولَ القطُّ وظلُّهُ خلفَها. هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.

كانتْ تقفزُ مثلَ نابضٍ مشدودٍ، فيهرولُ قطُّها الكهلُ وراءَها. لم تحتَمِل الجلوسَ في مركزِ السجّادةِ الفارسيّة والدّوسِ على أطرافِها. وقالت إنّها تعثّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.

وقالت إنَّ اسمَها ‘‘ناديا’’**. لم أُصدّقْ.

ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة. كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.

سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مِزٍّ. تمتمَتْ: سيثملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة. وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة. ها هو يخرجُ ويموءُ: ‘‘ناتاليا، ناتاليا.***’’

مدّتْ يدَها لتمسيدِه، فقبضَتْ على حفنةٍ من الهواءَ الثّقيل. لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا****.

****

إشارات:

****

*ألكسندر بوشكين، أمير شعراء روسيا في القرن التاسع عشر، من طبقة النبلاء، أمُّه أفريقية، ثارَ على الظّلم وسطوةِ الطبقة الحاكمة وتعرّض للنفي والرّقابة، وعبّرَ عن احترامِه للحضارة العربية–الإسلامية. وقُتل في مبارزة وهو في الثامنة والثلاثين من العمر.

**ناديا، أو ناديجدا، هي والدة بوشكين. وهي ابنة أبرام غانيبال، الذي سيقَ إلى روسيا عبدًا، ثمَّ شغل وظيفةَ مهندس في بلاط القيصر. (من أصلٍ أفريقي، الكاميرون اليوم).

***ناتاليا هي زوجة بوشكين، التي دخل في المبارزة بسببها.

****مدينة أوديسّا: إليها نُفي بوشكين، وهناك كتب أفضل أعماله.

****

في نصّ "بوشكين" للتَّعبير والبّوْح مستوياتٌ عدَّة، وهو من تفرُّدات وتميُّزاتِ نصوصِ فريد قاسم غانم، إذ أنَّ التَّكثيفَ لا يقتصر فقط على المادَّة التّعبيريَّة بل يشمل أيضًا طريقةَ التَّعبير. تتجلَى السَّرديَّةُ التَّعبيريّةُ في كلّ عبارةٍ، وفي كلِّ انتقالةٍ سرياليَّةٍ وحالمةٍ. إنَّ أسلوبَ لُغة الحُلم الواعي المنظَّم هو ما يجيده فريد قاسم غانم ويُسحر به القارئ.

تتجلَّى البوليفونية في النصِّ في تعابير متعددة:

1 (من ثوبِها المطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.

2 (قالت إنَّ اسمَها ‘‘رُوثْ.’’

3 (لم أصدِّقْ.

4 (هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.

5 (وقالت إنَّها تعثّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.

6 (وقالت إنَّ اسمَها ‘‘ناديا’’**. لم أُصدّقْ.

7 (ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللَّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة.

8 (كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.

9 (سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مِزٍّ. تمتمَتْ: سيشملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة.

10 (وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة.

11 (ها هو يخرجُ ويموءُ: ‘‘ناتاليا، ناتاليا***

12 (لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا.

إنَّ هذا النّصَّ الثَّريَّ الحواريَّ لا يحتاج إلى الكثير لبيان تعدُّدِ الأصوات فيه وتعدُّدِ الرُّؤى، بل إنَّ المؤلِّفَ المتقن حقَّقَ شرطَ الحواريّة الباختينيّة بالتَّحدُّث مع الشُّخوص وليس عنهم، وكذلك من خلال تطوُّرِ وتعدُّدِ مظاهرِ الشَّخصيّة المتحدَّثِ معها وتعدُّدِ اسمائها ورؤاها يحقق فريد قاسم غانم تجلِّيًا واضحًا ونموذجيًّا لفكرة) اللانهائية التعرفيّة(. (unfinalizability

إنَّ هذا المستوى من الحرِّيّة والثَّراء لنصوص السَّرديَّة التّعبيريَّة والتي لا تتحقَّقُ بهذا الشَّكل بأيِّ حالٍ من الأحوال في الشّعر التَّصويريّ، يُدلِّل وبقوّةٍ على أنَّ هذا الشَّكلَ الأدبيَّ له من السّعة والعطاء والحرّيّة ما يفتح الباب واسعًا أمام أسلوبيّاتٍ فنيةٍ إبدعيّةٍ كثيرة وكبيرة منها مثلًا النصُّ ثلاثيُّ الأبعاد والنصُّ الفسيفسائيُّ بالتّعابير المتقابلة ولغةُ المرايا والنصُّ السَّرديُّ التقليليُّ. إنَّنا نرى ذلك بوضوح كما نرى شمس النّهار.

المقصدُ الثّالث: المستوى الما بعدَ نصّيٍّ في القراءة والاستجابة الشُّعوريّة في نصوص فريد غانم.

أساليبُ نقلِ القارئ إلى عالم النَّصِّ

")وقتٌ مفتّت("

من الميزاتِ المهمّة لكتابات فريد غانم، هو الجمعُ بين الفنّيَّة الكتابيَّة العالية والقُرب من القارئ، ممَّا يمكِّنُ القارئ أنْ يعيشَ النَّصَّ رغم فنّيَّتِه ورمزيَّتِه. وهذا الجمعُ هو ما يجبُ أنْ يكون عليه الأدبُ الرَّفيع. فليس من الصَّحيح أن يكون الأدب رمزيًّا حدَّ الانغلاقِ، بحُجَّةِ الفنّيّة، كما أنّه ليس من الصَّحيح أن يكونَ الأدبُ مباشرًا توصيليًّا، بحُجَّة التَّداوليَّة والقُرب من القارئ .

مِن العناصر المهمَّةِ لأجل الاقتراب مِن القارئ في اللُّغة الأدبيَّةِ هو شدُّ القارئ إلى النَّصِّ، مقرونًا بالتَّقنيَّةِ العالية والتَّوظيفات الفذَّة. حينما يتحقَّقُ نظامٌ جامعٌ بين الاقتراب والفنّيّة العالية، نكون قد حقَّقْنا تلك اللُّغةَ المنشودة. ولأنّنا قد تحدَّثنا كثيرًا عن العناصر الفنّيّة والتَّوظيفات الأسلوبيَّةِ باعتبارها عناصرَ إبداعيَّةً ومظاهرَ لتوهُّجِ اللُّغة، في مقالات سابقة، فإنّنا هُنا سنُركِّزُ على أساليبِ القُرب والتوصُّلِ الى روحِ القارئ في نماذج تشتملُ على فنّيّة عالية وتوظيفاتٍ واضحة، تجعلُه يعيش لحظة النَّصّ وعالمِه وتنقلُه بقُدرةٍ عالية وكفاءةٍ ظاهرة إلى عالم النَّصِّ، مُنتجةً بذلك حالةً شعوريَّةً للقارئ يمكنُ أن نسمّيَها (حياةُ القارئ النَّصّيَّة).

إنَّ التَّشويق عنوانُ السَّرد وعلامتُه العُظمى، والضَّوْءُ الجليُّ في تحقُّق الفنّية فيه، إلّا أنّ ما هو أعلى من ذلك من وجهة نظرٍ سرديّة، هو نقلُ القارئ إلى عالم النَّصّ، وخلقُ حياةٍ نصّيَّة له. وحينما تتعمَّقُ اللُّغة وتشتمل على الرَّمز والايحاء، تنتهي إلى المقامات العالية. وفي الجانب الآخر،

في لُغة الشِّعر، يكون الحُلم الآسرُ واللُّغةُ الرّاسمة، كفيلَيْن بنقل القارئ إلى النَّصّ، وبالرَّمزيَّة والإيحاء تبلغُ المقاماتُ العالية. وفي مستوًى ثالثٍ، حينما تكونُ اللُّغةُ بذلك الوصول والعُمق والتَّوهُّج، مخترقةً جميع أشكال الإحساس ومستويات الذَّوقِ، بحيث يتذوَّقُها القريبُ والبعيدُ والمتخصِّصُ وغيرُه، والأديبُ وسواه، وتكسرُ حاجزَ التَّعالي وأكذوبةَ النُّخبة، نكون بلا شكٍّ أمام لُغة عظيمة.

لكي ينتقلَ القارئُ إلى عوالمِ معنى النَّصّ، بمعنى أن يكونَ قادرًا على رؤيةِ الخيال الذي تسبحُ فيه المعاني والأفكار، لا بُدَّ من حالةِ رسمٍ بالكلمات، وخيالٍ شفيفٍ يُحاكي عوالمَ الجمال لدى القارئ، بلُغة بسيطةٍ قريبةٍ، مع عُلُوٍّ في التَّجربة تُبهر القارئ وتُدهشُه. إذن، لأجل رفعِ الحُجُب والحواجز بين القارئ والكتابة وجعلِه يعيشُ في عالم النَّصّ، لا بدّ من (رسمِ خيالٍ عالٍ بسيطٍ). هذا المركّب الخارجي سنتلمَّسُه في نموذجٍ نصِّيٍّ من نصوص فريد غانم الحرّة، يُحقّقُ نقلًا فذًّا لذهن القارئ إلى عوالم النّصِّ، باعتباره عنصرًا أسلوبيًّا لحياة القارئ النّصِّيَّة، كما في نصّ (وقتٌ مُفتَّتٌ:)

فريد غانم/وقتٌ مُفتَّتٌ

(1)

في الثُّقبِ الأسوَد، في الطّريقِ السّريعِ بين المجرّات، حينَ تتّسعُ الأحداقُ فوقَ طاقتِها وترى العَمَاءَ وجهًا لوجهٍ، وحينَ تهطلُ الحَسْرةُ على ما كان يمكنُ أنْ يكونَ ولم يكُنْ، سوفَ تنحني الخطوطُ المستقيمَةُ، سوفَ يسبقُ الصَّوْتَ الصَّدى، سوفَ يصيرُ المكانُ فراغًا كاملًا، وتدورُ عقاربُ السّاعةِ على كلِّ الجِهات.

ها هُناك، في الثُّقبِ الأسوَد، حيثُ تضيعُ "هُنا" في المسافات الفائضة، ويختلطُ الآن في ما سيأتي وما كان،

ها هُناك، سنضبطُ نبضَ قلبَيْنا على إيقاعِ الصَّمْتِ، ونستعيدُ وقتَنا الضّائع.

فعَسانا نُحِبُّ قليلًا.

(2)

كان لدينا بيتٌ لا يعرفُ يومَ ميلادِهِ.

جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ بالأبيض والأسود.

والصّورةُ مُعلَّقةٌ على جديلةٍ من شعرِ عنزَةٍ جاهليَّةٍ.

والجديلةُ معلَّقةٌ على مسمارٍ.

والمسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ مؤجَّلٍ.

والصَّدَأُ مجبولٌ من قطرةِ ماءٍ وفُتاتِ نسمةٍ تسلَّلَت في اللَّيْلِ وحفنَةٍ من الوقْتِ الاعتباطيِّ.

(3)

من الصّورةِ، بالأبيض والأسودِ، يخرجُ جدّي ظِلًّا وضَوْءًا، يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ، ويحفرُ في الفَيْء.

أقولُ لَهُ: يا جدّي من أينَ جئت؟

يرشُّ جدّي بسمةً بلا أسنانٍ، يُلقي نظرةً على المعابد في الدّروب، ويبحثُ في الأفقِ القريبِ، تحتَ جَفْنَيْهِ، عن إلٰهٍ عاشقٍ.

وفي اللَّيْلِ، عندما تنامُ الألوانُ، يصعدُ جدّي إلى صورتِهِ، يحملُ الحائطَ والمِسمارَ وحُزنَهُ، يتمسَّكُ بالجديلةِ، وينتظر.

(4)

كأنَّني أقولُ:

تعالي نُلغي الأرقامَ كلَّها.

تعالي نمحو خطوطَ العَرضِ والطُّول.

تعالي نُسقطُ دورةَ الأرضِ من حساباتِنا.

تعالي نقيمُ سريرًا في شرقِ اليابان، لتأوي إليهِ الشَّمسُ في لَيْلِها.

تعالي نُطلقُ حناجرَ العصافير في العتمة.

تعالي نزرَعُ الظّهيرةَ بالنُّجوم.

تعالي نُركّبُ عينَيْنِ للوَطواط.

تعالي نركضُ فوقَ الفصول.

تعالي نخرجُ من شرطِنا.

تعالي نبتكِرُ حالةً أخرى، خارجَ الدَّائرةِ المغْلَقة.

إنَّ الإحساس المنقولَ بالنَّصّ واضحٌ، وبالخيال العالي المنبَثِّ في الصُّوَر والسَّرد، يتحقَّقُ الإبهار، ومن خلال التَّركيز العالي على التَّأريخ النَّصِّي، وتحميل المفردات ثقلَ النَّصِّ، يشعرُ القارئ أنّه يرى المفردات ومعانيها، وحينها تتحقَّقُ الألفةُ، ومع الإبهار السَّابق وبمعونة الإحساس المنقول، تختلطُ التَّجربتان التَّأليفيّة والقراءاتيّة، وينتقل القارئ إلى عالم النَّصِّ ويعيش لحظاتِه وأحاسيسَهُ. أجل، إنَّه رسمُ الخيال العالي البسيط الذي يتجلّى بالأساليب التالية:

1. الرَّسم بالكلمات؛ بسرد فنِّ تصويريٍّ ترسمُ كلماتُ النَّصّ لوحةً مكازَمانيّة :

"في الثُّقبِ الأسوَد، في الطَّريقِ السّريعِ بين المجرّات، حينَ تتَّسعُ الأحداقُ فوقَ طاقتِها وترى العَمَاءَ وجهًا لوجهٍ، وحينَ تمطلُ الحَسْرةُ على ما كان يمكنُ أنْ يكونَ ولم يكُنْ، سوفَ تنحني الخطوطُ المستقيمةُ، سوفَ يسبقُ الصَّوْتَ الصَّدى."

وبهذا النَّفَس الرَّاسم يُقدِّمُ النَّصُّ لوحةً أخرى مرسومةً بالكلمات:

"جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ بالأبيض والأسود.

والصّورةُ مُعلَّقةٌ على جديلةٍ من شعرِ عنزةٍ جاهليّة.

والجديلةُ معلَّقةٌ على مسمارٍ.

والمسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ مؤجَّلٍ."

بل يزداد الرَّسمُ تجلِّيًا حتى أنَّه تدخلُ مفرداتٌ مادِّيَّةٌ في الرَّسم، ككلمة " الصورة"، في نصٍّ يرسمُ الصُّورة كاملةً:

"من الصُّورةِ، بالأبيض والأسودِ \ يخرجُ جدّي ظلًّا وضَوْءًا، يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ، ويحفرُ في الفَيْء. أقولُ لَهُ؛ يا جدّي من أينَ جئت؟

يرشُّ جدّي بسمةً بلا أسنانٍ، يلقي نظرةً على المعابد في الدُّروب، ويبحثُ في الأُفُق القريب، تحتَ جَفْنَيْهِ، عن إلهٍ عاشقٍ. وفي اللّيلِ، عندما تنامُ الألوانُ، يصعدُ جدّي إلى صورتِه، يحملُ الحائطَ والمِسمارَ وحُزنَهُ، يتمسّكُ بالجديلةِ، وينتظر".

كذا، بهذه التقنيَّة السَّرديَّة، والرَّسم الواضح الشفَّاف لمعاني النَّصّ وأنظمته التَّركيبيّة، يشعر القارئ بالقُرب من صوتِ المؤلِّف، كما أنَّه بذلك أيضًا يعيشُ النَّصَّ. وهذه القدرةُ الرَّاسمة والنَّاقلةُ للقارئ إلى النَّصّ لا تُوفِّرُها الشِّعريّة العاديّة بسهولةٍ وسلاسةٍ، بل تحتاجُ إلى تكلُّفٍ واضحٍ، بينما هي طبيعيّةٌ وذاتيّةٌ ويسيرةٌ في الشِّعريّة السَّرديّة. وهذه إحدى أهمّ ميزات السَّرد التّعبيريّ على القصيدة الحُرّة غير السَّرديّة، كما هو ظاهر.

2. تجلّي الإحساس :

تتجلّى الشِّعريّة في النَّصّ السَّرديّ من جهة التّعبيريّة العميقة، حيث تتخلّى المفرَدات عن ثِقَلِها المعنويّ ليحلَّ محلَّه ثقَلُها الإحساسيُّ الشُّعوريُّ، فتكون الكلماتُ ناقلاتٍ للإحساس اكثر ممّا تكون ناقلاتٍ للمعاني، وإن كانت ناقلةً للمعاني أيضًا.

إنّ نقلَ الإحساس من أهمِّ ما يجعلُ الرَّمزيّةَ قريبةً. وهو أداة فاعلةٌ لدى المؤلِّف، لكي يحافظَ على فنِّيَة النَّصّ ولُغته الرَّمزيّة والايحائيّة، وفي ذات الوقت يقتربُ من القارئ ويشعرُه بالألفة. أنّ الإحساسَ المنقولَ هو أحدُ عواملِ الألفة والشُّعور بعذوبة النَّصّ ودفئه.

في نصِّ (وقتٌ مفتَّتٌ) تتبعثر الأحاسيس في النَّصِّ وتتناثرُ، فلا تجد عبارةً ألّا وفيها ثِقلٌ إحساسيٌّ وتوهُّجٌ شعوريٌّ.

ففي عبارات (ها هُناك، في الثُّقبِ الأسوَد، حيثُ تضيعُ "هُنا" في المسافات الفائضة، ويختلطُ الآن في ما سيأتي وما كان،

ها هُناك، سنضبطُ نبضَ قلبَيْنا على إيقاعِ الصَّمْتِ، ونستعيدُ وقتَنا الضّائع.

فعَسانا نُحِبُّ قليلًا(.

يتجلَّى أحساسُ الاحتواء والتَّلاشي والتكوُّن بشكلٍ آخر بصيغٍ تعبيريَّةٍ من حيثُ اختلاط الأزمان وتلاشي حدودِ الماضي بالحاضر، وينتهي الزَّمن. ثم بعد ذلك يظهر صوتُ الأمل والحُلم بأن يكون الزَّمنُ والوقتُ هو نبضُ القلب والاهتداءُ إلى عمقِ الإنسان المحبّ المفقود. وهُنا يتجلَّى الاغترابُ، حيث يكون الجوهر غريبًا ومفقودًا ولا يمكنُ توفُّرُه إلّا كحالةِ حُلمٍ أو حالةِ خلاصٍ أو حالةِ الخروج على الزَّمان والمكان، ثم يبُثُّ الشَّاعر ألمِه وشكواه في أملِه باستعادة الوقت والحياة الضائعة. وأملُه أن يستدلَّ ويعثرَ على الإنسان الذي يمثِّلُ جوهرَه الحبُّ ولو قليلًا، وهو توجيهٌ تعبيريٌّ إحساسيٌّ هنا.

3. الخيال العالي:

تتميّزُ كتابات فريد غانم بالخيالِ العالي، وبالسَّرد الخياليّ الذي يحقِّقُ أحيانًا السّرياليّة والتَّجريدَ، وتوظيف ذلك تعبيريًّا يتشكلُّ عنه لُغةٌ متميّزةٌ تعبيريَّةٌ متفرّدةٌ. وهذا ظاهرٌ في جُلِّ كتابات فريد غانم. وهنا، نجدُ السَّردَ الخياليَّ حاضرًا وبتوظيفاتٍ تعبيريَّةٍ فذَّةٍ وجليَّةٍ. كما أنّ الخيال هُنا يتجلَّى بمستوياتٍ متعدِّدةٍ. خيالٌ على مستوى المفردة وخيالٌ على مستوى الإسناد بين مفردتَيْن وخيالٌ جُمليٌّ وخيال فقراتيٌّ ونصّيٌّ.

فعلى مستوى المفرَدة نجدُ (الثُّقبِ الأسوَد\المجرّات\عنزةٍ جاهليّة \إلهٍ عاشقٍ، شرقِ اليابان\ الوَطواط. الدَّائرةِ المغْلَقة).

وعلى مستوى الإسنادات: (الطّريقِ السّريعِ بين المجرّات\المسافات الفائضة \ جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ \المسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ \والصَّدَأُ مجبولٌ من قطرةِ ماءٍ، نسمةٍ تسلّلَت في اللّيل \حفنةٍ من الوقت الاعتباطيّ\يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ \ تنامُ الألوانُ \نركضُ فوقَ الفصول.)

وعلى مستوى الجُمَل، وهي مركز الخيال والوحدة الكتابيّة المحوريّة، فالخياليَّةُ كبيرةٌ وكثيرةٌ، منها: (حينَ تتّسعُ الأحداقُ فوقَ طاقتِها وترى العَمَاءَ وجهًا لوجهٍ \سوفَ يصيرُ المكانُ فراغًا كاملًا\حيثُ تضيعُ "هُنا" في المسافات الفائضة\جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ بالأبيض والأسود\والصّورةُ مُعلَّقةٌ على جديلةٍ من شعرِ عنزةٍ جاهليّة.\والجديلةُ معلَّقةٌ على مسمارٍ\والمسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ مؤجَّلٍ.\والصَّدَأُ مجبولٌ من قطرةِ ماء\وفُتاتِ نسمةٍ تسلّلَت في اللّيل وحفنةٍ من الوقت الاعتباطيّ.\يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ، ويحفرُ في الفَيْء.\يبحثُ في الأفق القريب، تحتَ جَفْنَيْهِ، عن إلهٍ عاشقٍ.\ يصعدُ جدّي إلى صورتِه، يحملُ الحائطَ والمِسمارَ وحُزنَهُ، يتمسّكُ بالجديلةِ، وينتظر....) .

ومن هذه الخياليَّة الجُمليّة تتحقق الخياليّة الفقراتيّة والنّصِّيّة.

4. الألفة النصيّة:

لا بدّ، لأجل نقل القارئ إلى النَّصّ الرَّمزي الإيحائيّ، من مقرّبات وألفة، منها ما تقدَّمَ، من نقلِ الإحساس والسَّرديّة. ومن تلك الأدوات أيضًا الألفة النصِّيّة بمفردات وتراكيبَ مألوفةٍ، تحقِّقُ تموُّجًا لُغويًّا. فنجدُ المفردات و التَّراكيب الأليفة إلى القارئ العامّ في النَّصّ:

)الحَسْرةُ\عقاربُ السّاعةِ \نبضَ قلبَيْنا\وقتَنا الضّائع\نُحِبُّ قليلًا\ يومَ ميلادِه\ صورة بالأبيض والأسود\عنزة \ مسمار\ جدّي\إبريقَ.(

إنَّ هذا المستوى من الخيالِ الكبيرِ والرَّمزيّة والإيحائية، إنَّما يكون عذبًا ومذلّلًا وقريبًا إلى القارئ، بواسطة تقنيَّاتٍ نصِّيّةٍ ضروريةٍ، أهمُّها السَّرديّة ونقلُ الإحساس والألفة النَّصِّيّة.

الخاتمة: نصوصٌ حرَّة مختارةٌ لفريد غانم

ساعاتٌ وعقارب

في ساعةِ الصِّفرِ، هنا في شَرْقِ الغَرْبِ، حينَ تفيقُ الأحلامُ من نومِها ويأخذُ الأذانُ شهيقَهُ فوقَ المآذنِ الغافيةِ على ساقٍ واحدةٍ، حينَ يرتدُّ الرّنينُ صلاةً مُشَظَّاةً إلى ما تبقَّى من أجراسِهِ المعلَّقَةِ من سُرَّتِها، وحينَ يُغمِضُ بوذا جفنَيهِ المائلَيْنِ على بيوتِ الصَّفيحِ وعلى قِمَّةِ أدراجِ الرُّوحِ المذهَّبة، حينئذٍ ترتبِكُ السّاعاتُ.

في ساعةِ الصِّفرِ، هنا في غربِ الغَرْبِ، في شرقِ الشَّرقِ البعيدِ، تفرُّ الأحلامُ البرازيليّةُ مِنَ الأَسرَّةِ الوحليّةِ وتهتفُ بشفاهٍ مكنوزةٍ بالهواءِ، في وَضَحِ النَّهارِ الثَّقيلِ، هلّلويا لأجسادٍ متفجِّرَةٍ بالأصفرِ والأخضرِ والبرونزيِّ والأثدي الإهليليجيّة، في ساحاتِ ريو دي جنيرو، أمامَ ناظريّ تِمثالٍ

مصلوبٍ على رأس الجَبَل. نُسُكٌ وعهرٌ يتزاوجانِ. سوادٌ حالكٌ يزدادُ حلكَةٍ، حينَ تقفُ شَمْسُ الاستواءِ على عامودِها وتحتلُّ السَّماءَ والأرضَ في الأكواخِ المغروسةِ في أرضِ الشَّمال وعُيونِ الفُقراء.

سننتبِهُ، في ساعةِ الصِّفرِ، من غيرِ انتباهٍ، إلى استثناءِ رقصةِ السَّامبا، من بين الرّقصات كلِّها، في مسألةِ رُكوبِ الشَّمالِ على أكتافِ الجنوب؛ حِمارٌ صَبورٌ هُنا ينهقُ مِنْ إستِهِ.

سننتبِهُ، من غيرِ انتِبَاهٍ، إلى قَمَرٍ ساذجٍ يركضُ دَوْمًا، بلا أقدامٍ، فوقَ غَيْمٍ مِزاجيٍّ، ويقفزُ، من جبلٍ إلى جبلٍ، ليحمِلَ فِضَّتَهُ من الجُنوبِ ويسكبَ حمولةَ وجهِهِ في جيوبِ الجِهَةِ التي تطلبُ وُدَّها البوصَلةُ.

سننتبِهُ، من غيرِ غايةٍ، إلى أَرتالٍ تُلقي عرقَ جبينِها في مُدنِ الشَّمالِ وتعودُ بأسمالٍ باليةٍ لتنامَ على جلدِهَا في مُدنِ الجنوبِ، ولتَستأْنِفَ عِشقَ اللهِ والرّغيفِ.

ستقولُ صديقتي ذاتُ لَوْنِ الشُّوكولاتة، حينَ ترسُمُ للَيْلِها حُلمًا شهيًّا مزركشًا بقطعةِ حلوى وشالٍ نظيفٍ: لكنَّ الوقتَ قابلٌ للانقلابِ في ساعةِ الصِّفْرِ.

ستقولُ الوقتُ وهمٌ تُنتِجُهُ بالجُملَةِ وتوزِّعُه بالمجَّانِ عِصيٌّ واقفةٌ في رمالِ الجزيرةِ العربيّةِ، وشمسٌ بلا منديلٍ ولا حِجاب.

وتقولُ الوقتُ وهمٌ ترويهِ نواعيرُ دجلةَ والفُراتِ والنّيلِ وما تبقّى من دمعِ بردى.

الوقتُ رملٌ متحرِّكٌ، يسقطُ من قارورةِ سمائِنا التي أضاعت وجهَها العتيقَ، في قارورةٍ من زجاجِ الرَّمْلِ المقليّ.

الوقتُ عقرَبٌ، مقطوعُ الأرجُلِ، يحملُ الجهاتِ على رأسِ زِبانَتِهِ، ويدورُ بِنا في دورةِ الطِّين المستديرَةِ.

الوقتُ دَسَمٌ مراوِغٌ، تبصقُهُ أبراجُ السَّاعاتِ في مدنِ القرونِ الوسطى وعصرِ النّهضةِ والانزلاقِ، سُمًّا بطيئًا لذيذًا.

الوقتُ، يا صديقي، لقيطةٌ من جِماعِ الجُوعِ والثّروةِ الجالسةِ في بوتيكِ نفخِ الشِّفاهِ وشدِّ الأعناقِ والوُجوه.

الوقتُ، يا صديقتي، عقاربُ، تهبِطُ من قُشورِ جذوعِ غابةِ التَّاريخِ، في ساعةِ الصّفرِ، لتواصلَ ارتكابَ الحُبِّ القاتلِ، والتهامَ لحمِنا بأشداقٍ متخفّيةٍ بأقنعةِ الشَّاشاتِ الرّقميَّةِ السَّاطِعة.

سنقولُ، تملَّصَ الوقتُ من ظلِّ إشعِيا، فصارَت السكَّةُ حربةً نوويّةً وراحت الأغنامُ تبيعُ خِرافَها ستيكّاتٍ متبّلةٍ للذئابِ المربوطةِ بربطات الأعناقِ والبابيونات.

والوقتُ، في هذا الوقتِ، كومَةٌ من سرابٍ،

لن نمسكَها بأصابعِنا، إلّا حين نصطادُ لونًا ضائِعًا بينَ رُموشِنا منذُ ما قبلَ البدءِ،

وحينَ نقطفُهُ من الشَّجرِ الصَّاخبِ في القُلوبِ، في تمامِ الحاسَّةِ السَّابعة.

أبو ذَرٍّ

عجوزانِ يهْرُبانِ من الوَقت.

وها هُما ما يزالانِ يتقاسَمان مِقعدًا صخريًّا، في فَيْءِ عُلَّيْقةٍ ذاتِ مخالبَ، ويأكلانِ سويَّةً حبَّةَ توتٍ برّيٍّ كاملةً ويتناصفانِ القمَرَ والشّمسَ والطّينَ والرّياحَ والماءَ.

ستقولُ خالتي، التي انكسرَتْ يدُها يومَ هطلَتْ سماءُ خراسانَ خيْلًا من غمامٍ على فخّارِ الهِلالِ الخصيب(2)، وداسَتْ خيولُ بيزانطيا على صدور العصافير، وكحّلت سِهامُ جنكيز خان عينَ النّهرِ بمحبرةِ الجاحظ، إنّها ما زالت تمدُّ صوتَها نحوَ خيمة المعتصمِ الطّائرة، وتختبئ من سيفِ الحجّاجِ بظلّ عُمَر بن عبد العزيز.

وسوف تقولُ خالتي، الّتي لا تعرفُ العَدَّ ما فوقَ الدَّزّينةِ، إنّه قبلَ اثنيَّ عشرَ ألفَ عامٍ وخمسِ دقائق، بالتَّوقيت الغريغورياني،

أو عشرةَ آلافِ عامٍ، في تمامِ السَّاعةِ الأرجوانيّة، قبلَ أن يوزّعَ المسيحُ جسدَهُ على أفواهِ الفقراء ويصبَّ دمَه نبيذًا في كؤوس سدَنةِ الهيكل،

قبلَ أن يرثَ القاتلُ لحمَ المقتول،

قبلَ أن يتدجَّنَ ابنُ آدمَ ويبني مزرعةً للثّمارِ المسالِمَةِ والأرانبِ مقصوصةِ الذّيْلِ ويبسطَ هَيْمنَةَ البَندورة المِمكيَجة بأحمرِ الشِّفاه.

وأيضًا قبلَ أنْ ينتبهَ كوبرنيكوس(3) إلى أنَّ الشّمسَ لم تتوقّفَ في سماءِ أريحا، فوقَ جيوشِ يهوشع بن نون، ذلك لأنّها كانت واقفةً ألفَ سنةٍ ضوئيّةٍ قبل انفلاق البحر كاللَّبن الرّائب(4)، كذلك حدثَ الأمرُ، وغيرُهُ، قبلَ أن يقتلعَ سبارتاكوس(5) شوكةً من كفِّ الأَسَد، ويمزّقَ العبيدُ جسَدَ السَّوْط،

وقبلَ أن يُلملمَ كارل ماركس القيمةَ الفائضةَ من جيوبِ الأثرياء، ليقدِّمها علكةً في أفواه النّاس.

وتقولُ خالتي، التي تُعلِّقُ خرزةً، قطفتها من مسكَبٍ في سمائها الزّرقاء، على بابِها المهروء، اتقاءً للقصفِ وحسَدِ الأساطيل والبنوك الديجتاليّة، إنّهُ في هذا الوقت بالتّقريب، كان العجوزَانِ يتناصفان الأرضَ والنّجومَ والشَّدائد والشَّيْبَ والغيْبَ وبقيّةَ الأسنان. فواحدٌ يقسِمُ الرّمالَ والجِبالَ والهواءَ والبحرَ والسّماءَ والأشياء والآخر يوزّع النّصفَيْنِ.

وخالتي أُمِّيَّةٌ، لا تكتبُ ولا تحسِبُ، ولا تعرفُ إلّا مُعادلةً واحدةً للإنصاف. تقولُ لجارتِها الطمَّاعة: الأوّلُ يقسِمُ ما أنعمَ اللهُ، والثّاني يختار حصَّتَهُ؛

للبدويّ في الرّبعِ الخالي هكتارٌ في قِمَمِ الهملايا/ للأنفِ في شوارعِ موسكو حصّةٌ في أمونيا الأُسود الأفريقيّة/ للصّباحِ الأبيض في كوبنهاجن خيطٌ من نكهة القهوة العدنيَّة/ للقنديلِ

المتراقصِ في الأكواخِ حصَّةٌ في حقول النّفط/ لِشفتيّ غاندي حصّةٌ في حفلةِ شاي باكنغهام(6)/ للجثَثِ الملقاةِ في حلبٍ حصّةٌ في القبور الشّاغرة ورخامِ جبال الرّوكي(7)/ ولريشةِ الهنديّ الأحمر مسمارٌ فوقَ أرائك البيت الأبيض.

وقد انكسرَت ساقُ خالتي، حين حاوَلتِ التسلّق على جبلٍ سامقٍ، لملْءِ جيوبِها بالثَّلجِ المفقودِ في نواحينا ورشِّ ملحِ الصحراءِ على كآبةِ الصَّقيع.

ومنذُ تلك الأحيان وخالتي تتّكئُ على المقعد الصّخريّ، وتولوِلُ بما تبقّى من أوتارِها:

ألم يعُدْ يصلحُ سيفُ أبي ذرٍّ، في استردادِ ماءِ الوَجهِ وحفرةٍ لإعادة التّراب إلى التّراب؟!

---

(1)أبو ذرٍّ الغفاري، من الصّحابة، ونُسب إليه القول الشّهير: "أعجبُ لمن لا يجدُ قوتًا في بيتِهِ، كيف لا يخرجُ إلى النّاسِ شاهرًا سيفَه."

(2)طريق خراسان، هي طريق هامّة، ويقال إنّها ساهمت في إنشاء الامبراطورية الفارسيّة القديمة واجتياح الممالك الكبيرة ومنها مملكة وادي الرّافدين، وإنّ خيول فارس القديمة، عزَّزت من قوّة الامبراطوريّة (ومن ذلك، حكايةٌ مفادها أنَّ مئةً وستّين ألف حصان أبيض كانت ترعى الكلأ في أحد الوديان).

(3)الفلكي الشّهير، الذي أحدث انقلابًا كونيًّا فيما يتعلّق بحركات الأرض والمجموعة الشّمسيّة.

(4)حكايات توراتيّة.

(5)سبارتاكوس، محرّر العبيد (روما).

(6)القصر الملكي في إنجلترا.

(7)جبال الرّوكي (الصّخريّة) في أميركا الشّماليّة، وكانت أحد مَوَاطن السُّكّان الأصليّين (الهنود الحمر)

المؤلّف (نَصّ)

يخرجُ من نفسِهِ، ويصيرُ اثنَيْن، ثلاثةً، جُمهورًا غفيرًا، زمنًا مُشعَّبًا، وأمكنةً متآكلةً بالأبيضِ والأسود.

تختمرُ الألوانُ في ساعاتِ الفَجْرِ.

وهو يكادُ يعِي أنّه لا يعِي، ويكادُ يرى عماءَهُ.

وحينَ ينسلخُ اللَّيْلُ خِلسةً من تحتِ أقدامِ النّهار، وتملأُ النّجومُ حقائبَ السَّفَر، يعودُ هو مختلِطًا بالضَّوْءِ والعَتمةِ ويضيعُ في لُعبة المرايا.

ذاكرةٌ مُشظَّاةٌ تلتئمُ فوقَ بياضٍ يحتمِلُ كلَّ شَيْء. دماغٌ يتقافزُ خارجَ الجُمجُمَة. زواحفُ تخرجُ من البَحرِ، بذاكرةٍ لولبيّةٍ، وتنامُ في فراشِهِ. لبوناتٌ تسابقُ الرِّياحَ وتلتقطُ أنفاسَها خلفَ رمشَيْهِ. خطيئةٌ أزليّةٌ تطرقُ الصّدغَيْن. طبولٌ تطردُ الأرواحَ الشِرّيرة. نارٌ عندَ المدفأةِ تطردُ المجهولَ والبَرْدَ. بابوناتٌ تصعدُ، بمصعدٍ كهربائيٍّ، على الأشجار المتسلّقة على الهواء. ضبابٌ دِلْفيٌّ يدلِفُ من المسامات.

وهو يخرجُ من صدرِه من غيرِ قصدٍ؛ يرصِّعُ السَّقفَ بالمجرّاتِ، يُحيي من يشاءُ ويميتُ من يشاءُ، يملأُ العباءةَ المهروءةَ بسحنةِ جدِّه الكبير، يثيرُ العواصفَ حين يسوءُ مزاجُه، يسكبُ الرّبيع على الأرضِ حينَ يطيبُ، ويكونُ إلهًا عابرًا فوقَ كَوْنٍ من ورَقٍ.

.....

يتبدّلُ الفَجرُ. نهارٌ قادمٌ ليشوِّشَ الرّؤية.

قلمٌ يسيلُ، والقلبُ دوّاةٌ. أناملُ ليسَ يعرفُها ترقصُ بين الصّفحات. حروفٌ تشحذُ سيوفَها. لُغاتٌ مُصابةٌ بالعجْزِ تعلنُ شهوتَها. زغاريدُ تخرجُ من شَعْرِ الفَجيعة. فجيعةٌ مُحنّاةٌ تُزفُّ إلى البُيوت. رُسوماتُ الكُهوفِ تقومُ على جدرانِ الإسمنت وواجهاتِ الزُّجاج. أحلامٌ تتعثّرُ في الطّريق.

وفي الصّفحةِ الأخيرة، عندَ نقطةِ النّهاية، قُبيلِ انقشاعِ الظَّلامِ، يستلقي القلمُ ليجفَّ قليلًا. أمّا هو فيضعُ قلبَهُ ورأسَهُ وزهرةً نفدَ عبيرُها تحتَ الكرتون، يستعيدُ أناملَهُ المسافرة ليحكَّ دغدغةً في رأسِ أنفِه، يرتشفُ القطرةَ الأخيرة من القهوة الباردة، ويموتُ.

يموتُ مرّةً أخرى.

فبعدَ قليلٍ، قبلَ أن يغتربَ عن كلامِهِ ويغمرُه العثُّ، سوفَ تتقاسمُ عُيونُ المارّةِ أضلاعَهُ وتفتحُ في جسَدِهِ نوافذَ مُشرَّعةً على كلِّ الجهات.

...لكنَّها ما زالت هناك، تدخلُ في سوقِ الهرْجِ(1) وتخرجُ من زقاقِ المِدقّ(2)، تحطُّ في بابِ الحميديّة(3) لتطيرَ على شظايا زجاجةٍ في شارعِ العطّارين.(4)

من المحيطِ إلى الخليجِ تمتَدُّ، في طولِ موّالٍ لا يعترِفُ بالجغرافيا وكتاب جوستنيانوس(5) وقبَّعتيّ سايكس وبيكو.(6)

من الجِبالِ المصنوعةِ من غضبِ البراكينِ تأتي، وتأتي من الرَّملِ المجفَّفِ بمناديلِ اللهِ والنّهرِ المبلّلِ بالدّموعِ.

وما زالَت هناك.

تقومُ وتمشي، من طلَلٍ إلى طلَلٍ؛ قلبُها في يدِها، يدُها وتَدٌ، ومتاعُها كلأٌ طائرٌ.

من بوّاباتِ نَيْنوى(7)، تخرجُ مع اللّيل وتعودُ مُحمَّلةً بالصّباحِ وانفراجِ سريرَةٍ والزّعتر البرّيّ.

من شتلةِ فيْجَنٍ في حديقةٍ معلَّقةٍ فوقَ حكايةٍ، تنثرُ العبقَ العتيقَ في الرِّياحِ المسافرة إلى تدمُرَ والبتراء وزُفاتِ الأميرةِ في مرفَإٍ قرطاجَ، وإلى دفاترِ المؤرِّخين.

من أصداءِ قصيدةٍ تائهةٍ بينَ واحاتِ الحجاز وأسوارِ سمرقندَ تلتئمُ، لُغةً مُشاكِسةً وكلامًا مُقفًّى وروايةَ انكسارٍ مُختَلَفٍ عليها.

من ألواحِ الآجَرِّ تنهمرُ، رسوماتٍ مفتوحةً على الوَقْتِ المجّانيّ وفضاءاتِ البدويّ الذي فينا.

من ألفِ هنا وهناك، من ألف حينٍ، أراها قادمةً؛ ذراعاها بحرٌ وصحراءُ،عيناها قمَرٌ وشمسٌ، وَشْمُها حقولٌ يحطُّ عليها البقْلُ والعوسَجُ ونسيمُ الصَّبا والسُّمومُ، ويعشِّشُ فيها القحطُ المبشِّرُ بالخِصب والقحطِ.

سنقولُ صداها شاسعٌ وصمتُها صريحٌ، واسمُها نارٌ على جبلٍ.

وما زالت هناك.

تسيرُ في مُقدّمة ابن خلدون(8)، وتضيعُ في فيضِ بن يقظان(9)، وتسيّجُ حَيْرَةَ بن عربيّ(10) في رحلةِ البحثِ عن حُدودِ الذّات في الذّات.

وهناك، في السُّوقِ، ما زالتْ تبيعُ النَّعناعَ والتِّينَ العدنيَّ المحقونَ بالشّهوة وحجارةَ بني الغبراء والتّوابلَ، خلفَ سَلَّتِها المجدولةِ بأناملِ القمحِ والعَرَق.

هناكَ، فوقَ حِجارةٍ مرّتْ خيولٌ عليها، ومرَّ الحفاةُ وذوو النِّعالِ وأذيالُ عباءاتٍ مُقصّبةٍ وجُذامٌ مُعرًّى.

وما زالت هناك. في الشّوارعِ والزّنازين، فوقَ السُّطوحِ وفي الأقبيةِ التي تستنبتُ اللّيل، في الشّبابيك التي تستنبتُ الفَجْرَ، في الطّينِ والماءِ ودورةِ الجِرار في المدُن القديمةِ والحديثة.

ما زالت هناك، نَصْبًا من لحمٍ ودمٍ وأسئلةٍ وجوديّةٍ وأجوبةٍ تقطعُ اليقينَ بالشّكِّ.

ما زالت تطلعُ في السّوقِ، وتقتعدُ الأزقَّةَ، تحتَ رفِّ حماماتٍ تربِطُ بينَ الأُفْقَيْنِ، فوقِ النَّعيقِ الثّاوي في الصّدورِ، لِصْقَ سماواتٍ متقلّبة.

ما زالت هناك، تهبطُ من اسمِها العالي، تُمعنُ في داخلِها، تفرشُ راحتَيْها وفُستانَها المطرّزَ، وتغفو.

إضاءات:

****

1 .سوقُ الهرَج، إحدى أسواق بغداد القديمة، حيث تباع التّحف الأثريّة.

2 .زقاق المدقّ: زقاقٌ شهيرٌ في القاهرة وهو عنوان إحدى روايات نجيب محفوظ.

3 .الحميديّة، سوقٌ مشهورةٌ في دمشق القديمة.

4 .شارع العطّارين، إشارةٌ إلى أسواقٍ بهذا الاسم في الكثير من المدن، في المغرب العربيّ والمشرق العربيّ.

.5 جوستنيانوس هو الامبراطور البيزنطيّ الشّهير، صاحب المؤلّفات التّشريعيّة الموسوعيّة والطّموحات التّوسّعيّة. ويُنسبُ إليه بناءُ دير "سانتا كاترين" في شبه جزيرة سيناء.

.6 سايكس وبيكو هما سياسيّان بريطانيٌّ وفرنسيّ، على التّوالي، اتفقا سرًّا على خطّة تقسيم منطقة الهلال الخصيب واقتسامه بين بلديهما (العام 1916).

7 .نينَوى، مدينة عراقيّة قديمة، اشتهرت في إحدى الحِقَب بازدهار الدّولة/المملكة، حضاريًّا وثقافيًّا، تحت إدارة ملكتها سميراميس. (ومعناها "الحمامة"). (المملكة الآشورية، القرن الثّامن قبل الميلاد).

8 .ابن خلدون، صاحبُ المقدّمة الشّهيرة، ويُعتبرُ أوّلَ مؤرّخٍ وعالمَ اجتماعٍ منهجيٍّ في التّاريخ.

9 .روايةُ الفيلسوف الأندلسي العربي ابن طُفيل، مع الإشارة إلى أنّه سبقه في تناول الفكرة ابن سينا والسّهروردي، وشكّلت الرّواية إلهامًا لرواياتٍ لاحقة، مثل قصص روبنسون كروزو وتارازان. أحدُ أهمِّ محاورِها هو فكرةُ الفيضِ والقدرات الرّوحيّة الموروثة.

10 .مُحيِي الدّين بن عربيّ، يُعتبرُ من أهمّ علماء الصّوفيّة، ويُسمّى "الشيخ الأكبر". ومن المفاهيم التي طوّرها علاقة الذات بالذّات وعلاقاتها بالمطلق.

ماذا يقولُ الصَّدى؟

(1)

...ثمَّ ماذا يقولُ الصَّدى في رَجْعِهِ؟

يقولُ ليْسَ لي مستقرٌّ؛ في الزَّوايا والحَنايا والثَّنايا، ولا في قِمَمِ الجبالِ ولا أوديةِ الظِّلالِ، ولا في قَعْرِ بئرٍ ولا في جُحْرِ فَأْرٍ ولا في عباءاتِ المدى.

...

(2)

ويقولُ الصّدى سفَري طويلٌ، كأنّني عرَبٌ رُحَّلٌ بينَ جهنَّمَيْنِ. أطوفُ، منذُ أنْ صَلَبَ اليَقينُ السُّؤالَ، بلا وجهٍ ولا ثوبٍ ولا أجنحَةٍ. حَرْفِيَ رُمْحٌ افتراضيٌّ، والآهُ موّالٌ بلا عُنُقٍ، وكلُّ الكلامِ حجارةُ عَثْرةٍ وريحٌ مُخادِعةٌ على شَجَرِ السُّدى.

....

(3)

أعودُ من مجرّاتٍ لن نراها، إلى حنجرةِ المغنّي، شظايا رمادٍ وفُتَاتِ صوتٍ،

فلا شكلَ لي منذُ البَدءِ، لا لونَ لي، لا طعمَ لي. رائحتي مُحالٌ وأنا كالعَبَثِ السّرمديّ، ما كان مِنّي ولن يكونَ منّي ما بدَا.

....

(4)

وأنا الصّدى المصدَّى. جدارِيَ آذانُ صَلصالٍ مُشمَّعةٌ، سقفِيَ حدُّ ارتِدادِي، هوائي ارتعاشاتُ وُرَيْقةٍ ضائعةٍ في دغلِها، ناري انكسارُ الضَّوءِ في الماءِ، ومائي انفجارُ الضَّبابِ الخفيفِ الخفيفِ على قَطَراتِ السَّدى.

...

(5)

ويقول الصّدى حين يرتدُّ: أنا الحِداءُ بلا وَتَرٍ، أنا قبضُ الرّيحِ بِلا يَدٍ، صمتي غدٌ وغدي سُكونٌ، وحديقتي قفرٌ ومرآتي مُقعّرةٌ ونبعي سقوطُ السَّرابِ على بَحرِ النّدى.

...

(6)

ويقولُ الصّدى جَرَسي بقايا رِنينٍ، ومِئْذَنتي الخَيْطُ النّحيفُ الطَّويلُ بين المِمْكنِ والمستحيلِ.

وأنا الّذي ما كنتُ يومًا ولا أكونُ إلّا في ما عَدَا.

حَمَامٌ

....

1 .جدَّتي/

حمامَاتٌ تطيرُ على حِدائِها، عندَ مفترقِ المساءِ، ثمَّ تسقطُ من شبابيكِ المغيبِ وتحطُّ على قمْحِ الرّاحَتَيْنِ.

سأكتبُ حينَ أكبرُ؛ في ليالي القَرِّ هديلُها موقِدٌ، والرّيشُ في الهَجْرِ غَمَام.

....

2 .في طُفولتي/

قبلَ أن تعلوَ اللّيمونةُ فوقَ رأسي، وتتسلّقَ على هواءِ حديقتِنا، بنيتُ لي عُشًّا على نجمةٍ برتقاليَّة،

سأكتبُ حينَ يغلبُني النُّعاس: نجمتي تحكي لي حكايةَ الخَلقِ، كلَّ ليلةٍ، فلا تغيبُ عنّي ولا تجيءُ إليَّ منّي ولا تقومُ ولا تطيرُ ولا تنام.

....

3 .على دبّابةٍ/

في العصرِ ما بعدَ الحديثِ، حيثُ العباءات "شورتْ" وأظافرُ الأُسُودِ مطليّةٌ بالمونيكور والأحزِمةُ ناسفةٌ، ما زالت تحطُّ الحماماتُ على فوّهةِ دبّابةٍ، وتُلقي بيضَتَيْن، في جوفِ حصانِنا الخشبيّ.

....

4 .انكسارُ الرُّوح/

عندَ النّزعِ الأخير، رأى النّاسُ حمامةً بيضاء تطيرُ من صدرِه.

وفي المساءِ كانت مُعلَّقةً على أسلاك الكهرباء.

....

5 .طوفان/

الحربُ الأخيرةُ سوفَ تدورُ لاحتلال قمّةِ الإفيريست والحيازةِ على الحمامةِ البيضاء الأخيرة.

وهناك، حينَ تغرقُ ظلالُ الأشجار، سوفَ يُصابُ بالسّأمِ وينتظرُ قدومَها، وفي منقارِها حزنٌ أبديٌّ ووخزٌ للضَّمير الكونيّ وغُصَينُ زيتون.

....

.6 وُجهَةُ نَظَر/

في ليلةِ الكَرْنِفال، حين وضعوا قناعًا على قناعٍ، أطلقوا ثلاثَ حماماتٍ إيذانًا بالحرب.

ثمَّ، في مؤتمرِ السّلام، وقفَ سربٌ من الغربانِ على الرُّؤوس.

صمتٌ مُبعثَرٌ

أوّلًا،

في الغربِ، غيرَ بعيدٍ عن حوضِ البحرِ المتوسّط، على خُطَى زوارقِ الفينيقيّين، فوقَ خيوطِ بينيلوبيا(1) المفكوكةِ في ساعاتِ اللّيْل، وراءَ بسمةِ الموناليزا(2)، استمَعنا إلى قهقهةٍ وغصَّتَيْنِ، ومُناجاةٍ لِحَبيبٍ ودمعةٍ على قمَرٍ لا يحفظُ الذّكرى، ثمَّ رحلنا إلى الشّرق.

..

ثانيًا،

كانت باريسُ يومذاك تُقيمُ في ثِياب القياصرة والدَّجَلُ يهطلُ من شُرُفات القبّعاتِ المرتفعة. وكانَ راسبوتينُ(3) يستحضرُ الماضي والخوفَ القديم، ويَسقي نساءَ القيصرِ شرابًا من ماءِ كتاب ابن سيرين(4) ويُتبِّلُ بالمِلحِ جِراحَ آخرِ الخلفاء لنشرِها على سطحٍ مُشمِسٍ.

...

ثالثًا،

سيقولُ قائلٌ: كلّما اتّسعت النّظرةُ تضيقُ العَيْنُ(5)، وكلَّما اتّسعت البلادُ يضيقُ القلبُ.

وسوفَ نُغمضُ كي نرى ما لا يُرى. سنُشمِّعُ آذانَنا كي نسمعَ همسَ النّجوم. سنرحلُ عن أرضِنا كي نشُمَّ عبيرَ القطرِ في ثرَاها. سنخرجُ خارجَ الوَقتِ لنكشفَ أسرارَ الرّواية. وسنلعبُ لُعبةَ اللّوغو ولعبةَ الزّوغو.(6)

....

رابعًا،

ها هو قيظٌ يقيمُ في خُوَذِ جنود نابليون على أبوابِ القاهرة. صقيعٌ يقيمُ في قلوبِ السجّانين قربَ القُطب الشّماليّ وسوقِ اللّحمِ في أبو غْريب. وضبابٌ يُقيمُ في سانت بطرسبورغ.(7)

لكنْ، في مُتحفِ الإرميتاج(8) ما زالت تجلسُ الجميلاتُ في الأطُرِ الخشبيّة المذهّبة، يزركِشْنَ أساهُنَّ ببسْمةٍ مطّاطيَّةٍ يرسمُها مُهرّجٌ أحمرُ الأنف، ويتدرَّبْن على إتقانِ الحُروفِ الأنفيّة ونقلِ مركزِ الكُرةِ الأرضيّةِ من القُدسِ إلى نيويورك. ثمَّ يُحرِّكنَ الرّيحَ بمراوحَ زهريّةٍ ويراقِبْنَ الجماهيرَ من قِمَمِ فساتين الحرير. أمّا الموناليزا فما زالت حزينةً، هناكَ أيضًا في مدينةِ سانت بطرسبورغ، تذرفُ بسمَتَها في البحرِ، داخلَ "بِرواز" نسختِها العاشرة.

....

خامسًا،

وفي المحيطِ، خلفَ الشَّبابيك المختالةِ في عليائِها، قربَ المدافعِ التي صدِئَت بعدما دكَّتْ قصرَ الإرميتاج والبابيونات المختالة فوقَ الحناجرِ الماسيّة، شعوبٌ تجتازُ الشّارعَ من ضفّةٍ إلى ضفّةٍ. خيولٌ محسورةُ الرُّؤيا تجرُّ عرباتٍ مُعبَّأةً بالسُّهوبِ وعرقِ الفلّاحين والحُلولِ الوسَط. والنِّساءُ المتسلِّقاتُ على الأحذيةِ الشّاهقة، يقُمنَ ويقعُدنَ داخلَ الأُطُرِ المذهَّبَة، ويمارسنَ حديثَ الطَّبَقاتِ العُليا بصَمت.

....

سابعًا،

لكنَّ صاحبَنا، يوسِّعُ العبارةَ والرُّؤيا(9)، ويكتفي بالإصغاءِ إلى النّسخةِ العاشرة من الجيوكندا. سيقولُ الصّمتُ صوتٌ صارخٌ في بريّةِ المدينةِ والضَّجيج. وها هُوَذا ما يزالُ، كلّما فتحَ عينَيْهِ، يتناثرُ حُلمُهُ الطَّازجُ على أطراف السَّرير المملوءِ بالعَثِّ، ويتسرّبُ في جسَدِ الغِطاء. يجمعُهُ في قارورةٍ. يُمشّطُ لحيتَه بأصابعِهِ. يبكي بلا دمعٍ. يقومُ إلى طاولةٍ داكنةٍ. يُلقي التّحيّةَ على الأخوة كارامازوف(10)، في طريقِهم إلى دارِ الأيتام. يهبطُ إلى القَبو ويُبرِّئُ قابيلَ من دمِ أخيه.

....

ثامنًا،

ثمَّ يفتحُ كتابًا فارغًا.

يعيدُ الشّياطين إلى الرّفوف،

يمسكُ بريشتِهِ،

يغمسُها في الحِبْرِ المعتِمِ،

يضيءُ شمعةً راقصةً،

ويموتُ قبلَ الأوان.

إضاءات:

1 .بينيلوبيا أو بينيلوبي هي زوجة يوليسيز (إلياذة هوميروس)، التي كانت تحيكُ في النّهار كفنًا وتفكّ في اللّيل ما حاكته في النّهار، وتتذرّع بشرط إتمام الكفن قبل القبول بالزّواج من طالبي وُدِّها.

2 .الموناليزا، لوحة الفنّان الشهير ليوناردو دي فنشي، وتُسمّى أيضًا جيوكندا. ولقصّة اللوحة والمرأة وبسمتُها وزوجها والرسَّام حكايات وحكايات.

3 .راسبوتين، رجلٌ دجّال، كانت له سطوةٌ في بلاط القيصر الرّوسي، ويُحكى أنّه كان يمارسُ السِّحر والشّعوذة في مساعيه إلى السّلطة.

4 .ابن سيرين، مؤلف كتاب تفسير الأحلام، المؤسَّس على منحِ كلِّ تفصيلٍ في الأحلام رمزًا ودلالةً يسريان على جميع الأحلام، بدون تمييز بين فردٍ وآخر.

5 .صدىً لمقولة النِّفّري (الصّوفي الشّهير، صاحب كتاب "المواقف والمخاطبات"): "كلّما اتّسعت الرُّؤيا، ضاقت العِبارة".

6 .لعبةُ اللّوغو هي لعبة لصق الأجزاء، غايةَ تركيب اللّوحة الكاملة. وقد أجزنا لأنفسنا استحداث مصطلح الزّوغو، بما معناه لصق الأجزاء والمتفرّقات أو الشّظايا الزّمنيّة في لوحةٍ واحدة.

7 .مدينة سانت بطرسبورغ، روسيا، على بحر البلطيق. وكانت سمّيت بيتربورغ نسبة إلى القيصر الرّوسي بيتر الذي أطلق عليه لقب "بيتر الكبير". وقد سُمِّيت في القرن الماضي لينينغراد، ثم استعادت اسمها الأصليّ.

8 .الإرميتاج هو متحفٌ شهيرٌ في مدينة بيترسبورغ، وكان قبلئذٍ قصرًا للنّبلاء. وهو يتبوّأ المكان الأوّل في العالم من حيث عدد اللّوحات الفنّية.

9 .انظر الإضاءة رقم 5.

10 .الأخوة كارامازوف"، عنوان الرّواية الشّهيرة للكاتب الروسي فيودور دوستويوفسكي. والأخوة كارامازوف هم أبطال الرّواية.

رسالةُ التُّراب

)إلى صغيرتي التي لم تولدْ بعدُ/(

...

(1)

إيه، يا صغيرَتي،

ليتَكِ كنتِ تعرفِين؛

منذُ تفتَّحَتْ وجنتَاكِ الجُورِيَّتانِ في مساكِبِ وجهِنا، وسكنَ مَلاكانِ في يانَسُونِ غمَّازتَيْكِ، طارَ الدَّرْبُ من عينَيَّ، وتساقطَ قلبي من يدَيَّ، وفَرَاشُ حديقَتي رفرَفَ في ضَفيرتَيْكِ.

....

(2)

فليتَكِ كنتِ تعرفين؛

لكنَّكِ ما زِلتِ كما أنتِ، عينَيْنِ هارِبتَيْنِ؛ لا تنظُرينَ إلى فُلْكٍ نوحٍ في نواحِينا، ولا إلى دائرةِ الكبريتِ في المدينتَيْنِ، ولا إلى نصفِ الدَّائرة التي ترسمُها أرجوحَتُكَ، مُعلَّقةً على غُصْنِ دِفلَى بين لَيْلَيْن.

....

(3)

غدًا، أيَّتها الصَّغيرةُ، حينَما تخرجُ أنيابُ الذِّئابِ من أقنعةِ البسَماتِ الأُفعوانيّة،

حينَما يتجعّدُ جذعي وينفخُ أيلولُ في أطلالِ شَعرِيَ القديم،

وحينَما تتّكئُ الأشجارُ المرهَقَةُ على الأشجارِ المرهَقَةِ، سوفَ تلتفِتينَ إلى الدُّروبِ التي شربِناها قبلَ أنْ تأكلَ أقدامَنا. وقد تترجَّلينَ عن غماماتِكِ التي تصقُلُ الرّيحَ، وتهطُلِين.

...

(4)

حينئذٍ، سوفَ تسقُطُ نجومُكِ السُّباعيّةُ من عُلبَةِ الحَلوى، لترتاحَ قليلًا على فخّارِ أصابعي، وتحطُّ العصافيرُ المهاجرةُ من سمائِك الزّرقاء، لترتاحَ قليلًا على وَحلِ غابَتي.

...

(5)

أمّا الآن، وإلى حينِ يصيرُ زهرُ اللَّوزِ قُلوبًا من خَشَبٍ، فلا تُصدِّقي الحكاياتِ كُلَّها.

سيقولونَ لندنُ مربِطُ خَيْلِنا،

ويقولونَ خيالُنا صهيلٌ جامِحٌ،

ويقولونَ الأسماكُ نارٌ مائيّةٌ تأكلُ بعضَها، لكي تحيا،

ويقولونَ الوَحْشُ فينا،

ويقولونَ دربُ ليلى إلى جدَّتِها يمشي إِلَيْكِ.

....

(6)

أعرفُ أيّتُها الصّغيرة؛

سوف يأتي صباحٌ، كلَّ صباحٍ، من جهةِ الشَّرقِ، وينبلجُ الفَجْرُ من جبينِك العالي، ليوزّعَ الأُرجوانَ على الفلّاحاتِ القديماتِ في طريقهنِ إلى ملءِ السِّلالِ الضَّاحكة. وسوف يسكبُ الأَحمرَ الورديَّ على وجوهِ الفلّاحين القُدامى، ويصبغُ العناقيدَ البيضَ بالخَمريِّ.

أمّا الآن، قبلَ أن تُبدِّلَ الأماكنُ عناوينَها، وقبلَ أن تفارقَ الدّماءُ شرايينَها، اركُضي اركضي، في كلِّ الجِهات، وانسجي للرّياحِ مناديلَ من حريرِ يدَيْكِ .

وتَجمهَري في فستانِ دُميتِك الفُضلى/

مشّطي الحقولَ برمشَيكِ/

املَإِي صندوقَ زينتِكِ بأطيافِ القَوْس/

أشعلي قِرطَيْكِ الرّاقصَين مِصباحَيْنِ على عَتْمِ السَّريرِ/

أسدِلي الغُروبَ على نوافِذكِ/

زيّني مرآتَكِ المدوّرةَ بانفراجةِ شفتَيكِ/

ارسُمي لحصانِكِ الثَّلجيّ شِراعًا وجناحَيْنِ،

وطيِّري الحمامَ الزَّاجِلَ في سقفِكِ البعيد.

....

(7)

أعرفُ يا صغيرتي،

أنتِ مشغولةٌ اليَومَ بتلالِ حُلمكِ اللَّوْلبيّ.

فتسلّقي، تسلَّقي على الشّجرِ اللّانهائيّ/ اقفزي من جبلٍ إلى جبَلٍ/ أطلقي الزّغاريدَ في الشّوارعِ التي تنتظرُ خطواتِكِ الأولى/ وصلّي لإلهٍ وسيمٍ ينامُ ويصحو على مفرَقَيْكِ.

...

(8)

لكن، في نهايةِ الأسبوعِ، افتحي الرُّوزنامةَ على قَمَرٍ جديدٍ.

ولا تُصدّقي كلَّ الحكايات؛

لا تطيري وحيدةً في أسواقِ فاسٍ.

لا تَشُقّي بِراحتَيْكِ مضيقَ ابنِ زيادٍ.

لا تحفُري بأناملكِ أُغنيةَ الصِّيصانِ على أعمدةِ هرقل،

لا تدخلي وحدَكِ في الزُّجاج العالي،

لا تنفُخي العِلكَةَ بالونًا في أزقَّةِ مقاديشو،

لا ترتدي صُوفًا على أبوابِ الخِيام،

ولا تصعدي وحدكِ على حروفِ برج بابل .

...

(9)

وحين تعودينَ يومًا، يا صغيرَتي، أكملي الدّائرة ثمَّ اخرجي منها.

فأنا ما أزالُ هنا، يلفُّني الانتظارُ، وليلي مُبعثرٌ بينَ شمسَيْنِ.

وتأرجَحِي الآنَ كما تشائينَ على ضفيرَتَيْك، بينَ جنَّتَيْنِ. وإذا انقطعَتْ حِبالُ النُّورِ، وسقَطْتِ يومًا، سأكونُ هناك؛

سأكونُ هناك، لِصقَ روائحِ الأرضِ،

حِضْنًا مرصوفًا بالحَفِيفِ، جَذْعًا مسكونًا بالعِشْقِ، فَرْعَيْنِ مُهاجِرَيْنِ، وعيْنَيْنِ من تُراب.

وقتٌ مُفتَّتٌ

(1)

في الثُّقبِ الأسوَد، في الطّريقِ السّريعِ بين المجرّات، حينَ تتّسعُ الأحداقُ فوقَ طاقتِها وترى العَمَاءَ وجهًا لوجهٍ، وحينَ تهطلُ الحَسْرةُ على ما كان يمكنُ أنْ يكونَ ولم يكُنْ، سوفَ تنحني الخطوطُ المستقيمةُ، سوفَ يسبقُ الصَّوْتَ الصَّدى، سوفَ يصيرُ المكانُ فراغًا كاملًا، وتدورُ عقاربُ السّاعةِ على كلِّ الجِهات.

ها هُناك، في الثّقبِ الأسوَد، حيثُ تضيعُ "هُنا" في المسافات الفائضة، ويختلطُ الآن في ما سيأتي وما كان،

ها هُناك، سنضبطُ نبضَ قلبَيْنا على إيقاعِ الصَّمتِ، ونستعيدُ وقتَنا الضّائع.

فعَسانا نُحِبُّ قليلًا.

(2)

كان لدينا بيتٌ لا يعرفُ يومَ ميلادِه.

جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ بالأبيض والأسود.

والصّورةُ مُعلَّقةٌ على جديلةٍ من شعرِ عنزةٍ جاهليّة.

والجديلةُ معلَّقةٌ على مسمارٍ.

والمسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ مؤجَّلٍ.

والصَّدَأُ مجبولٌ من قطرةِ ماءٍ وفُتاتِ نسمةٍ تسلّلَت في اللّيل وحفنةٍ من الوقت الاعتباطيّ.

(3)

من الصّورةِ، بالأبيض والأسودِ، يخرجُ جدّي ظلًّا وضَوْءًا، يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ، ويحفرُ في الفَيْء.

أقولُ لَهُ؛ يا جدّي من أينَ جئت؟

يرشُّ جدّي بسمةً بلا أسنان، يلقي نظرةً على المعابد في الدّروب، ويبحثُ في الأفق القريب، تحتَ جَفْنَيْهِ، عن إلٰهٍ عاشقٍ.

وفي اللّيلِ، عندما تنامُ الألوانُ، يصعدُ جدّي إلى صورتِه، يحملُ الحائطَ والمِسمارَ وحُزنَهُ، يتمسّكُ بالجديلةِ، وينتظر.

(4)

كأنَّني أقولُ:

تعالي نُلغي الأرقام كلَّها.

تعالي نمحو خطوطَ العرضِ والطّول.

تعالي نُسقطُ دورةَ الأرضِ من حساباتنا.

تعالي نقيمُ سريرًا في شرقِ اليابان، لتأوي إليهِ الشَّمسُ في لَيْلِها.

تعالي نُطلقُ حناجرَ العصافير في العتمة.

تعالي نزرَعُ الظّهيرةَ بالنّجوم.

تعالي نُركّبُ عينَيْنِ للوَطواط.

تعالي نركضُ فوقَ الفصول.

تعالي نخرجُ من شرطِنا.

تعالي نبتكِرُ حالةً أخرى، خارجَ الدَّائرةِ المغْلَقة.

اللَّعْنَةُ العاشِرة

قلتُ سأحضِّرُ حُلُمي على مقاسي، وأزركشُهُ بما تشاءُ الشَّهْوةُ والخَيْبةُ والتنسُّكُ عن كلِّ السِّوى(1) والخَيالُ.

جِمَالٌ، بدفعٍ رباعيٍّ وخفافِ ماغنيزيوم وسقفٍ يطيرُ منه شَعْرُ سائحةٍ شقراءَ، تمرُّ من هُنا. تتقلّبُ السَّماءُ في بورصا التّأويل وتأويلِ التّأويل وحوانيتِ الذَّهَب. نوقٌ تحملُ براميلَ ماءِ الينابيع البَعيدة، وتموتُ في مدينة الإسمنتِ وعندَ شاراتِ المرور من شِدَّةِ العطشِ.

...

يخادعُني حُلُمي، فأضبطُهُ فوقَ وسادتي .

يقولون: ها نحنُ ننسى الصِّفْرَ سهْوًا، في رحلتِنا الأخيرة من بلادِ الهندِ والسِّنْدِ. ها نحنُ نُشعلُ لائحةَ الخوارزميّاتِ(2) في كَوْمَةِ الأثافي(3)، لوليمةِ الصَّوْمِ وصناديقِ الزَّكاة. وها نحنُ نحتسي قهوةً يمنيّةً مستوردةً من ميلانو، مُهلّلةً(4) بفتاتِ خارطةِ ابنِ بطّوطة، ونَعُدُّ من الواحدِ حتّى التِّسْعةِ، بالتَّمامِ والكمال.

....

واحدٌ، اثنانِ، ثلاثةٌ.

ثمَّ نُعلِّبُ اللهَ في عُلَبٍ زهريَّةٍ للهدايا أو تلاواتٍ مفخَّخةٍ للحُروب. ونحلُمُ أننا نتّكلُ على الواحدِ الأحد، فنُسقِطُ آثامَنا على طفلٍ، إبهامُه المقطوعُ في فمِهِ ثديًا افتراضيًّا، بعينَينِ مُغمِضتَيْن على أُفُقٍ، أو على تقاعسِ ألفِ امرأةٍ لمْ يُسعفْهُنَّ الوقتُ لمواراةِ عوراتهنَّ في ترابٍ متوتّرٍ بين غارتَيْن.

وها نحنُ نصلّي على عجَلٍ، فوق اللّزومِ، فعسى أنْ نقتني بالمجّانِ قمرًا نُعلّقُهُ على شُبَّاكٍ تفحّمَ على مشكاتِهِ عِطرُ الياسمين.

...

ويقولون نركضُ بينَ بابَينِ، على طريقٍ مُسوَّرٍ بالأشواكِ والعَسَسِ المدرَّبِ في السَّرايا في اقتفاءِ عاشقةٍ في دروبِ غرناطة. ثمَّ نُطلّقُ، بالثّلاثِ، حِبْرَ الفُراتِ وأربعَ زوْجاتٍ ووالدةَ الزُّبَيْرِ وجدَّةً تستصرخُ الهِمَمَ على أبوابِ الثُّغور.

...

نعدُّ للتِّسعةِ، في قمّةِ الحُلُم الجميل.

سيقولونِ يتكاثَرُ الرمحُ هُنا، ليصيرَ مُخمَّسًا في الخاصرَتَيْن، وينرزعَ في الأكْبَادِ المعروضةِ للأكلِ ترتارًا(5) شهيًّا في سوقِ الضَّغينة. ونحلُمُ بالمسدَّسِ آخذًا دورَ الخنجَرِ المسمُومِ تحتَ العَباءاتِ السَّميكة. ويقولون السَّبْعةُ فوقَ أبوابِنا، رقمَ السِّحْرِ المعطوبِ منذ أكثرَ من ألفيّةٍ. ويقولونَ الثَّمانيَةُ هي المطلَقُ المنزّهُ عن أوهامِنا، يقومُ على ساقَيْهِ، فيستحيلُ قزمًا يسجُدُ واقفًا ويختنِقُ برائحةِ القَدَمَيْن. ونحلمُ بالتِّسعةِ تبحثُ عن شكلِها في الخِيامِ المسكونةِ بالبَرْدِ والعَارِ.

....

هنا، لا غيمةَ من جرادٍ. لا ضفادعَ تستبدلُ حبَّات العِنَبِ. ماؤُنا معدنيٌّ بامتيازٍ. لا مُكعّباتٍ من البرَدِ التّوراتيِّ، ولا حجارةَ من سِجّيل. لا خِرفانَ مذبوحةٌ على عتَباتِ البُيوت. أبكارُنا لقمةُ مدفَعٍ. لا نجومَ تنهمرُ بُثورًا على حريرِ وجوهِ الصَّبايا، في اللّيالي المسكونةِ بالعشقِ القديمِ وانتظار القمْحِ.

وهُنا، لا ذُبابَ يُوزِعُ الطّاعونَ على فئرانِ الأزقّة.

....

يخونُني حُلُمي، مرَّةً أخرى.

يسقطُ طقمٌ من الأَصفارِ، من السّقفِ، نقاطًا ودوائرَ في الشّوارع.

ثمَّ، في السّاعة السّابعةِ، أجلسُ أمام طاولة مُصدَّفَةٍ في دمشقَ، وأحلُمُ بصحوَتي.

وأفيقُ على صوتٍ يعلنُ عن استئنافِ اللَّعْنةِ العاشرة.

إضاءات:

(1) السّوَى مصطلحٌ ابتكره الصوفيُّ "النّفّري" (القرن الخامس الهجري)، ويعني كلَّ ما يعيقُ الاتّصالَ بالمطلق.

(2) نسبة إلى عالم الرّياضيّات الشّهير أبي جعفر الخوارزمي (القرن التّاسع الميلادي). وهي معادلات/خطوات في الرّياضيَات هامّة جدًّا، ما زالت تستخدم حتى اليوم، لأهمّيتها، وتسمّى باسمه أو تحت اسم "ألغوريثمات" أو "لوغريثمات."

(3) الأثافي،جمع أُثفِيَة، وهي الحجارة (عمومًا ثلاثة) التي تقام عليها المواقد وتقف عليها القِدرُ. وثالثة الأثافي هي الجبل.

(4) مُهلَّاة، اشتقاقٌ (مِنّي) من اسم "هيل" أو "هال"، وهو نبتٌ من فصيلة الجنزبيليّات، يثمر بذورًا تستخدمُ في القهوة وغيرها، وتسمّى في مصر "الحبَّهان" وفي المغرب العربي "القعقل". وفي مدينة حمص سوقٌ شهيرة تسمّى "سوق الهال."

(5) التّرتار، هو السّتيك النَّيء، ويُقدّم هكذا في بعض المطاعم.

الفهرست

نسب السادة ال غني

الاهداء

الى روح السيد الطيب سيد غني رحمه الله تعالى والى جميع السادة آل غني.

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم و الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير خلقه محمد واله الطيبين الطاهرين. ربنا اغفر لنا ولاخواننا المؤمنين.

السادة آل غني الموسوية معروفون بسيديتهم وبفضلهم بين من عاشرهم و سكن معهم في مدينة الحلة في العراق وهم معروفون فيها، والتبرك بالاسماء المباركة؛ اسم رسول الله صلى الله عليه و اله

و اسم امير المؤمنين عليه السلام و السيدة فاطمة الزهراء والائمة المعصومين و السادة المباركين من ابنائهم ومن ينتمي لهذه الشجرة الطيبة و تثبيت الاسماء و تبيانها ليكون امرا واضحا عند كل من هو منتم الى هذا الفرع من هاشم و موردا قريبا لكل مطلع ، ألفت هذا الكتاب ليكون مبينا هذه الجهات وان هذ كله يصب وبلا ريب في تعليم الاجيال وتثقيفهم وفي ربطهم باصولهم وكذلك في تقوية روح التواصل والتراحم في نفوسهم. وهذا الكتاب معتمد على مصادر كتب الانساب وروايات السادة والقرائن العرفية والعقلائية والحوادث التاريخية وما هو معروف وشائع مع الاجماعات المحققة والمعروفة و بما يثبت الحجة الشرعية عندي من شهادات الثقات في الانتساب وتثبيت الاسماء ان شاء الله.

نسب السيد غني

السيد غني بن السيد جابر بن السيد علي بن السيد حسن بن السيد موسى بن السيد حسن بن السيد حمد بن السيد المجيد (ابو السادة ال المجيد) بن علي بن يوسف بن صقر بن خليفة بن معلى بن عبد الله بن محمد بن محمود (ابو السادة المحموديين) بن علي بن محمد بن دويس (ابو السادة الدويسات) بن عاصم (ابو السادة العواصم) بن حسن بن محمد بن علي بن سالم بن علي بن صبرة بن موسى العصيم (ابو السادة المواسّة) بن علي بن الحسين بن علي الخواري بن الحسن الثائر بن جعفر الخواري (ابو السادة الخواريين) بن الامام موسى الكاظم

(عليه السلام) (ابو السادة الموسويين) بن الامام جعفر الصادق (عليه السلام) بن الامام محمد الباقر (عليه السلام) بن الامام علي زين العابدين (عليه السلام) بن الامام الحسين (عليه السلام) (ابو السادة الحسينيين) بن الامام علي بن ابي طالب (عليه السلام) (أبو السادة العلويين) بن ابي طالب (عليه السلام) بن عبد المطلب (عليه السلام) بن هاشم (عليه السلام) (ابو السادة الهاشميين).

بعض المصادر

-عمدة الطالب لأبن عنبه

-العمري في كتابه المجدي

-تحفة الازهار للابن شدقم

-أبن المهنا في مشجراته

-عبد الرزاق المقرم في تعليقته

-النور الوضاء في اعقاب ابناء الزهراء عليها السلام مناضل الخفاف

-أبوالحسن الفتوني في أنسابه

-السيد عدنان القابجي نقلا عن بحار ألأنساب للسيد القزويني

-الدوحه المثمره للعلامه السيد داود الشرع

-السادة البو محمود للدكتور السيد حسن علي فاضل المحمودي الموسوي في مجلة ألأنساب في عددها 37.

-المؤتلف والمختلف في بعض القاب (العشائروالاسر العلوية): السيد واثق زبيبة

-الشريف جعفر الخواري بن موسى الكاظم عليه السلام بقلم واثق الخواري.

كتبه السيد أنور آل غني الموسوي في 26 ذو القعدة 1442.

مخطط يبين نسب السيد غني المنتهي الى امير المؤمنين عليه السلام والى هاشم جد الهاشميين.

معنى غني

من المعلوم ان اسم (الغني) هو من أسماء الله تعالى الحسنة، ولذلك لا يصح اطلاقه على مخلوق باعتبار الغنى الحقيق، واما ما يقال في اسم الجنس والصفة (الغني) في قبال الفقير، فهو بمنظر وفهم وعقل المخلوق الناقص النسبي غير الغني حقيقة والمفتقر الى الله تعالى. ومن هنا يصح نسبة السادة الى (الغني) لكن الأفضل ان تكون النسبة (آل غني) خشوعا لله تعالى وتصاغرا امام غناه فنحن اليه والى رحمته فقراء.

قال في العين - (ج 1 / ص 363) الغِنَى، مقصور، في المال. واستغنى الرجل: أصاب غِنى. والغُنْيةُ: اسم من الاستغناء، تَغَنَّى على معنى استغنى. والغَناءُ: الاستغناء والكفاية، ورجلٌ مُغْنٍ، أي: مُجْزِى. وقد غَنِيَ عنه فهو غانٍ، قال طرَفة .

متى تأتني أُصْبِحْكَ كأساً رويّة ... وإنْ كنتَ عنها ذاغِنيً فاغْنَ وازْدَدِ

والغنيّ: ذو الوَفر

وغَنِيَ القوم في المحلة: طال مُقامُهم فيها. انتهى

نسأل الله تعالى عن يغنينا به عمن سواه، فالسادة ال غني على الله متوكلون وبه عن خلقه مستغنون.

النسب الطيب

يرجع نسب آل غني الى الامام موسى بن جعفر عليه السلام والى الامام الصادق والامام الباقر والامام السجاد والامام الحسين صلوات الله عليه والى فاطمة وعلي عليهما السلام والى رسول الله صلى الله عليه واله.

وهنا قصيدة مترجمة عن الانجليزية في حب رسول الله صلى الله عليه و اله بقلم انور ال غني

"يا نبي الحبّ"

ساتلاشى بكل حب في عالمك المدهش، نعم لا شك انك بشر، لكنك بشر من حب. انت عالم مذهل، نعم عالم غريب، غريب جدا. انت نبي الحب؛ الحب الذي لا ينتهي و انت تلك الحكاية التي اخترقت الجسد المرّ لهذه الارض، و بكل صدق و بكل ود قلت كلمة الرحمة و قلت كلمة المحبة. عندما تعبر كلماتك الوديان المظلمة ، فأنا الصبار المرير ،لا اتذكر الكثير من اناشيدك الآسرة والقصص المشرقة التي علمتني أنني أستطيع أن أعيش هذه الحياة كرجل صادق. يا نبي الحب، انا لا أريد أن أكون خالدًا كنهرك المعطاء، لكني فقط أريد أن ألمس كلماتك الرفيعة. نعم ، انه أنا مجرد فكرة صغيرة للحاق باثرك الرفيع. انت يا رسول الرحمة، الطريق الذي تعرفه المدن الحية ، و انت تلك الشمس التي لا زالت الظلمة تشتكي نورها. يداك تعرف كيف

تداري الورد و صوتك يبعث في النفوس العطشى كل حب. اجل انت رسالة حب لا تنتهي و مهما حاولت اليد الرمادية ان تحفر بئر فانت طائر محلق، لذلك فانا لا اخاف، نعم فعلا انا لا اخشى الضياع ، لانك صنعت بيديك هذا القارب الضخم ، وهذا الجسر من حب . الاوراق المظلمة تحاول ان تصبغ حيطان مدينتك باللون الرمادي و تحاول كسر ذلك الجذع الذي يحن اليك، لكنني فتى مغوار ادركت الحقيقة و رأيت وجه الشمس. انا لا اخشى تلك الارض التي اثقلت يديك بالجراح و بالالم المر لانني فلاح ماهر و لا ازرع القمح الا تحت الشمس. انا هنا انتظر فرصة الضوء لاتلاشى في حبك بلا رجوع. انا انتظر فقط دون حراك جسدا ثقيلا و بعيدا، فانت كلمة السماء التي لا يجف قلمها ولا يمل منتظرها.

الزهراء

منذ زمن بعيد و أنا أنظم بلّوّرات الحقيقة ، أصنع منها قلادة للإنسانية . منذ زمن بعيد وأنا أنشد تراتيل سماء صافية ، منذ زمن بعيد و أنا نداء غريب و لحن غريب.

حينها كانت زنبقةُ نور، و بسمة تنعش قلب الرحمة ، من عبق الفردوس طينتها ، زهراءٌ بتولٌ ، ملأت واحات المعرفة بضياء أخّاذ و أنشودة مطر . علياء ، تحت كسائها الفضّي غفت أسرار الملكوت ، و في زوايا بيتها الطينيّ ، تناثرت أسارير الخليقة . لقد رأيت البيت الطيني ، رأيته ذات مرة ببئره التي تسقي عطاشى الحقيقة ، كانت أحجاره من ياقوت مجلّلة بالأنوار و السلام الكبير.

ليتني كنت حبّة شعير تحت رحى ذلك البيت ، أشمّ عبق القلوب المعلّقة بالسماء السابعة ، عسى أن تتطهّر روحي من الصدأ و المرّير . ليتني كنت طحينا في كسرة خبز ملأت عالم السائل و المحروم ، ثلاثة أيام إختصرت تأريخ الكون ، ثلاثة أيام فاضت باللانهاية ، بفضاء عريض .

يا سيدة الكونين ، يا سيدة الرحمة الكبيرة ، من كفّيك الكريمتين يولد الضياء ، و من وصاياك العليّة كانت ألف قصيدة نور ، و ألف ألف نداء.يا سيدة الينابيع الغارقة في الضوء و النهارات العظيمة ، نحوك تتجه أناشيد العفّة و الحياء الرفيع ، و من خلف حجابات الوقار ، كانت شمس تنير الطريق . من تلك الكوّة من ذلك البيت الطيني ، خرجت الرياحين الفوّاحة و أرواح المعرفة البيضاء . كان عمر الكون ثمانية عشر ربيعا ، يفيض بالنور ، ثمانية عشر ربيعا صمدت حكايات الحقيقة فوق سطح الأرض الكؤود قبل أن تغتالها أيدي الخراب ، ثمانية عشر كنت أنت ، و ليس غيرك أيتها الروح المقدسة .

ليتها رأتك عبون الزمن الناعسة ، أه أيّها النقاء الكبير ، أعنّي عسى أن أكون حجارة على جانبي الطريق ، يمرّغ وجهي غبار أقدام خيول المركبات الرفيعة ، علّني أحيا الى زمن الانتظار، و لو كنبة صحراوية يابسة تتنفس وهج الحقيقة و تنعم بنور الشموس البهية . هنا حيث القلاع الفياضة بالأسارير ، تمرّ بي ضحكات الغد البرّاقة على أجنحة الملائكة ، لقد رأيتها تحطّ كاللقالق الكبيرة ، تتمدّد بين الفراتين ، على جبل آذرايّ ، يفيض بالخضرة ، حيث الشجرة الزيتونية ، مشكا ة الصباح القاهر لليل . و البرديّ العائم في فضاءات خلابة ، هناك تتطاير ترانيم العشق الإلهيّ في قلوب معلقة بالفردوس ، فتنبعث بين خافقي رغبة للنداء ، أفيقي ايتها الأرض الكؤود.

أيّتها الانسانية الصماء ، أما آن لك أن تنظري الى سفينة النجاة ، لقد سئمتْ بهجتُك الغياب ، وجهك شاحب يرتجف ، لم تسعفه ثياب روما الحمراء ، و ستارة المسرح القرمزي ، تجوبين في وديان الظلّ ، خلف قهقهات الزيف ،و خلف الحكايات الباهتة، يا للوداعة القاتلة ، يا لأسنان المحبّة وهي تخطف أنفاس الزهر بعناوين برّاقة ، لا تحمل رؤوسها سوى الخواء.

أه أيتها الأرض الكؤود ، متى تكفّين عن إحراق بيوت الفردوس ؟ ، تغتالين بقع النور في قميصك المظلم ؟أنظري الى كفيّك ، الى حقول القمح السوداء المحترقة ، الى الغرباء التي تأسر سطوح البهجة ، تنعق بكل صوت مرير ، الأنهار تيبّس قلبها ، الأشجار جرداء في موسم البِذار، الأبقار هزيلة ، و الأغنام لا تلد ، لا زهر و لا عصافير تزقزق ، و الذهب الأسود في رحمك ، خرج إبنا عاقا أكل بهجتك و نادى على خفافيش الظلام الصفراء . يا لتعاستك المريرة . أيتها الارض الكؤود متى ترين سفينة نوح ، متى تتسلقين سلّم الحياة ، نحو الفجر نحو عالم فسيح .

لو أنّك تعلمت شيئا من حكمة الريح العائمة فوف ضفاف النهر الأرجواني ، لو أنّك أخذت شيئا من أوراق الحقيقة المودعة في قلب العصور ، لو أنّك رأيت أغصان شجرة السدر المقدسة ، وهي تتدلّى كأمّ حنون .

عهد آل غني

وثيقة العهد للسادة ال غني الموسويين

1) ان يكون حل الامور وفق الشريعة

2) الالتزام بتوصيات المرجعية الدينية

3) ان يكون التعامل بالعدل والاحسان مابين السادة ومع غيرهم.

4) الايثار على النفس فيما بينهم مع الناس.

5) ان يكون مضيف عميد السادة ال غني سيد منير ال غني الموسوي هو المرجع للسادة.

6) ان تكون عمادة السادة الاقرب فالاقرب والاكبر فالاكبر مع الاهليه والكفاءة.

7) اعتماد الشعار الاخضر والاهلال الابيض راية للسادة ال غني الموسويين.

نسب السادة ال غني الموسويين

سيد غني (ال غني) جابر علي حسن موسى حسن حمد المجيد علي يوسف صقر خليفة علي (معلى) عبدالله محمد محمود علي محمد دويس عاصم حسن محمد علي سالم علي صبرة موسى العصيم علي حسين علي الخواري الحسن الثائر جعفر الخواري الامام موسى الكاظم (عليه السلام) الامام جعفر الصادق (عليه السلام) الامام محمد الباقر (عليه السلام) الامام زين العابدين (عليه السلام) الامام الحسين (عليه السلام) الامام علي بن ابي طالب (عليه السلام) ابي طالب (عليه السلام) عبد المطلب (عليه السلام) هاشم القريشي (عليه السلام)

عميد السادة ال غني سيد منير ال غني الموسوي

كتب في 28 ذو القعدة سنة 1442

شهادات ووثائق

اولا: السادة ال غني هم من السادة الخوارية الموسوية.

في كتاب النور الوضاء يظهر فيها اسم المؤلف أنور ال غني في اعقاب السيد ال غني والذي يبين صاحب الكتاب ان نسبه ينتهي الى السيد جعفر الخواري والى الامام موسى الكاظم عليه السلام.

ثانيا: ان السادة ال غني هم من المواسة العصيم (أبناء موسى العصيم)

صورة من كتاب النور الوضاء يثبت فيها اسم سيد حسن بن حمد بن المجيد بن علي بن يوسف بن صقر بن خليفة بن معلى بن علي بن محمد بن بن محمود بن علي بن محمد بن دويس بن عاصم بن حسن بن محمد بن علي بن سالم بن علي بن صبرة بن موسى العصيم الذي هو ابن بن علي بن الحسين بن علي بن الحسن الثائر بن جعفر الخواري بن الامام موسى الكاظم عليه السلام. وحسن بن حمد هو جد السادة ال غني، فهم ابناء سيد غني بن سيد جابر بن سيد

علي بن سيد حسن بن سيد موسى بن سيد حسن بن سيد حمد. أقول ونسبة الدويسات والعواصم الى الخوارية الموسوية العلوية الهاشمية من القطعيات. كما ان عمود (محمد بن دويس بن عاصم) متكرر أيضا. ومحمد بن دويس هو الذي ينتسب ال غني عن طريقه بالسيد الدويس وينتمون الى الدويسات.فالسادة ال غني هم من الدويسات.

ثالثا: ان السادة ال غني هم من الدويسات العواصم

وهنا مقال بمصادره من موقع السادة البومحمود يتبين فيه ان السادة ال غني هم الدويسات الخوارية

فان علي أبو شاكر هنا هو علي ابو جابر أبو سيد غني أبو السادة ال غني وعلي هو ابن حسن بن موسى بن حسن بن حمد بن مجيد بن علي بن يوسف بن صقر بن خليفة بن معلى بن عبد الله بن محمد بن محمود الأول ابن محمد بن علي بن دويس بن عاصم ومن القطعيات ان الدويسات والعواصم خوارية موسوية.

رابعا: محمد بن دويس عاصم بن حسن بن محمد بن علي بن سالم بن صبرة بن موسى بن علي الخواري بن الحسن الثائر بن جعفر الخواري.

في صفحة الانساب الهاشمية يبين فيه كما هو معلوم بل مقطوع به ان عاصم هو ابن حسن بن محمد بن علي بن سالم بن صبرة بن موسى العصيم بن علي الخواري بن الحسن الثائر بن جعفر الخواري (ابو السادة الخواريين) بن الامام موسى الكاظم (عليه السلام) بن الامام جعفر الصادق(عليه السلام) بن الامام محمد الباقر (عليه السلام) بن الامام علي زين العابدين (عليه السلام) بن الامام الحسين (عليه السلام) بن الامام امير المؤمنين علي (عليه السلام) بن ابي طالب (عليه السلام) بن عبد المطلب (عليه السلام) بن هاشم (عليه السلام). واضافة ناقلا عن السيد شدقم ان عاصم خلف (دوريش) دويس الذي خلف محمد , والذي علمت انه الى محمد بن دويس يرجع السادة ال غني. وسيتبين لك ان هنا حصل توهم وان الصحيح هو دويس أبو السادة الدويسات.

""

..يقول السيد ضامن بن شدقم بن علي الحسيني بتحفته ما يلي : ـ

هو جعفر الخواري بن ألإمام موسى الكاظم قد أعقب ولدين هما: أبو الحسن موسى ، وأبو علي الحسن الثائر..

والحسن الثائرأعقب ولدين هما : طاهر، وأبو الحسن علي الخواري..

وعلي الخواري أعقب سبعة رجال هم : ـ يوسف وعمارة وقاسم والحسن وعبد الله وإدريس وموسى..

وموسى أعقب ثلاثة رجال هم : ـ قاسم والحسن وصبرة..

وصبرة أعقب ثلاثة رجال هم : ـ نزار وعلي وسالم..

وسالم أعقب علي..

وعلي هذا أعقب ثلاثة رجال هم : ـ حسين وفاتك ومحمد..

ومحمد أعقب رجلين ، هما : ـ حسين وحسن .. وحسن هذا يقال لولده / آل حسن، أعقب أربعة رجال هم : ـ

قناع وفاضل وفضل الله وعاصم..

وعاصم هذا يقال لولده / آل عاصم بالحائر والحلة ، أعقب رجلين هما : ـ عبد الله ويحيى..

ويحيى أعقب ثابت ، الذي أعقب درويش ، يقال لولده / آل درويش..

ودرويش أعقب رجلين هما : ـ جمال الدين و وجعفر..........

ويقول السيد ضامن بن شدقم بن علي بتحفته : ـ

.. }قد منّ الله تعالى عليّ بزيارتي الثانية لأبي عبد الله الحسين ـ عليه السلام ـ في شهر رجب سنة 1079 هـ ، فوصل إليّ السيد نعمة بن علي بن أحمد بن نصرالله ألآتي ذكره وبيده نسبه إلى ألإمام عليه السلام ، وعليه خطوط جم غفير وأمهار أهل الديرة وغيرهم فوجدته مطابقا إلاّ ما حدث بعد مصنف الشجرة المذكورة ، فألحقت الحادث ، وأملاني أسماء أقاربه . فعاصم خلف درويشا، ثم درويش خلف ثلاثة بنين : عبد الله ويحيى ومحمد

المصدر: صفحة الانساب الهاشمية

https://web.facebook.com/1459451477681459/posts/1587125791580693/?_rdc=1&_rdr

خامسا: علي بن سالم بن علي بن صبرة بن موسى العصيم بن علي الخواري بن الحسن الثائر

السادة الفواتك وهم من السيّد فاتك بن السيّد علي بن السيّد سالم بن السيّد علي بن السيّد صبرة بن السيّد موسى العصيم ابن السيّد علي الخواري النقيب بالمدينة المنورة ابن السيّد الحسن الثائر بن السيّد جعفر الخواري بن الإمام موسى الكاظم

المصدر السادة المكاصيص الحسينية في العراق

https://web.facebook.com/1676785009262087/posts/1705673783039876/?_rdc=1&_rdr

سادسا: حسن بن حمد بن مجيد بن علي بن يوسف بن صكر بن خليفة بن معلى بن عبد الله بن محمد بن محمود بن علي بن محمد بن دويس بن عاصم بن حسن بن محمد بن علي بن سالم بن علي بن صبره بن موسى (العصيم) بن علي الخواري بن الحسين بن ألأمير علي الخواري ابن الحسن الثائر ابن جعفر الخواري.

موقع الساده البو مجيد الشرع ذكر ان حسن بن حمد بن مجيد بن (علي الشرع) بن يوسف بن صكر بن خليفة بن معلة بن عبد الله بن محمد بن محمود(الأول) بن علي بن محمد بن دويس (ألأول) بن عاصم بن حسن بن محمد بن علي بن سالم بن علي بن صبره بن موسى(العصيم) بن علي الخواري (الأول)بن الحسين بن ألأمير علي(الخواري) (الثاني)ابن الحسن الثائر ابن جعفر الخواري ابن الإمام موسى الكاظم بن الإمام جعفر الصادق ابن الإمام محمد الباقر ابن الإمام زين العابدين بن الإمام الحسين صلوات ربي عليهم

موقع السادة البومجيد الشرع

http://basim3333-com.simplesite.com

سابعا: محمد بن دويس بن عاصم بن الحسن بن محمد بن علي بن سالم بن علي بن صبرة بن موسى بن علي الخواري (الحواري) بن الحسن الثائر بن جعفر الخواري.

المعقبون من ال ابي طالب ص 215 ذكر فيه محمد بن درويش لكنه من التوهم بل هو محمد بن دويس بلا ريب.

https://web.facebook.com/kwer12345/photos/pcb.310306607243258/310306093909976

ثامنا: دِوَيِس بن عاصم بن حسن بن محمد بن علي بن سالم بن علي بن صبرة بن موسى العصيم

)مع ضبط الاسم وتصحيح التوهم بدرويش)

قال صاحب المقال السيد واثق الخواري: وكذلك من المواسا: *السادة الدويسات: وهم أعقاب دِوَيِسْ بن عاصم بن حسن بن محمد بن علي بن سالم بن علي بن صبرة بن موسى العصيم المذكور. ذكره صاحب التذكرة في تذكرته والسيد ابن شدقم في تحفته, وذكره بلفظ (دَرْوَشْ ودَرْوَسْ) , والاصح هو دويس تصغير دَوْسْ كما هو متوارث عند السادة الدويسات في العراق وكذلك ذكره مذيل التذكرة بلفظ (دويس) ومنه "قبيلة الدويسات إحدى القبائل الموسوية الحسينية العلوية العربية والتي أصلها القريب من مدينة الرسول (صلى الله عليه وآله وسلم) وحلت بالعراق بالحلة الفيحاء منذ القرن السادس الهجري" وقبيلة الدويسات عشائر وبطون عديدة انتشرت في وسط وجنوب العراق، ودويس بن عاصم، فهو الجد الذي يجمعهم كاخوة في النسب ويقال لولده (الدويسات). قال ابو الحسن الفتوني "السادة الدويسات أقطعهم بعض الملوك الحصين وأرضا يقال لها ابو طاروف" وهي قرية الحصين من عذار الحلة السّيفية، وفي الحلة والحائر الحسيني. إذا: كل من ينتسب الى السيد دويس بن عاصم المذكور هو سيد (دويسي). انتهى

https://www.kitabat.info/author.php?id=944

تاسعا: دويس بن عاصم بن حسن بن محمد بن علي بن سالم بن علي بن صبرة بن موسى العصيم

دويس وليس درويش قال صاحب المقال : ما مضمونه ان صاحب تحفة الازهار ضامن بن شدقم (صحف دويس الى درويش وصحف لقب آل دويس الى آل درويش)

مزوري الانساب الهاشمية

https://web.facebook.com/992864850810301/posts/1265068903589893/?_rdc=1&_rdr

عاشرا: محمود بن علي بن محمد بن دويس بن عاصم.

قال موقع قبيلة السادة البو محمود الخواريه الموسويه**عشيرة السادة أل حمادي (الچخوه) والجد الجامع لقبيلة السادة الأشراف البو محمود العلويه الهاشميه العربيه الكريمة التي اشتهرت باسمه المبارك هو السيد محمود (الأول الدويسي) بن علي بن محمد بن دويس الأول (وكانت ولادته في قريةالحصين من اعمال الحله السيفيه سابقا (بابل حاليا) (وكان ذلك في منتصف القرن السابع الهجري) بن عاصم وهو اول من هاجر من المدينة المنورة الى مدينة الحلة قبل منتصف القرن السابع (الهجري) بن حسن بن محمد بن علي بن سالم بن علي بن صبره بن موسى العصيم بن علي الخواري الثاني نقيب الطالبين بالفرع بن الحسين بن علي الخواري الاول الامير بن الحسن (الثائر)وكان عالما فاضلا نسابه قتله جيش المعتضد العباسي باليمامة عندما ثار ضد ظلمهم) بن جعفر الخواري بن الامام موسى الكاظم (ع) وأصبح الموطن الاصلي لقبيلة السادة البو محمود بعد المدينة المنورة في منطقة الحصين من اعمال الحلة السيفية ومنها انتشروا الى مناطق متعددة من العراق. انتهى اقول وعلمت ان محمود بن علي بن محمد بن دويس يرجع اليه السادة ال غني.

الحادي عشر: صقر بن خليفة بن معلى بن عبد الله بن محمد بن محمود بن علي بن محمد بن دويس بن عاصم

حدثنا الدكتور حسن المحمودي قال: ان جدكم السيد صقر بن خليفه بن معلى ورد ذكره في عبارة الشيخ ابي الحسن الفتوني المتضمنة انتساب الدويسات الى عاصم بن حسن ومنهم ال صقر في الغري وال سعيد في الحسكه وغالبهم في قرية الحصين . وان السيد صقر هذا قد ارتحل من الحصين مع احد ولديه (موسى)الى ارض الغري ومن اعقابه هناك الشاعر محمد بن علي بن موسى بن صقر المذكور وهو من رجال القرن الثاني عشر الهجري وولده ابراهيم بن محمد بن علي الذي كان حيا سنة 1191هجري وحفيده السيد خليل بن ابراهيم بن محمد الشاعر كان حيا سنة 1216هجري. هذه السطور من صفحات كتاب كشف الأوهام في نسب البومحمود الاعلام المخطوط.

https://www.facebook.com/rasol.almusawy/posts/2974507656154941?notif_id=1626120702502849&notif_t=page_tag&ref=notif

الثاني عشر: حمد بن امجيد بن علي بن يوسف بن صقر بن خليفة بن معلى بن عبد الله بن محمد بن محمود بن علي بن محمد بن دويس بن عاصم

حدثنا الدكتور حسن المحمودي قال: من احفاد السيد صقر بن خليفة بن معلى في قرية الحصين هو السيد حمد بن مجيد بن علي بن يوسف بن صقر وكذلك السيد يوسف بن حسن بن علي بن يوسف ين صقر حيث ورد ذكرهما سنة 1218هجري . بعض سطور صفحات كتاب كشف الأوهام في نسب البومحمود الاعلام المخطوط(

أقول قد عرفت ان خمسة من المصادر المتقدمة اثبتت اسم حمد بن امجيد بن علي متصلا بالنسب الى دويس بن عاصم هكذا مكررا بلا اختلاف (حمد بن مجيد بن علي بن يوسف بن صكر بن خليفة بن معلى بن عبد الله بن محمد بن محمود بن علي بن محمد بن دويس بن عاصم) وأربعة منها ذكرت اسم حسن بن حمد بن امجيد بن علي وهو الجد القريب للسادة ال غني بالعلم القطعي المحقق. فهم أولاد سيد غني بن سيد جابر بن سيد علي بن سيد حسن بن سيد موسى بن سيد حسن المذكور رحمهم الله جميعا.

https://www.facebook.com/rasol.almusawy/posts/2974507656154941?notif_id=1626120702502849&notif_t=page_tag&ref=notif

الثالث عشر: السادة آل غني من سادة الحصين الدويسات

عرفت قول السيد واثق الخواري: قال ابو الحسن الفتوني "السادة الدويسات أقطعهم بعض الملوك الحصين وأرضا يقال لها ابو طاروف" وهي قرية الحصين من عذار الحلة السّيفية، وفي الحلة والحائر الحسيني. إذا: كل من ينتسب الى السيد دويس بن عاصم المذكور هو سيد (دويسي). وعرفت أيضا قول موقع قبيلة المحمود عشيرة السادة ال حمادي ان دويس الأول (وكانت ولادته في قريةالحصين من اعمال الحله السيفيه سابقا (بابل حاليا) -الى ان قال- وأصبح الموطن الاصلي لقبيلة السادة البو محمود بعد المدينة المنورة في منطقة الحصين من اعمال الحلة السيفية ومنها انتشروا الى مناطق متعددة من العراق.

وحدثني عميد السادة آل غني السيد منير ال غني ان جده سيد نوري رحمه الله تعالى وهو جد السادة ال غني لامهم اخو جدهم لابيهم جابر بن سيد علي بن سيد حسن بن سيد موسى بن حسن ان سيد حسن هو واخوه حسين قد انتقلوا من قرية الحصين الى مدينة الصفرة التي تقع في قبال قرية الحصين الان. وهذا هو الموافق لجميع القرائن وما هو متواتر عند السادة ال غني ان اصلهم الحصين الذي هو اصل السادة الدويسات. فالسادة ال غني هم دويسات حصينية.

ابناء السيد غني

للسيد غني ستة أولاد، خمسة ذكور وبنت واحدة .

الابن الأكبر عميد السادة ال غني هو سيد منير ثم سيد أنور ثم سيد رسول ثم سيد حكمت ثم سيد ماجد. وكلهم قد أعقبوا.

اشادات

اشادة السيد حسن المحمودي

اشادة السيد منير آل غني

اشادة السيد رسول آل غني

السيرة الذاتية للمؤلف:

تعريف:

الاسم: أنور غني جابر الموسوي الحلي

ينتهي نسبه الى الامام الوصي المعصوم موسى بن جعفر عليهما السلام.

التولد (1393هـ \ 1973 م)

محل الولادة و السكن : العراق - بابل - الحلة.

وكيل الفقيه المجدد الزاهد السيد محمد علي الطباطبائي أيده الله تعالى.

التحصيل الدراسي : البورد العراقي في الطب الباطني 2005.

المهنة : طبيب استشاري في مستشفى مرجان الامام الصادق (عليه السلام) في بابل.

تحصيلات أخرى : علوم الفقه و اصوله – النجف الاشرف.

مهارات أخرى : كاتب و شاعر.

سيرة مختصرة

أنور ال غني الموسوي طبيب و شاعر و كاتب عراقي و طالب علوم دينية في حوزة النجف الاشرف. ولد عام 1973 في مدينة الحلة. يعمل حاليا كطبيب استشاري في مستشفى الامام الصادق (عليه السلام) في بابل. متزوج و له ثلاث اولاد. له أكثر من ثمانين مؤلفا في الدين و

الادب باللغتين العربية و الانجليزية منشورة الكترونيا و بعضها ورقي، و له بحوث طبية منشورة في المجلات العلمية المحكمة .

في 1991 دخل كلية الطب و تخرج منها في 1997 و في 1999 قبل في الدراسات العليا و في 2004 حصل على شهادة البورد العراقي في الطب و في 2011 سافر الى الهند و تدرب على امراض الكلى. و في 2015 حصل على لقب استشاري في الطب.

درس علوم الحوزة العلمية و اعتمد كثير على الدراسة على الحاسبة و الانترنيت بسبب عمله و التحق في البحث الخارج في سنة 2007 له الكثير من المؤلفات الفقهية و الاصولية في علم الحديث ونال اجازة برواية الحديث في 2018.

في 2015 اسس مجموعة تجديد لقصيدة النثر المكتوبة بالسرد التعبيري مع مجلة تجديد و جائزة تجديد السنوية .

في 2016 اتم الجزء الخامس من كتابه التعبير الادبي و في نهايتها بدأ يكتب باللغة الانجليزية.

في عام 2017 انتقل انور غني الى الكتابة باللغة الانجليزية بالكلية و ترك الكتابة العربية في الادب، و أصدر مجلة Arcs المتخصصة بقصيدة النثر. و ظهر اسمه في اكر من ثلاثين مجلة عالمية و نال و رشح الى سبعة جوائز عالمية. اهمها افضل شاعر في العالم من قبل اتحاد امم العالم من كازاخستان.

في سنة 2018 اصدر مجموعته الشعرية العربية الكاملة و رشح الى جائزة اربكاسي البريطانية وكان الشاعر العربي و العراقي الوحيد ضمن قائمة مئة افضل شاعر في العالم.

في 2019 اصدر كتابه الحادي عشر باللغة الانجليزية موزاييكد بويم وهو الكتاب الحادي و الثمانون من تأليفه و نال جائزة روك ببلز العالمية من الهند.

في عام 2021 تجاوزت مؤلفاته المائتين وخمسين كتابا وكانت معظم مؤلفاته الأخيرة في تفسير القران وعلم الحديث.

التحصيل العلمي

بكلوريوس طب و جراحة عامة جامعة الكوفة 1997

شهاد البورد العراقي في الطب الباطني 2005 بغداد

مقدمات الفقه و الاصول الحلة النجف 2003- 2005

تدريب على زرع الكلى – الهند 2007

بحث خارج عند السيد السبزواري – و شيخ بشير النجفي النجف 2005-2007

البحث و المتابعة العلمية و الفكرية عن طريق النت 2005- الى الان

استشاري الطب الباطني 2015

اجازة في الرواية و الحديث من السيد مرتضى جمال الدين 2018

المؤلفات

بلغت مؤلفات انور غني في نهاية 2021 مائتين وخمسين كتابا باللغتين العربية و الانجليزية.

التحرير

رئيس تحرير خمسة مجلات الكترونية

1- (تجديد) المختصة بالسرد التعبيري مجلة و تصدر سنويا بشكل ورقي.

2- (أقواس الشعر) المختصة بالسرد التعبيري و تصدر فصليا.

3- (الأدب المعاصر) المتخصصة بالأدب العربي المعاصر و تصدر فصليا.

4- (Arcs) و تعنى بقصيدة النثر باللغة الانكليزية.

5- (Transfigurstion) و تعنى بالادب المعاصر باللغة الانكليزية.

المؤلفات

سيرة مختصرة

محب الدين أنور غني الموسوي الحلي طبيب وشاعر وباحث اسلامي من العرق. ولد في 29 ذو الحجة سنة 1392 (1973) في بابل. درس في النجف الطب والفقه. مؤلف لأكثر من مائتي كتاب وظهر اسمه في عشرات المجلات والمختارات الادبية العالمية، وحاز على جوائز عدة ورشح لجائزة البوشكارت. يكتب باللغتين العربية والانجليزية ويعتمد منهج عرض المعارف على القرآن والسنة في الشريعة. السيرة الكاملة في كتاب (الينابيع). عرف أيضا في مؤلفات ومدونات باسم محب الدين الحلي

المؤلفات

علوم القران

1. المحكم في المعاني القرانية
2. جامع المضامين القرانية
3. احكام المحكم
4. المقدمة القرآنية
5. المضامين القرانية
6. مختصر دلالات آيات الاحكام
7. اعتقادنا في القران
8. خصائص القران من القران
9. الاربعون في نفي تحريف القران
10. تقريب العبارة القرانية
11. تلخيص موضوعات القران
12. جامع خصائص القران
13. خصائص القران من السنة
14. مختصر المعاني القرانية
15. منتهى البيان في نفي تحريف القران

16. تفسير (اذ ذهب مغاضبا)

17. تفسير (بين يدي)

18. الوحي والكتاب

19. اتفاق الاركان على نفي تحريف القران

20. المنتظم بتلخيص احكام المحكم

21. اولئك

22. صحيح تفسير القمي

23. العبارات القرانية

24. ان الذين

25. الفقرات القرانية

26. الحديث القرآني

27. معرفة الحق من القران

28. القريب والغريب في معنى قوله تعالى (وان خفتم ان تقسطوا في اليتامى)

29. تيسير الايات

30. مصحف أنور

31. أدعية قرآنية

32. وعلم آدم الأسماء كلها

33. احكام التقليد من القران

الحديث وباقي المعارف الدينية

34. الصحيح المنتقى من أحاديث المصطفى

35. الفصول البهية من السيرة النبوية

36. الصحيح في مكارم الاخلاق

37. جواهر المسند الجامع

38. جواهر بحار الانوار

39. جواهر وسائل الشيعة

40. جواهر جمع الجوامع

41. صحيح الصحيح

42. صحيح الكتب السبعة

43. صحيح بحار الانوار

44. صحيح سنن البيهقي

45. صحيح مسند احمد

46. صحيح كتاب سليم

47. صحيح مسانيد الاخبار

48. صحيح مسند ابن المبارك

49. صحيح ام المؤمنين عائشة

50. الصحيح من مسند ابي هريرة

51. المنتقى من صحيح المجلسي

52. المنتقى من صحيح الموسوي

53. المنتقى من صحيح الحميدي

54. المصدق المنتقى

55. السنة القائمة المنتخبة

56. الاسراء والعروج

57. قوي الاسناد من بحار الانوار

58. المصدق من الجمع بين صحيحي البخاري ومسلم

59. عالم الانوار ستة اجزاء

60. رسالة في حديث العرض

61. مختصر السنة الشريفة

62. رسالة في متشابه الحديث

63. الجمع بين صحيحي البحار الوسائل

64. منهج العرض

65. واضح الاسناد من احاديث الكافي

66. خليفة الله الحق

67. تلخيص ادعية الافتتاح

68. اسلام الفرق المخالفة

69. اجماع الطائفة على اسلام الفرق المخالفة

70. درجات طرق الشيخين

71. اسلامنا

72. تعلم علوم المجتهدين

73. اكمال المضامين الحديثية

74. في اسماء الائمة

75. اذا كان يوم القيامة

76. عرض الحديث على القران والسنة

77. الاسلام دين الفطرة

78. عرض الحديث على القران والسنة

79. الاربعون في عرض الحديث

80. حجية الحديث الضعيف

81. ادعية الصباح

82. الالفية السندية

83. الالفية المتنية

84. الالفية

85. الامام ام ظاهر او غائب

86. التذكير بحق الامير

87. هجرة المؤمنين

88. الحق المنير من العجم الكبير

89. تلخيص اراء الخلفاء

90. صفات المؤمنين

91. القواعد الفقهية

92. ولادة مهدي الامة

93. الشهيد زيد بن علي

94. سكوت الولي

95. اخبار المهدي المنتظر

96. الاسماء والصفات

97. اخبار الائمة الاثني عشر

98. الصحيح من اخبار الذبيح

99. الصحيح من اخبار النسناس

100. الصحيح المعتل من اخبار المفضل

101. بداية النسل

102. العلم الشرعي

103. بطلان الاجماع على ابي بكر

104. المحكم في التوحيد

105. المحكم في الدعاء

106. المحكم في الدليل الشرعي

107. المحكم في الاستخارة

108. المحكم في الاصطفاء

109. المختصر في التوحيد

110. احوال الوصي ابي طالب

111. اخبار الطاهرة خديجة بنت خويلد

112. المشكاة في كفر الغلاة

113. المصدق الصغير

114. المضامين الحديثية المنتخبة

115. اداب التجمل

116. المنتخب من اصل الشيعة الحديثية

117. المنتخب من اصول السنة الحديثية

118. المهذب في صلاة المغرب

119. امير المؤمنين

120. انا مسلم

121. كسر سيف الزبير

122. اسوأ محضر

123. تشيع اصحاب الرسول

124. تصحيح ميزان التصحيح

125. تعريف الحديث الصحيح

126. تلخيص احوال الاخبار

127. تلخيص اصول الفقه

128. الاجتهاد والتقليد

129. تلخيص التهذيب

130. تلخيص اوائل المقالات

131. تلخيص كفاية المهتدي

132. الائمة بعدي اثنا عشر

133. انا المنذر وعلي الهادي

134. جتع الاقوال

135. جوهرة الاصول

136. جوهرة المضامين الحديثية

137. خلاصة مقدمة الاستنباط

138. رسالة في الكر

139. رسالة في حديث العرض

140. سيد شباب اهل الجنة الحسن بن علي

141. شرح البدعة في شرح السنة

142. شروط العرفة الشرعية

143. صحيح الاسناد

144. عامية الفقه

145. عدة العارض

146. عرض الحديث على القران والسنة

147. علامات الحق

148. الحديث من الرواية الى المضون

149. علي ولي كل مؤمن بعدي

150. فاطمة الزهراء صفوة الله

151. فقه الفقه

152. قطب العقيدة

153. قوي الاسناد

154. كتاب الطهارة

155. كتاب العلم

156. كتاب المعرفة خمسة اجزاء

157. محمدية التشيع

158. مختصر السنة

159. مدخل الى متشابه الحديث

160. مراجعة التقية

161. معرفة الحديث

162. مسلم بلا طائفة

163. معرفة المعرفة

164. من كنت مولاه فعلي مولاه

165. مقدمات الصلاة

166. حفظ الجماعة

167. منهج العرض

168. واولي الامر منكم

169. حديث بضعة مني

170. صحيح وسائل الشيعة

171. استفت قلبك

172. اصدق الاصول من اقوال الرسول

173. اللؤلؤ والمرجان في من راى صاحب الزمان

174. الشرك

175. صحيح النوادر

176. احاديث الامام الصادق الرباني برواية ابي نعيم الاصبهاني

177. المختصر المتقن في اسقاط لمحسن

178. كتاب موحد للسنة

179. الشواهد الكافية على الامامة السامية

180. المختصر في حديث الائمة بعدي اثنا عشر

181. الانقطاع الى الله

182. الحشوية المعرفية

183. دعوة الى كتاب موحد للسنة

184. مقالات الحشوية

185. الحشوية داء المعرفة

186. مسند أنور

187. المسائل العشر في الامامة

188. اعتقادنا في المهاجرين والانصار

189. أسماء الائمة الاثني عشر من السنة

الادب والفكر

190. الاعمال الشعرية العربية

191. التجريدية في الكتابة

192. ملحمة جلجامش

193. التعبير الادبي خمسة اجزاء

194. التقنيات السردية في القصيدة

195. السرد التعبيري

196. جماليات ما بعد الحداثة

197. كريم عبد الله والسرد التعبيري

198. عادل قاسم وقصيدة النثر

199. فريد غانم والنص الحر

200. القصيدة التقليلية

201. القصيدة الجديدة

202. النقد التعبيري

203. ملامح الشعر التجريدي العربي

204. كتاب قصيدة النثر

205. الينابيع 2017

206. الينابيع 2019

207. لغات 1

208. لغات 2

209. لغات 3

210. لغات 4

211. قصائد تجديد

212. سرد تعبيري 2016

213. سرد تعبيري 2017

214. سرد تعبيري 2018

215. سرديات

216. تجريد البوح

217. قصائد نثر مختارة

218. الموت والحياة

219. ترجمات ادبية

220. قصائد نثر مترجمة

221. قصائد كونكريتية

222. السرد التعبيري العربي

223. الواقيال

224. انطولوجيا السرد التعبيري

225. تعبيرات

226. تلخيص موجز البلاغة

227. قانون الجمال

228. مدخل الى علم النقد

229. قانون الجمال

230. رجل عراقي

231. الينابيع 2020

الكتب باللغة الانجليزية

كتب بلغات اخرى

ترجم له أكثر من عشرين كتابا بأكثر من عشر لغات.

نسب المؤلف أنور آل غني الموسوي الحسيني العلوي الهاشمي

أنور غني جابر علي حسن موسى حسن حمد المجيد علي يوسف صقر خليفة علي (معلى) عبدالله محمد محمود علي محمد دويس عاصم حسن محمد علي سالم علي صبرة موسى العصيم علي حسين علي الخواري بن الحسن الثائر بن جعفر الخواري (ابو السادة الخواريين) بن الامام موسى الكاظم (عليه السلام) بن الامام جعفر الصادق(عليه السلام) بن الامام محمد الباقر (عليه السلام) بن الامام علي زين العابدين (عليه السلام) بن الامام الحسين (عليه السلام) بن الامام امير المؤمنين علي (عليه السلام) بن ابي طالب (عليه السلام) بن عبد المطلب (عليه السلام) بن هاشم (عليه السلام).

قانون الجمال

مقدمة

نحن الآن أمام العديد من الحقائق عن الكتابة الفنية الجميلة:

أولاً: في العشرين سنة الماضية ، انتقل جمال الكتابة والفن في وعينا من النظرة الجمالية إلى النظرة التعبيرية. الآن المبدعون يهتمون بالشعور بالتعبير أكثر من التطبيقات الجمالية.

ثانيًا: يمكننا التفريق بين ثلاث عصور من المناهج الأسلوبية حول الجمال والفن في الكتابة ، الاول ما قبل الحداثة التي تتعلق بقوة ارتباط المعنى ، والثاني الحداثة التي تتعلق بجماليات الكتابة و الثالث ما بعد الحداثة ، العصر الحالي ، التي تتعلق بالتعبير عن المشاعر القوية.

ثالثًا: في عصر العولمة وما بعد العولمة ، هناك شعور قوي في ممارسة الكتابة الحرة التي لا تراعي القواعد أو القوانين أو التقاليد في الكتابة الابداعية والأدب وحتى النوع.

رابعًا: الآن ، نحن أمام كتابة أدبية جديدة لا تناسب أو لا تريد أن تتبع أي تصنيف نوعي ، إنها كتابة غير مجنسة أو عابرة للاجناس.

خامساً: في عصر البحث الحر هذا ، لماذا نحتاج إلى دراسة العناصر الأسلوبية للكتابة الفنية الحالية وقانونها؟

سأجيب على السؤال الأخير أولاً وعلى النقاط الأخرى التي سأتناولها من خلال فصول الكتاب. في الحقيقة الإنسان مخلوق انتقائي للغاية ويسعى دائمًا إلى الأفضل ، ويقدر الأفضل ويقلده . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ، فإن الاعتراف أو التجربة الغريزية الإنسانية العميقة ، على الرغم من صدقها ، غامضة ولا يمكنها الخروج من النظرة الأساسية لأشياء العالم بينما الروح معقدة للغاية ومخلوق شديد المعرفة ولا يمكن أن ترضيها التجربة الغريزية الأساسية ، لذلك فهي بحاجة إلى الخبرة الفكرية والتحليل للوصول إلى أهدافها في كل شيء ، وليس فقط في الجمالية والجمال.

في عملية التحليل الفكري والتمايز المنهجي لتجاربنا حول الكتابة الجميلة ، لا نضيف أو نبتكر شيئًا ، غير موجود في النص أو في الكتابة أو نضع بعض العناصر التي تكون غريبة عليها التجربة الغريزية ، لكن في الحقيقة ، التحليل الفكري للكتابة الجميلة هو تحليل شامل للتجربة الغريزية.

نعم ، تجربتنا الفكرية هي دائمًا تحليل لتجربتنا الغريزية. إذن هذا الكتاب عبارة عن مجموعة من التحليلات الفكرية للتجارب الغريزية في جوانب مختلفة من الكتابة الجميلة. لذلك ، لن أجد شيئًا جديدًا ، لكنني سأحاول إظهار ما هو موجود. أعتقد تمامًا أن العقل لا يمكنه العثور على أي شيء سوى مجرد أداة لشرح ما تعرفه وتختبره الغريزة. لا يعرف العقل شيئًا جديدًا ولكنه يوضح لنا ما نعرفه.

لقد جعلت الفصول قصيرة وواضحة وركزت على فكرة واحدة لمتابعة أرواح القارئ الحالي الذي لا يحب الكتابة الطويلة والمعقدة. نحن الآن في عصر "القارئ العام" ، وعلينا أن نترك بقايا الحداثة ، أعني عصر "القارئ المختار" ، والبحث عن القارئ المختار يقتل الأدب وأهدافه الجمالية والاجتماعية. حتى المقالات الناقدة أو النظرية أو التحليلية يجب أن تكون واضحة وجميلة وذات اهتمام واسع. سأتبع هذه القواعد ، وسأحاول التعامل مع العناصر الغريزية الواضحة والصحيحة في التجربة الفنية ، لذا فإن هذا الكتاب هو لنا جميعًا ، القارئ ، والكاتب ، وغير القارئ وغير الكاتب. عندما نتحدث عن كتاباتنا نتحدث عن حديثنا ، لكن الكتابة هي الحضور الرسمي والخارجي للخطاب وهي تستخدم على نطاق واسع كأداة ربط وأداة أدبية.

قانون الربحية

أحد العوامل الغريزية العميقة والمستمرة هو الربحية في السلوك البشري. الإنسان في كل عمل ، يراقب التكلفة والفائدة ، ويتخذ أي قرار بناءً على علاقة التكلفة والفائدة. الإنسان في كل عمل ، يراقب التكلفة والفائدة ، ويتم اتخاذ أي قرار بناءً على علاقة التكلفة والفائدة. في المحادثة ، يحاول الناس إنتاج نفس الفكرة بأقل عدد من الكلمات ، وفي الكتابة الفنية ، يحاول الناس إظهار وتسيير نفس المشاعر والفن والمعاني من خلال الحد الأدنى من العناصر النصية. سيرى القارئ من خلال غريزته العميقة حجم الفن والشعور في النص مقارنة بحجم النص.

يمكن إظهار العلاقة بين الربحية العامة والتكلفة والفائدة في المعادلة التالية:

الربحية = المنفعة / الكلفة

ر= م \ ت

ملاحظة: لم أحصل على هذه المعادلة من أي مرجع.

إذا اختصرنا كل أهداف (فوائد) الكتابة في نظام المعاني وكل النص الفني في (حجم النص) ، فيمكننا شرح قانون الربحية كتابة كما في المعادلة التالية:

الربحية الكتابية = المعنى / النص

ر ك= مع \ ن

يتضمن مصطلح "المعنى" في المعادلة بشكل أساسي المشاعر والأفكار والعوامل الأخرى ذات الصلة بالكاتب بينما يتضمن مصطلح "النص" عدد الكلمات والعناصر الخطابية (العناصر الفنية) والانحراف عن التعبير العادي.

كلما كانت الكتابة الفنية أكثر فائدة فيما يتعلق بالتكلفة ووجود فجوة أكبر بين ربحية الكاتب والربحية العادية.

الفصول التالية ستكون تطبيقات لمفاهيم هذا القانون. وهذا يعني أنها ستكون شرحًا تفصيليًا لهذا القانون.

والربحية الجمالية هي كمية الجمال في عنصر المشاهدة او الادراك

ر ج = ج \ مش

الكلفة هي حجم العمل مع درجة الانتقاء

الكلفة= حجم * انتقاء

والمنفعة هي نسبة الثراء في التاثير

المنفعة = الثراء * التاثير

من = ث * تاث

اذن الربح = ثراء * تاثير \ حجم * انتقاء

قانون الفردية

كل شيء له وجهان للوجود ؛ أولاً: الوجود النوعي العام والثاني هو الوجود الفردي الخاص فيما يتعلق بكل شيء على حدة ، لذا فإن الوجود العنوعي واحد ومحدود بينما الفردي فغير محدود فهو بعدد لأشياء والسعي الى اتحاده غير نطقي ومستحيل . الشيء نفسه موجود في معرفة المدركين للشيء الذي يوجد فيه معنى نوعيومعنى فردي ؛ الأول واحد ومحدود بينما الآخر لانهائي.

لكل شيء جانبان في وجوده كشيء موجود (وجود) وكمفهوم (معنى). يتم تمثيل عوامل الوجود من خلال التأثير وعوامل المعنى التي تمثلها السمات. فدرجة التأثير هي درجة الوجود ودرجة السمات هي درجة المعنى ويمكن استخلاص ذلك في المعادلات التالية:

الوجود = الفعالية (اي الشيء نفسه الموجود في معرفة المدركين وهو نوعي فردي.)

المعنى = الإظهار (عدد الصفات و نوعها ودرجاتها ، سواء كانت سالبة أو موجبة).

الجانب المهم في الكتابة الفنية هو جانب المعنى وتجليه المتمثل في االتفرد الأسلوبي الفني. لذا فإن التعبيرية في الكتابة تعتمد كليًا على الفردية الجمالية في الأسلوب.

تتناسب الفردية الأسلوبية مع السمات الأسلوبية في النص التي تختلف وتنحرف عن الأسلوب العام مع إنتاج الجمال وهناك درجتان من الفردية الأسلوبية الفنية ، الفردية الأسلوبية الإبداعية والشخصية الأسلوبية للكاتب.

لذا فإن التعبيرية هي نتيجة تلخيص الإبداع مقارنة بعامة الناس وأسلوب الكاتب الفردي. لذلك ، يمكن تمثيل قانون الفردية الكتابية بما يلي:

تتناسب درجة الفردية في النص مع الانحراف عما هو معتاد مع التأثير الفني. فكل شيء له وظيفة كصورة ، ولكي يكون معتادًا أو طبيعيًا ، يجب أن يحدث في صورة واضحة تعاونية وعادية مع رمزية محدودة. أي انخفاض في التعاون سيؤدي إلى الانحراف والتفرد.

الفردية = التفرد الاسلوبي * الابتكار

قانون التعبيرية

مقياس تأثير التعبيرية هو زيادة حجم المعاني في نص معين. لذلك في كل حجم من أحجام الكلام أو النص ، يكون حجم المعنى متناسبًا مع درجة التعبيرية.

كل نص له قوة توصيل المعنى ، وهناك قوة عامة يشترك فيها عامة الناس في كلامهم ولكن التعبيرية تزيد من هذه القوة. في الحديث العادي ، تساوي معاني النص عدد الجمل الصغيرة الكاملة ، لكن التعبيرية يمكن أن تزيد من عدد المعنى في نص معين.

وبشكل عام التعبيرية هي التضخيم النسبي للمحمول الادراكي في الوسيلة و تتاثر بالتفرد الاسلوبي

لذلك فالتعبيرية هي حاصل الربحية و الفردية في العمل

التعبيرية = الربحية * الفردية

اي ان:

التعبيرية = التفرد * الابتكار * ثراء * تاثير \ حجم * انتقاء

قانون الجمالية

الجمال ظاهرة تحليلية معقدة ناتجة عن التفاعل بين العديد من العناصر الثانويةز فهي تقع بعد التعبيرية في مستوى الادراك .

العناصر الجمالية نوعان ؛ الأول هو النوعي يشير إلى الجمالية في نقطة ما في وقت أو مكان معين ، والثاني هو الكمي الذي يمثل الكمي والحضور فيما يتعلق بالحجم والوقت .

العناصر النوعية للجمال تعتمد الاحتراف و الرمزية و العاطفة. وهي التي تنتج التوهج

والرمزية و العاطفية هي من عناصر التعبيرية كما هو ظاهر، فيكون عناصر النوعية التعبيرية مع الاحترافية.

الاحترافية هي ضبط القواعد الاساسية اي الاجادة مع الخبرة الفنية

الاحترافية = الاجادة * الخبرة

العامل النوعية تنتج الجذب للعمل

اي ان الجاذبية تتناسب مع التعبيرية و الاحترافية

اذن النوهج = التعبيرية * الاحترافية

اي ان التوهج = الاجادة * الخبرة * التفرد * الابتكار * ثراء * تاثير \ حجم * انتقاء

اما العناصر الكمية فتعتمد على شدة التوهج وقوته وهي المسؤولة عن الامتاع

اما الشدة فهو مجموعي اي انه التوهج مع الحجم و لان الحجم هو ضمن مقام التوهج اذن

شدة التوهج = الاجادة * الخبرة * التفرد * الابتكار * ثراء * تاثير \ انتقاء

واما القوة فهو معدل التوهج ،اي انه التوهج على الحجم

اذن قوة التوهج = الاجادة * الخبرة * التفرد * الابتكار * ثراء * تاثير \ حجم2 * انتقاء

والجمالية المسؤولة عن الامتاع تتناسب مع شدة التوهج وقوته

اي ان الجمالية = شدة التوهج * قوة التوهج

اذن الجمالية = الاجادة2 * الخبرة2 * التفرد2 * الابتكار2 * ثراء2 * تاثير2 \ حجم2 * انتقاء2

العناصر الاولية و الثانوية

بعض عناصر الجمالية يمكن ان تحلل الى وحدة اصغر اولية

فالخبرة هي الاجادة والابتكار

و التاثير هو التفرد و الابتكار

و الثراء هو الخبرة و التفرد اي انه الاجادة و التفرد و الابتكار

والانتقاء اجادة و تفرد

فالابتكار يكرر ثلاثا و الاجادة مرة و التفرد مرة

اي ان

الجمالية = الاجادة3 * التفرد3 * الابتكار5 \ حجم2

ولان وحدة الحجم هو الجمل فجمالية الجملة الواخدة هي

جمال الجملة = الاجادة3 * التفرد3 * الابتكار5

وهذا هو قانون الجمال

فالجمال = الاجادة3 * التفرد3 * الابتكار5

ج = أج3 * ت3 * اب5

ولان هذه المعاني تداخلية تناسبية تفاعلية فاننا يمكن تبسيط المعادلة بطرج الاسس المتساوية الى ما يلي:

الجمال = الاجادة * التفرد * الابتكار2

ولان التفرد هو اجادة خاصة و ابتكار خاص يمكن تبسيط العادلة الى ما يلي:

الجمال = الاجادة * الابتكار

الواقيال

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم.

لا يمكن للبشرية ان تتجاهل التأثير القوي للأمور الاعتبارية التي تنتزعها من الماديات. ان هذا التأثير في واقعه نظام عميق وواسع وهو من مظاهر تداخل بين الاعتباريات والماديات والذي يصل احيانا الى حالة تحكم صور الاعتباريات في الانسان ببلوغ نقاط وسطى بين الواقع والخيال فيصبح الادراك البشري ثلاثيا بدل الثنائية المعروفة من واقع وخيال، بل في حقيقة الامر لدينا واقع وخيال وواقيال بينهما له صفات من هذا ومن هذا. انه عالم بين الواقع والخيال.

هنا نحاول تسليط الضوء على عالم الواقيال بشكل مختصر كمدخل لأبحاث اخرى اوسع في المستقبل والله الموفق.

فصل : الواقع والخيال والواقيال

أفضل مدخل لفهم الواقع والخيال هو التمييز بين الوجود المكاني والوجود اللامكاني، والمادي واللامادي.

الوجود المكاني ما له تحيز في الخارج ومنه مستقل و يسمى الخارجي و غير مستقل و يسمى اعتباري، ومن الوهم تصور ان الاعتباري ليس له مكانية .

واللامكاني هو ما ليس له تحيز ومن اشكال اللامكانيات هي المعاني و الادراكات بما هي وليس بما تعني وتشير او تصور، الا انها كلها زمانية.

المادي هو ما له تحيز مستقل محسوس، أي هي الخارجي بمعنى اخر، ومن الواضح ان اللامكانيات ليست مادية وانما هي افعال للعقل ، كما ان الاعتباريات ليست مادية كما هو واضح، الا ان هناك مكانيان مستقلة غير محسوسة وهذه لامادية ايضا، فالاحساس هو المميز بين المادي واللامادي. ومن هنا فالمكانيات فيمكن ان تكون مادية ولامادية.

الواقع هو ترتب زماني للمكانيات المستقلة، مستقلة او غير مستقلة، محسوسة او غير محسوسة، اما الخيال فهو ترتب زماني للامكانيات، أي للصور و الادراكات و المعاني بما هي.

حينما ندرك الاشياء المكانية في الزمان فهذا هو الواقع والواقع لا يمكن ان يتوقف كما اننا نتعامل معه لكننا لا نوجده، وهو ما نشعر ان يحيط بنا. ولو اردنا تبسيط الامر بالاغفال عن الاعتباريات غير المستقلة فان الواقع هو ترتب الاشياء المكانية في علاقات مكانية في عالم الادراك خلال الزمن، اي اننا ندرك الاشياء المكانية بترتبها المكاني بثبات او تغير خلال الزمن. هذا هو الواقع.

اما الخيال فاننا ندرك ترتبا زمانيا للمعاني و الادراكات نفسها اي صور المدركات مترتبة في الزمن، اي هي حالات من العلاقات بين المعاني و صور الادراكات في الزمن ومع اغفال المعنى فان الخيال هو ترتيب الاشياء اللامكانية وهي صور الاشياء ادراكيا في الزمن ومجاله عالم التصور اي الذهن والذي نشعر اننا نتحكم فيه احيانا لكن ليس دوما .

فالميز بين الواقعي و الخيالي هو ان الواقعي له تجسد مكاني و وجود خارجي بينما الخيالي فليس له مكانية و وجوده الذهن، واذا اردنا تعريف الواقع والخيال بانهما احداث ، فالواقع حدث مكاني خارجي بينما الخيال حدث لامكاني ذهني.

ولان للمكان منطقية فاننا لا نكون احرارا في اختياره او تبديله او تغيره وما يقع يثبت وهذا بخلاف اللامكانيات فانها حرة في كل ذلك.

الميزة المهمة اننا نرى ان الواقع هو الحقيقة وهو الميزان في التعامل ، لماذا لانه هو المشترك وهو الذي يراد به عند التخاطب. فهيمنة الواقع على حياتنا بسبب الاشتراك وبسبب التخاطب .

لو صار في الخيال صفة مشتركة وكان له هيمنة على تخاطبنا بسبب التعاهد وتفاعلنا فاننا سنسميه حقيقة ايضا الا ان الحقيقة حقا هي العلم و ليس المشترك ومن هنا تبطل حجية الجماعة في تاسيس الدين و الاخلاق و ان استطاعت تحقيق القانون و العقد و التسالم.

هذه الحالة من الخفوت و اللامبالاة بالخيال و الحالة الشديدة لسيطرة الواقع علينا فيها مناطق للتداخل، حينما يكون هناك اصطناع و فرض للاشتراك و التعاهد فيكون عنصرا للتخاطب. من اهم صور الهيمنة هي الخطاب. ولذلك كل شيء تجعل له خطابا فانت حققت له هيمنة وسلطة.

نعم اذا اصبحت الامور الخيالية ذات خطاب صار لها سلطة و هينمة وصرنا ننفعل بها بدل ان نفعلها.

الخيال غالبا هو فعلنا و تحكمنا لكن احيانا وبسبب الخروج عن الاشتراك و الخطاب الواقعي يحصل سلطة للخيال علينا .

هذه الحالة هي الواقيال وهي كلمة اشتققتها من بداية (واق ع) و نهاية (خ يال) وهو منطقة وسطى بين صفات الواقع وصفات الخيال فمن جهة له صفات الواقع ومن جهة له صفات الخيال. بمعنى ان الادراك ليس ثنائيا واقع وخيال بل ثلاثي واقع وخيال وواقيال.

تكمن اهمية ادراك الواقيال في امرين الاول تحكمي و الثاني ابداعي ، فالتحكمي يمكن من خلال الواقيال السيطرة على العقول بجعل الخيال حقيقة وهو ما يحصل في الاعلام و غسل الادمغة و الثاني الابداعي وهو ما يحصل في الكتابة الادبية و في الالعاب التي تفترض الخيال, وتحقق الواقع الافتراضي. ومنها التواصل الاجتماعي. ان عالم الانترنت و الاثير فهو من عالم الواقيال.

فصل: الواقع والحقيقة

ان الحقيقة صفة للمعرفة وهي اعم من الواقع ومن الخيال كما بينا ، والواقيال نظام متعلق بالمادي واللامادي، وان ما له علاقة بالماديات واللاماديات هو الواقع وليس الحقيقة ومن هنا كان الواقيال بين الواقع والخيال و ليس بين الحقيقة والخيال وحينما يشير الناس الى مقابلة الحقيقة بالخيال فانهم يريدون المقابلة بين الواقع والخيال.

فصل تجسد الاعتباريات

لا بد من الكف سريعا عن مسالة التمييز بين الذهني و الخارجي و الاعتباري و الحقيقي، انما الحقيقة ان كل ما له اسم في الوجود من الامور الزماكانية له بعده الحقيقي ووجوده الحقيقي وتشيئه التام. التشيؤ التام في الاستقلال الظهوري و في التاثير و التاثر امور متحققة في الاعتباريات ولذلك علينا التعامل مع الاعتباريات كانها حقائق وكانها ذوات.

فصل: المعرفة

اكثر ما يهمنا كبشر هو الفعل المادي للاشياء والذي منه نستخلص المعرفة به ، واضافة الى المادية الواقعية فهناك التلقي و التسالم المعرفي عن الاشياء ومصدره التصديق والايمان بالحكاية والقول عن الشيء وان لم يدرك ماديا، فالايمان و التصديق وتلقي حكاية الغير وتجربته من اهم العوامل لتكوين فكرة معرفية عن الاشياء بل احيانا ان الايمان يفوق المادة بالمعرفة و اليقين وهذا ما يحصل عند المتدينين بالبراهين الباعثة على التصديق حيث ان المنطقية العقلائية لا تقبل بالتصديق الاجوف الخالية من الحقيقة والشاهد لذلك كانت الاتساقية و الشواهد و المصدقات اهم مصادر التصديق، فما له شاهد ومصدق و اتساق هو حقيقة وغيره ظن. فالايمان بوجه من الوجوه هو حضور وتجسد للمعرفة غير المادية فهو من الواقيال.

فصل: صنعة الرمز

الرمز من اهم الاعمال والانجازات الانسانية، وهو في الواقع وفي كثير من الاحيان يعتمد التشابه و التقارب فتعطى للشيء صفات اخرى فيه من يناسبها واصدق اوضاع الرمز حينما يكون الرمز مصدرا حقيقا للصفات المرغوبة، وهناك اشكال كثيرة من الرمز منها الادعائي والافتعالي و الوهمي و السحري الا انها كلها لها دور في توجيه الفكر واحداث نوع من التاثير والتاثر وهو الواقيالية.

العوالم المتوازية والعوالم المتداخلة

ان القول بانحصار وجودنا على هذا العالم المادي شيء لا يمكن تصديقه ليس فقط عقولنا الناضجة بل حتى الاطفال لا يصدقون اننا مجرد هذا الواقع الظاهري بل الشعور بوجود عوالم اخرى لها انعكاسات منا و لها انعكاسات فينا امر لا بد منه. ولذلك الانسان ليس فقط يشعر بوجود عوالم موازية لعالمه بل يشعر ايضا بتداخل تلك العوالم. أي يشعر بتاثيرها فيه بل وتاثيرها فيها وهو نوع من التحكم المتبادل باختلاف العناصر، والحديث عن ذلك ليس فقط مصدره التقليد والتصديق والايمان بل له وقائع و مظاهر ملموسة محسوسة ربما لا يخلو وجدان منها. وهذا المعنى العميق الفطري هو الدافع للايمان بوجود الله تعالى عادة.

ابداعية الذهن

الاعتباريات و التصورات الذهنية ليست امورا لا تجسد لها ولا تشيؤ لها ، بل هي امور متجسده و متشيئة في المكان والزمان ولها اثر واقعي و بعد تاثيري وان لم تكن محسوسة او لها صورة في الخارج. ان الذهن مبدع عظيم في انتزاع الاشياء الاعتبارية. ومن اهم العوالم التي تحيط بالانسان هو الاعتباريات، والاعتباريات ليست محدثات بل هي انتزاعات من الواقع عادة وان كانت احيانا معقدة.

ان الذهن ليس عملية تصور و تعامل مع الاشياء بل هو خلق مستمر للمعرفة بالاشياء و ابداع مستمر لصور الاشياء ان الذهن مصنع لا يتوقف للمعرفة باللاشياء . ان تاثير الاعتباريات على حياتنا احيانا يكون اقوى من تاثير الماديات. لذلك دائما حاولت الانسانية ان تعطي بعدا اعتباريا للاشياء أي بعدا اعتباريا.وبمعنى ادفق الانسان دوما يدرك المعنى الاعتباري للاشياء و ينتزعه منها لان الاعتباريات موجودة في الخارج الا اننا ندركها لكن من دون حس او لمس او استقلال.

ان فهم تاثير الاعتباريات هو مدخل مهم لفهم عالم الواقيال الذي هو حقيقة تاثير الاشياء غير المكانية علينا. نحن هنا لسنا بصدد بيان سلطة القانون والحكم بل بيان كيف ان تلك الاعتباريات لها مكانها المادي التاثيري فينا وان كانت غير مادية.

فصل: الانفعال والتحكم

البشرية ومنذ القدم وبفطرتها وغرائزها شعرت واسست وصدقت بتاثير وسلطة الاعتباريات و رتبت انفعالات ومخاوف وامال بالقانون والاحكام والسلطة واعطت ورمزية للحاكم واهمية قصوى للحكم كما ان الاديان السماوية رسخت هذا الجانب وهذه الحقيقة من خلال الطاعة. ان كل هذا النظام الواضح والجلي من الطاعة والانقياد لما له سلطة حقيقة وما ليس له سلطة حقيقة هو بفعال الشعور الحقيق بالانفعال و التفاعل و التاثر بما هو ليس مادي من الاشياء، بل يمكن القول ان ضعف سلطة الانسان على المادة واحتياجه الى قدرات كبيرة للتعامل معها صار عالمه الاقرب هو في الاعتباريات بل صار العالم الاعتباري هو المدخل للعالم المادي. ان هذا التفاعل البشرري مع السلطة الاعتباري الحقيقية والوهمية هو من الواقيال.

فصل: الواقيال المدعى

نحن حينما نتحدث عن الواقيال فانا نتحدث عن الواقيال الحقيقي، أي عن الاشياء اللامادية التي لها تاتثير بقوة تاثير الماديات ولها تحكم وتفاعل حقيقي معنا، الا انه ولاجل اغراض فان اشكالا من الوقيال المدعى الذي يبتنى على الوهم والزيف يتسبب في تحقيق شكل من الواقيالية غير الواقعية يستميل من هو ضعيف في ارادته او قليلة المعرفة الا ان هذه الحالات تزول مع الزمن لان الوقيالية الحقيقة تحتاج الى ثبوت وقاعدة حقيقة لكي تستمر فلا تستمر بالدعاوى الباطلة.

فصل في الاحلام

الاحلام هي صورة لاوعاية من الواقيالية حيث ان ما يدرك وما يرى هي صور وافكار الا انها تحقق تفاعلا وتثيرا وخوفا ربما يستمر الى ما بعد اليقضة ان الاحلام تعطي مدخلا جيدا للواقيالية وفهم تاثيرها علينا وهو تاثير الافكار والصور غير المادية على احاسيسنا وتوجهاتنا. الاحلام هو من انواع الواقيالية الجسدية أي تاثير الافكار على الجسد.

فصل: الشرود الذهني

ان الشرود الذهني لا يختلف كثيرا عن الاحلام فانه يشترك معه في التاثير الجسدي، فان فصل الفكر عن الواقع هو من التاثير الواقيال للافكار و بينما الاحلام تكون بشكل لاارادي فان الشرود الذهني يكون ببدايات واعية وارادية.

فصل: العالم السيبراني

ان الانترنيت مجموعة من المعلومات المحملة في مواطن يتمكن الانسان من الوصول اليها عبر الاثير أي انها يتوصل اليها بشكل غير مادي، وهذه المعلومات هي معلومات حالها كحال ما موجود في كتاب او مشهد بصري، الا ان الصفة المهمة في الانترنت ان تلك المعارف كثيرا ما تاخذ صورة التجسد ولذلك فان التفاعل معها يكون قويا واحيانا حقيقيا، طبعا هذا كله بمعزل عن العامل البشري أي اننا لا نتحدث عن التواصل الاجتماعي بل نتحدث عن العالم السيبراني

ذاته أي عن المعارف المحملة في الانرنت فانها من عالم الواقيالية. ومنها الالعاب الافتراضية واقراص الخزن الافتراضية.

فصل: الحرب السيبرانية و الواقيالية والامن الواقيالي

الواقيال هو عالم ما بين الحقيقة والخيال و يعتمد الافكار في الوجود و التأثير ، كل استعمال مؤذ للواقيال هو عدوان واقيالي ، وكل قصد واقيالي للاخلال بالامن هو حرب واقيالية. العالم الان يعيش حربا واقيالية من خلال ما يلي :

الحرب السيبرانية

التواصل الاجتماعي الموجه

الذباب الالكتروني

الاعلام الموجه

غسل الادمغة

التسقيط والتشهير

المثال السيء للمجموعة المسيء لصورتهم اما الناس

الالعاب الافتراضية

الكتبات الموجهة

العلمائية المزيفة

التطرف والتشدد

لا بد على الحكومات ان تعمل وزارة امن تسمى الامن الواقيالي لمواجهة العدوان الواقيالي والخروقات الواقيالية ولا بد من قانون يمنع تلك الخروقات.

الكتابة الابداعية والتشويق و الاندماج

كل حالة اندماج فكري مع الخارج بما يسرق اللب و يشغب العقل فهو من الواقيالية، ومن اشكال هذا التفاعل هو الاندماج بقراءة الكتابات الابداعية التي تسرح بالذهن و تنقله الى عالمها، لقد اشرت كثيرا في المقالات الادبية ان اعتماد الادب على نقل القارئ الى عالم النص بادوات وعناصر فنية تخلق له واقعا نصيا هو من وقعنة الخيال ، وفي الحقيقة وقعنة الخيال هو تقليد كتابي للواقيال أي انه واقيال ابداعي.

الواقيال الادبي

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود التدرجي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة

واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

يتجلى الواقيال الادبي او وقعنة الخيال (أي التعامل مع الخيال بواقعية) والذي هو من اساليب الشعر النثري هن جعل الخيال واقعا و العيش فيه و منح الحياة و الرؤية لكل فصوله و كياناته و شخوصه. بتموج تعبيري.

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

البنابيع 2020

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله رب العالمين. اللهم صل على محمد و اله الطيبين و اغفر لنا و لجميع المسلمين.

هذه سيرة مختصرة للطبيب والشاعر وطالب العلوم الدينية انور غني الموسوي بقلمه حتى نهاية 2020.

أنور غني الموسوي

محب الدين الحلي

طبيب وشاعر وباحث اسلامي من العرق. ولد عام 1973 في بابل. درس في النجف الطب والفقه. مؤلف لأكثر من مائتي كتاب وظهر اسمه في عشرات المجلات والمختارات الادبية العالمية، وحاز على جوائز عدة ورشح لجائزة البوشكارت. يكتب باللغتين العربية والانجليزية ويعتمد منهج عرض المعارف على القرآن والسنة في الشريعة. عرف أيضا في مؤلفات ومدونات باسم محب الدين الحلي.

سيرة شعرية

هذه ترجمة لقصيدتي الطويلة (AN IRAQI MAN) عن الانجليزية وهي سيرة ذاتية شعرية، و القصيدة مكتوبة باللغة التبادلية متعددة الاصوات التي تتداخل فيها اصوات المؤلف و الاخر و الحاضر و الغائب و الماضي و المستقبل.

انا رجل عراقي. حياتي مؤجلة ووجهي قد سرقته الحروب. لا أعرف شيئًا عن الجمال ولا شلالات دهتيان.

أنا رجل بسيط من الجنوب حيث الأحلام الخضراء تلون رموش الشمس. ابتسامتي مشوشة بالدوار ولكن عيناي براقة لذا يمكنني السفر عبر اللانهاية كالظلال.

أنا هنا ، مع هذا الجسد الساكن. شاب شرقي يغرق في تردده المر.

أنا ابن الرمل جالس على قمة التل وأردد الأغاني القديمة.

أنا جسم رمادي لا أعرف شيئًا عن الشمس. أنا رجل عربي ينمو في وسط الصحراء بروحي المالحة. حلمي سافر مع المساء مثل الأشجار المهاجرة وحياتي مهملة مثل قطة تحت المطر.

أنا أعيش في صحراء مجهولة الهوية ، لذا لا يمكنك رؤية الدوامات في قلبي ، وكل ما يمكنني تخيله هو عصاي الرمادية.

أنا رجل الصحراء لا أعرف شيئًا عن العشب. هذه الأرض ، التي أحبها دائمًا ، تقف فوق كتفي بأطراف باردة ، لذا لا يمكنني رؤية وجهها الكئيب ، لكني أتلمس كل شيء في أركانها.

.أنا رجل عربي ولا يوجد شيء هنا سوى أرواح مهجورة ، لذلك قررت أن أغوص في بئر جدي وأشرد في حقله القديم بحثًا عن فرسنا الضائعة.

أنا غصن عجاف من فجر سحري ؛ لا شمس على جبهتي ولا قبلة على رقبتي. أعرف الحرية جيدًا لكن لا يمكنني رؤية الطريق.

أنا طائر أعمى ويجب أن أتعلم من قبلة الحرية كيف أرى الحياة. هناك ، على أفواه صانعي الحرية ، تجد تلك القبلات البنفسجية.

أنا حرة حتى أستطيع ترديد أغاني العصافير بدون تعب وتعلم أصواتهم الوردية في التلال.

أحاول زرع أشجار دائمة الخضرة لطيورنا المتعبة لكنها تنتظر القوارب الجامحة.

أنا ابن الحرب. لقد تم جر عباءتي البالية إلى مكان شاغر مثل بقرة تحب النذور. نعم هو أنا خيمة بعيدة صوتها اختفى قبل غروب الشمس.

أنا ابن الحروب غارق في رمال القصص المجيدة للجنود وأستمتع بالأساطير التي تنزل في الصباح بالسفن الغارقة.

انا رجل بسيط من الجنوب. بشرتي بنية ويصبح لونها أغمق عندما أسمع عن سمك السلمون العملاق في اليابان. لدي قهوة رائعة تلون أيامي لكن القصة لا تبدأ من حبوب بن جدي لأن قهوتي من النوع الفوري.

أنا رجل رمل لا أعرف إلا الجفاف. نعم ، أسمع صوتك ويمكنني أن أرى وجهك لكن لا يمكنني أن أحبك لأنني رجل أصفر لا يجلب سوى الحزن.

انا رجل عربي ومثلك اشعر بقيمة الحياة وعمق الابتسامة. لدي عائلة وأطفال، ومثلك أنا أحب القهوة وأكل البيض والجبن على الإفطار.

أنا مزارع من الجنوب وكل ما أحمله في جيبي البرتقال.

أنا من هنا، من هذه الارض ، أرض الألم. أبي الانين وامي البكاء.

أنا ابن الحرب. ذاكرتي سرقت برقصتها الوعرة وتلون قلبي بروحها الكئيبة. عندما انتهت حكايات الجبال عند ركبتيها الباردة ، ستجدني في زواياها المليئة بالدخان مع ارتجافي المخيف.

أنا طبيب في مستشفى بلدتي الصغيرة ، وبالإضافة إلى ذلك ، أحب الشعراء. الشعراء والأطباء توأمان وقد شربوا اللبن الروحي من نفس الثدي المحمل بالامال والالام.

أنا أؤمن بالشعر وأبذل دائمًا جهدًا كبيرًا في التماس ورقة لأعلق أحلامي على صدرها.

أنا قارئ جيد وأنت تعلم أن الشاعر والطبيب قارئ جيد.

أنا شاعر بابلي. أحب أزهار وألوان فساتين كشمير. أحب قصائد سيميك كثيرا وأتمنى أن أزور معاهد الشعر في نيويورك لكنني ممنوع ، لذلك أنا حزين وسأروي هذه القصة لأولادي.

أنا من الشرق الأوسط وهذه هي كل جرمتي.

أنا رجل عراقي أستيقظ كل صباح بروح شاعرية وخطاب إيقاعي وأقف مع رسومي بجانب تلك الشجرة الطويلة ولكن لا يمكنني أن أنسى ذلك الطين الذي عجنناه بألمنا والرمال التي أكلناها مع رغيف الخبز.

أنا لست حصانًا ولا أرنبًا ، وعندما يقبّل غروب الشمس خشبنا القديم ، أدرك حلاوة الحياة الخالية من السياج ، لكن عندما تقف كل هذه الخيول مع أبطالها على ظهري ، في ذلك الوقت سأتذكر أطفال حربنا.

انا رجل عراقي. صوتي خفيف كالظل وملابس أحلامي قصيرة كالضحك. أجلس خلف الأشجار لأرى مجدها ، واتلاشى في كلماتها: "كل شيء له روح نهر ، حتى أنت."

انا عراقي لا اعرف الا الموت ولا ارى الا الظلام. أرضي ، على عكس قارة ويتمان ، كانت منغمسة في صحراء قاتمة ، وبالكاد أقف في ليال بلا قمر وأيام بلا شمس.

أنا ، ابن الحرب ، لا أستطيع قراءة شعر ويتمان ، لأن عيني سرقت وكل عيون ويتمان التي كانت قد رأت الشهوة محاصرة.

أنا ابن حرب بار ، لذا فأنا مرآتها. انظر إلى مائي ، إنه متسخ وانظر إلى مستقبلي ، إنه ليس سوى غموض.

أنا لست في معاداة ويتمانية ، والأرواح البشرية معجزات ، لكنها ليست معجزة الجمال كما رآه. هاهي حياتي الفارغة ، ليس لدي طفل من العشب ولا يوجد في داخلي ما يمكن أن يقف ليرى المجد. أنا متأكد من أن ويتمان لو كان على قيد الحياة الآن سيبكي بمرارة ، وسينسي عطشه إلى الأبد .

انا أعرف أرض ويتمان العظيمة ، ونزول ويتمان الراقي ، وقارة ويتمان العظيمة، لكنني لست ظلا و لا هامشا.

أنا عندك مجرد طريق وسيارة رديئة لكل هذا الازدهار. نعم ، أنا أعلم أن الروح البشرية هي كون كبير ، و ويتمان ، الحياة ، لن تموت.

أنا مجرد ظل هامد. رأت عيون ويتمان الألم ، لكن أبنائه لم يروا ألمي. يا بني ويتمان ، أنا أتألم ، هل تسمعونني؟

أنا مخلوق هامد وحكاية غير موجودة.

أنا شاب عربي لا أستطيع العيش بسعادة.

أنا رجل من القرن الحادي والعشرين وقد انغمست ساقاي في روح الأرض كبقرة عجوز.

لا أحب الظلام أو صوته البارد ، لكن يدي كانت متجمدة مثل معطف المرأة وقلوب أصدقائي كانت معلقة على أشجار البرد الغائبة.

أنا مسلم من العراق وكأي إنسان أحب الشمس ولدي أحلام.

أنا لست أمريكيًا أو بريطانيًا ، لذلك ليس لدي صديق من هذه البلاد. نعم ، والدي كان لديه عقال وجدي كان لديه عباءة من الصوف ، لكن هذا لا يجعلني مخلوقًا مرفوضًا.

أعرف نظرات الطيور وأصوات الماء وأعرف حكايات القمر وأحلام العشاق لكن هذا لن يساعد في منع رفضكم لي اللامبرر.

أنا لست مخلوقًا قبيحًا ، وحجاب والدتي هو الحفاظ على الجمال للحظة خاصة وليس إخفاء النفور.

أنا كاتب مسلم من العراق ولست إرهابيا كما تعتقد.

انا ورقة جافة من العراق لا اعلم شيئا عن الجمال او الفنانين وكل ما اعرفه هو دماء الحرب وحكاياتها. هنا ، في صدري المكسور ، طفل شاحب ، يعيش في هذه الأرض الواسعة بروح صغيرة ويسير في هذا العالم الساطع بوجه خفي.

أنا رجل عراقي ، روحي عجنت بحكايات الحرب والصوت الحزين. شوارعي التي تغمرها عطور الحرب كانت متناثرة في صحراء الحزن ، ومثل فتياتنا ، يحلمن دائمًا بأيام بلا كلل.

حاولت ، كأي حكاية مظللة ، إخفاء أزهاري الميتة بعباءة مهترئة ، بحيث لا يمكنك رؤية أي صورة للعطر الذي تم إحياؤه.

أنا رجل عباءة. مائي رمادي وكل هذه العباءات لا تستطيع أن تخفي حزنها.

أنا الرجل العاري ، وليس من الغريب أن أرى قدمي منغمستين بعمق في كل قصة لا طائل من ورائها.

أنا عباءة الحزن. ارضى صورة بكاء ونسائى قوارب الانين.

أنا أعيش في مدينة صغيرة وبعد كل صلاة جمعة كانت هناك مظاهرة في شوارعها الضيقة. تعجبني المظاهرة بسبب حداثتها ولأنها ممنوعة في بلدي منذ عقود.

أنا لست رجلاً ثوريًا وأحاول دائمًا السير بجانب الحائط ، لكن عصفوري الصغير لديه روح متحمسة ، وفي وقت سقوط النظام سرعان ما غير لونه إلى لون ديمقراطي مصفر.

أنا ابن العمى لا أعرف شيئًا عن اللون البرتقالي المذهل لغروب الشمس.

أنا رجل رمادي ، لا أعرف شيئًا عن العطور الزاهية ، وتلاشت أحلامي كخشب قديم.

أنا ابن الحروب ، وكل ما تراه هو فلقي المعطلة

لا أتذكر أي شيء عن الفساتين الهادئة ، لأن عرائس بلدتنا قُتلوا قبل زفافهم ، ووجه أرضنا حطم ن قبل المجهول.

انا رجل عراقي من الشرق. لوني مختلف عن لون صديقي من الغرب ، لكن على الرغم من ذلك نحن في علاقة حميمة عميقة لا يستطيع عشاق القمر تخيلها.

انا رجل عراقي روحي عجنت بالنخل . وأحلامي انغمست في عطر العنبر وتقطعت في صحراء السماك الحزين.

أنا من الجنوب حيث الأشجار جافة والأنهار بلا ماء. سماؤنا مظلمة وشمسنا ضبابية.

أنا من ذلك الجنوب حيث كل شيء عديم اللون. الحقول لها بنات لكن الشوارع دائما عمياء.

أنا أختفي بسعادة في ضوء الأمهات. قلبي ، مثل طائر على غصن جليدي ، سوف يتلاشى في تلك اللحظة التي تأتي من ترانيمهم.

أنا ماء نهر ، وفي نظر امي ، أنا ورقة صغيرة ؛ حبي هو تلك الريح التي تستطيع عبور كل الغيوم ، وهذا العشب الذي يعانق كل ماعز العالم ، لكن قلب الأم هو عالم مختلف ومستحيل في وحدته.

أنا مزارع من الجنوب لا أحمل في جيبي سوى البرتقال. انظر إلى وجهي ، إنه بني وانظر إلى يدي انهما بيضاوان.

انا من هنا من الجنوب. رجل شرقي روحه حالمة.

انا حالم من الجنوب. قلبي لا يحمل سوى الحب البسيط وفمي يبتسم بلا سبب.

أنا لست مرآة كبيرة مخادعة ، لكني أشعر أنني ظل ملون يبحث عن زهرة فريدة ، وعندما أجدها ، تقول: يا طالب، أحيانًا تحتاج إلى أن تكون أعمى لترى بوضوح. أسمع صوتها وأرى وجهها في قلبي لأني رجل أعمى.

أنا عاصفة غير مكتملة تحمل الأحلام المشوشة بأقدام صغيرة. عيناي رائعة مثل سفينة الاكتشاف وبشرتي سر عديم اللون.

أنا غير مكتمل ، لذلك ترى كلماتي تتدفق بحرية وبجنون.

أنا رجل بسمرة الشمس ولكنني لست غامضًا ، لذا يمكنني عد أصابعي بسهولة لأنني حلم مثل الحكايات القديمة لأمي.

انا من هنا؛ من الجنوب حيث حقول جدي ، ذا أنا دائماً أختفي في أسرار ينابيعنا.

أرى صورة ترامب في كل يوم فالأيام مليئة بالأخبار عنه بجنون. في الفطور وعند الغداء وعند العشاء وعندما أخلد للنوم كانت هناك صور لترامب المشهور.

أنا شيء إضافي ولا يجب أن أرى وجهي في المرآة لكن ترامب يشير إلى وجودي حتى بطريقة الكراهية.

يجب أن أشكر ترامب لأنه كان يتذكر العالم أن هناك شيئًا منسيًا يعيش مع ألم العالم تحت رمال هذه الأراضي الشرقية حيث وقعت كل حروب العالم.

أنا لست يسوع جديدًا ولكن هذا العالم قد حطم وجهي ونسي كل مسرحياته في حياتي.

أنا رجل عديم اللون وله وزن ضئيل وكل ما يمكنني فهمه هو روعة قوس قزح ترامب.

أنا لست سوى أغنية مريرة راكعة بخنوع. كانت ملابسي تتطاير مع رياح غريبة وكان حلمي يكتنفه الغيوم التي تدمر أيامي.

كنت أبدو كبقرة صامتة تضع نظارات سوداء على عينيها العميان. هذا أنا ، لا شيء سوى الحزن وكل شيء بدون وجود. حياتي مؤجلة وروحي خراب.

أنا ، حسب ترامب ، مخلوق خطير. إنه لا يريد أن يرى دمي يملأ الأنهار ولا يريد أن يشم رائحة أشجاري المحترقة.

أنا مدمن على السمك ، لكن في طفولتي ، لم يعجبني ذلك. هنا ، في العراق ، "الزفير" هو اسم شعبي أُطلق على رائحة السمك ، لكنني أعتقد أن هذا قد يأتي من اللون الجميل لـ غوبي حيث يتم تغيير شكل لوحة حالمة.

أنا رجل غريب قادم من أرض منسية وأحاول دائمًا إظهار جواز سفري النظيف ، وبابتسامة تعني الكثير ، فهو لا يقف ليحييني اعني ترامب ؛ رئيس الولايات المتحدة ، ولكن للتلويح بصراحة أنني غير مرحب به.

أنا لست صانع شعر بصري محترف ، لكن أمي أخبرتني أن البشر لديهم أرواح ناعمة وحساسة

أنا متأكد من أنه عندما تعرف والدتي القليل عن سحر ترامب ، فإنها ستغير فكرتها عن قوة السحر.

أنا ابن بابل لكن ترامب هو ابن الملكة. ماذا سيحدث إذا قمنا بتبديل مكان ميلادنا؟ لكن بصراحة ، لا أستطيع أن أتخيل نفسي كإبن ملكة ، ولا أستطيع أن أتخيل ترامب كإبن مزارع.

أنا ، وفقًا لترامب ، مخلوق منقرض ، لذا فهو يحاول تعليق حياتي على الجسر الغائب ، ثم يظهر على شاشة التلفزيون ليقول إنني أسطورة.

أنا رجل عربي سرقت حياته وتأجلت أحلامه.

أنا ، حسب قول ترامب ، رجل خطير ويدي لا تستطيع رسم أي لوحة جميلة.

أنا رجل عراقي لا أعرف شيئًا عن الحرية ، وقد أخبرني والدي أن هناك خيمة كبيرة في نيويورك ، وتحت سقفها المتحمس هناك رجل حر يرتدي الابتسامات للأجانب. لذا فاني قد وضعت فيحقيبتي قصائدي ، بعض الزهور ، حكايات والدي ، مع بعض قصائد إدسون وبعض أقوال رجل حر أمريكي ، لكن كما ترون أنا ممنوع من دخول نيويرك.

أنا أعسر وتعلمت الكتابة قبل سن المدرسة ، لكنني أصبت بالحمى عندما قرأت "عشرين كلمة الأكثر استخدامًا لدونالد ترامب."

أنا من الشرق الأوسط والعديد من أبناء شعبي مهاجرون ، لذلك وفقًا لمدرسة ترامب ، فأنا غبي وخاسر ومن "هم."

أنا حسب رؤية ترامب. معتوه وخفيف الوزن وليس لدي أي حقوق على هذه الأرض. أنا سيء وخطير حقًا ولست من "نحن". عندما أكتب هذه الكلمات ، أتذكر جدي يقول "إذا كنت تريد تغيير مصير شيء ما ، يمكنك فعل ذلك بتغيير كلماتك عنه."

أنا لست صحفيًا ولا مدرسًا ، لكنني مزارع بسيط أعرف أشياء كثيرة عن ألوان الفراشات التي تعيش تحت ظلال النخيل.

أنا لست الرئيس لكن ترامب هو رئيس الولايات المتحدة وعليه أن يعرف كل شيء عن شحوب نخيل البصرة لأنهم يقولون إن ترامب هو آخر إمبراطور.

أنا ابن الحرب أخرج من شقوقها المتفحمة كظل مرير. في تلك الجزيرة المرجانية التي أخبرني عنها المهاجرون ، كانت هناك خيمة من الدفء الرائع.

أنا لست رجلاً حالمِا ، لكن عندما أرى روعة هذا العالم ، أتذكر حزني الإجباري والضعف غير العادل.

أنا متأكد من أنك تعرف كل شيء عن الجنيات حتى ما يرتدونه في الصباح. لقد رفعوا من نوافذهم حكاياتهم وأرجحوا نهاياتهم الملونة بالبهجة. إنهم ليسوا مثلي دائمًا في السعادة ، ويبحثون دائمًا عن الماء الباردز

أنا ركن من أركان الدمار حيث يعلق هذا العالم روحي على حبة ذرة ملتهبة في العمق في السابع تحت. سأحاول أن أطلب من الساحر اكتشاف سحري السيئ لإنهاء هروب الحياة. وبالمناسبة سأطلب منه أن يعطيني القليل من ريشة الجنيات لإضاءة أيامي المظلمة.

أنا مزارع قديم لا أستطيع رؤية شكلي الا على وجه الماء. كنت صغيراً مثل حلمي ، في ذلك الوقت كنت طفلاً ذائباً في ألوان الفراشة.

أنا طائر حر ، أحب رائحة الطين ، ولأن والدي زرعني بذرة قمح في حديقتنا الصغيرة ، فأنا أحب شمس الظهيرة عندما تلامس وجهي.

انا لست سعيدًا ولا أستطيع أن أخبرك عن العاطفة النارية ، لكن يجب أن تتذكر طائري الصغير ودمه الرخيص.

أريد أن أعيش في بساطة ، أمشي في أزقة بلدتي مع هزات النسيم مع أعماقي. أشعر الآن بالملل في هذه المدينة الصاخبة. الطيور قليلة في الوقت الحاضر.

أحاول أن أزرع شجرة من هذا النوع الذي يزهر في الشتاء لأجعل الطيور تعيش بلا اغتراب ، أو بكلمة دقيقة لأعيش بلا اغتراب ،

أنا ابن الحرب. لا اعرف شيئًا سوى الدخان ولا ارى شيئًا سوى الألوان السوداء. انهارنا امتلات بالدموع المالحة وأاطفالنا يرقدون في الشوارع الجافة كصخور رخيصة.

انا رجل من العراق هل تراني؟ يا للإنسانية التي نسيتني كمخلوق منقرض.

أنا الجثة التي ضربتها حمى الصمم. أسير على طرقات حافية كأنني غريب ، لا شيء يعرفني سوى البرد. في روحي الملح لا أرى شيئًا سوى أنين. هذا أنا: ظل ملح يحلم بيد مائية.

أنا مجرد كومة من بقايا الملح. أشباحهم تركب علي كحصان أعمى لذا فأنا لا أجيد إلا الاشتباك مع أشجاري. لا أرى كل هذا المجد ، لكن يمكنني رؤية حجر ينزف من قدمي وجذع خشن يشق رأسي.

لقد انغمست في كل لحظة غريبة رائعة ويمكنني أن أشم رائحة زهور البحر ولكن لا يمكنني أن أحبك لأنني مجرد بقايا حرب لا قلب لها.

أنا ابن الحرب لذا أعرفها وأصواتها القبيحة. إنها حكاية رمادية تلبس عباءتها الحمراء في الليالي المنعزلة.

أنا لست استثنائيا وأحاول دائمًا السير بجانب الحائط ولكن صديقي لديه روح متحمسة وقد غير لونه سريعًا ليمسك أي بقايا.

أنا لست مسافرًا كبيرًا ، لكنني متأكد من أنني لن أرى مثل هذه الأرض الساحرة.

أنا لست في الأرض القاحلة الآن ، لكن رياحها الجافة تلون أحلامي.

أنا من الجنوب حيث الشمس باردة والأنهار بلا ماء. لا أستطيع أن أعطيك وردة لأن صيفنا قاتل الأزهار الماهر، ولذا فقد تقاعدت فراشاتنا في يوم مجهول.

انا انسان بلا شكل ومثل الطيور. بيتي هو عش بسيط تحت شمس لا ترحم. انظر إلى بشرتي ، إنها جافة وانظر إلى عيني ؛ هم وهم.

أنا رجل من الجنوب حيث تغطي الجداول حقولنا لكن لا أتذكر أحداً. كان جدي مزارعًا من الجنوب وكان يقرن في جداولها.

أنا زهرة من مدن الرمال أعاني من الحب كما كان راع يغرق في الخليج.

أنا أقف في تلك الزاوية ، وأعد أنفاس الحنين.

أنا رجل متوحش يعرف أصوات الحيوانات ولكن ليس نقيًا مثلها. الدببة ليست خشنة ولا بنية والبومة شظية وترى الحقيقة. في هذا المجد ،

كنت أبتسم في الصباح وكنت أجلس عدة مرات في بحيرة لم أتذكر اسمها. الآن أنا بلا جذور. فقد كوخي الصغير خيوطه وملون عباءتي بالنسيان.

أنا أبكي من أجل أشجاري الثمينة. لقد نسيت ألوانهم وأصواتهم.

أنا حزين جدًا وعديم اللون ولا أتذكر أبدًا ابتسامات أشجاري المفقودة.

أنا شجرة صفراء مع همسات باردة. كقوة عطشة ، أنتظر أحلامًا مشلولة. سُرقت شوارعنا ولا تعرف جداولي شيئًا سوى الشحوب.

أنا مزارع كبير وكل هذه الرياح المنعزلة لا تجد مكانًا على لساني. مثل الورقة الخضراء ، لا أستطيع رؤية وجهي ولكن في الماء وكل قبلات جبال الشمال تشاركني وسادتي.

أنا مزارع أعرف هذا العطر الأرضي. كبرت بين بقولياته مثل الفراشة. تعال الى هنا؛ انظروا الى حلاوة نهر الفرات. لا يعرف أي حقد.

أنا هنا ، مع هذا العقل الساكن والجسم غير المجدي ، رجل شرقي يغرق في الأوهام.

أنا طبيب وأعرف جيدًا المذاق الملتهب للحظات الوهم الغريبة. إنها مثل الأوراق الرمادية التي اختفت في البحار المالحة دون ألم.

أنا في وقت عطش دائم، وقلبي خافت مثل الوهم الجاف

أنا رجل مصنوع من الخشب ولا أعرف شيئًا عن الكذب. هل لي أن أقف في قلب هذا الشلال؟ أعني بعيدًا عن رمادك الشاحبة.

أنا ابن القمر الباهت. يدي باردة جدا وشفتاي متصدعة كقلب أرملة.

أنا شجرة هامدة مع حكايات عديمة اللون. أنا رجل لا أستطيع العيش بقارب شجاع. هنا ، في أرضي المدمرة ، لا مجد ولا قصائد وكل ما تراه هو موت شاحب.

أنا ظل محطم ، فلا تحاول أن ترى وجهي.

أنا مزارع من الجنوب. خلقت قلبي من اشعة الشمس ونبض اناشيد طيور. في الشفق ، أحاول تقبيل وجوه الجنيات وفي المساء ، غرقت بسعادة في محيط خفي.

أنا رجل من الأرض المدمرة. قُتلت أحلامي كطائر جميل وسرقت ابتسامتي في يوم مشرق.

أقف تحت هذه البقايا كظل بلا أرجل أو رأس. أحاول البكاء وأحاول دائمًا غسل قلبي المر ، لكن الرياح العاصفة تلون روحي دائمًا بنسيم جاف.

أنا صامت كروح جاءت مع الشتاء. إنه يمسك بكل الألوان الدافئة ويزيحها من أحلامي. كان صوته فضي كشلال وكفه ناعمة كالقمر.

أنا رجل بسيط من الجنوب لا أعرف شيئًا عن لعبة البيسبول. ربما سأرافق يومًا ما شاعرًا من نيويورك على جسر بروكلين ، في تلك اللحظة سأجمع قطرات المطر من "شاعر في نيويورك" من الجادة الخامسة وأقواس قزح من تمثال الحرية.

أنا رجل من أوروك ، لكن يمكنني رؤية روحي العائمة التي يمكنها المشي بثبات فوق جسر بروكلين والنوم بجهد شديد بالقرب من سنترال بارك في تلك المدينة الصاخبة.

أنا لست رجلاً موهومًا ولكني أعلم أن الأرواح الغريبة هي دماء عالمنا.

أنا مثل أي شاب عراقي يوجه عينه نحو المدينة المجهولة. أريد أن أموت بثمن بخس وأن أعيش في ذل في تلك المدينة الغريبة التي ملأت قلبي بوحدة ملونة وبرودة شديدة.

أنا ملوث وأعمى لكن يجب أن أجد نقائي لرؤية صورة ذلك الجندي الذي يتوق إلى الموت الحر.

أنا الآن آسف للغاية لأنني لم أستطع أن أموت كجندي وأعلم أن الحياة لها ابتسامة لا يمكن رؤيتها إلا بهذا الموت.

أقف هنا كل يوم كطائر غريب. أنا أقف وحيدا هنا وأستمع إلى ذلك الصوت. صوتي الحار.

انا أقف هنا كل يوم في انتظار عودة روحي النقية لاموت كجندي.

انا رجل احمر من ارض الحروب. معطفي دموي وروحي محطمة. لا صيف هنا ولا زهرة ربيع ، فقط شتاء أحمر.

أنا مزارع من الجنوب وأنت تعلم أنه لا يوجد شيء هنا سوى غروب الشمس الجاف ، لذلك قررت أن أحضر عربة غجرية إلى منزلي لتعليم أطفالي الحرية المائية.

أنا لست غجريا، لكنني فكرت بجدية في العيش في الغابة بدون مكيف هواء ، فقط خشب للنار. سأشرب ماء النهر مع الطيور وأكل الأوراق الخضراء مع الغزلان.

أنا عاشق الينابيع ، ولا أستطيع إخفاء حماسي في لحظات الشوق. ماذا يمكنني أن أفعل إذا كانت النوافذ العميقة لا ترى إلا النسيم الساحر؟

انا ابن الشتاء. أسلافي قد تركوني وحدي في هذه البحيرة المتجمدة. انظر الى وجهي؛ إنه عديم اللون والمس يدي انها قصيرة وميتة.

أنا قصة باهتة مع فشل كبير يقسم انتظاري.

أنا صحراء جافة تنتهي بحنيني كعروس حزينة في حلمها يجلس.

انا لستُ شجرة لوز ولا صوتًا دافئًا ، لذا فإنني دائمًا أنحني في الصباح بوجه ثلجي وأتحول إلى حكاية شديدة البرودة.

أنا ابن الحرب. قلبي صحراء جافة والرقصات القاسية تعجن ذاكرتي.

أنا شاعر بابلي. حياتي هي الحزن نفسه وطرقي هي الموت نفسه.

أنا من الجنوب حيث كل شيء يبكي حتى الشمس. نساؤنا لا يعرفن إلا البكاء وأثداءهن نسيت اللبن والجمال.

أنا رجل بسيط لا أعرف شيئًا عن الاعياد الملونة لكن روحي تظهر في حلمي كزهرة مبتسمة ذات شعر طويل.

أنا مزارع بسيط ، لكن يمكنني رؤية روح ايفيل من ساقتيتنا القديمة. أنا لست حالما كبيرًا عندما أرغب في النوم بالقرب من سنترال بارك في تلك المدينة الهادئة.

أنا فراشة بعيون ملونة. على أجنحتي ، كان الصغار الحالمون يتغذون وعلى جفوني عاشق فضي يرقد.

أحاول تلوين روحي بنظرة عاصفة ولكن لا ترى شيئًا هنا ؛ في اعماقي سوى الخسارة.

أنا ابن الحرب. قلبي صحراء جافة وذاكرتي مرآة مكسورة تعجن برقصات قاسية.

أنا آخر عاشق في هذه الأرض المحطمة. انظر إلى قلبي ، ستجده فارغًا وتنظر إلى عيني ، فهما عميان وحمراء.

أنا شجرة عمياء لا أعرف شيئًا عن نسيم المساء وهتافاته. كل ما أعرفه هو محاولة فاشلة للقبض على بقايا هذا العالم.

أنا من مدينة رمادية حيث لا صوت لكل شيء حتى البنات. الجسور عمياء جدًا مع رائحة الفم الضعيفة تمامًا مثل جفون طائرتي المريض.

أنا مزارع قديم لكني أحب الجنيات العمياء في نهرنا. أعرف نغمات أصواتهم اللحن ، وهتاف ترانيمهم الساحرة وتان لون الحنة القديمة.

أنا عاشق من الزمان الأعمى ، وأمنياتي نقية للغاية وقصصي لا تنتهي.

أنا مشغول جدًا بإحضار بعض الماء إلى سحابة مالحة غير معروفة.

أنا مزارع من الجنوب ، ويمكنني أن أحب أي شيء ، لكن صدقوني ؛ تلك السحابة المالحة ملأت قلبي بالقطط الرطبة. القطط جميلة ، وزوجتي تحبها كثيرًا خاصة إذا كانت رطبة.

أنا ابن الضحكات الخضراء ، انظر إلي ؛ هل ترى شئ ما عدا الجفاف؟ أركاني مظلمة مثل روح هذه المدينة والويل يخترق أنفاسي مثل أقدام الغزاة.

انا من الصحراء. انظر إلى عباءتي وستعرف القصة. نعم؛ قد يكون هناك خضرة مخفية في الصحراء لكن صدقوني لا يوجد شيء في قلبي سوى الفراغ.

أنا لست سعيدًا جدًا على الرغم من كل القصص عن حضارتنا، فكل ما يمكنني رؤيته هو أيام دخان.

تعريف

الاسم : أنور غني جابر المجيداوي المحمودي الموسوي الحلي

ينتهي نسبه الى الامام الوصي المعصوم موسى بن جعفر الكاظم عليهما السلام.

التولد (29 ذي الحجة 1393هـ \ 3 شباط 1973 م)

محل الولادة و السكن : العراق - بابل - الحلة.

وكيل الفقيه المجدد الزاهد السيد محمد علي الطباطبائي أيده الله تعالى.

التحصيل الدراسي : البورد العراقي في الطب الباطني 2005.

المهنة : طبيب استشاري في مستشفى مرجان الامام الصادق (عليه السلام) في بابل.

تحصيلات أخرى : علوم الفقه و اصوله – النجف الاشرف.

مهارات أخرى : كاتب و شاعر.

التحصيل العلمي

بكلوريوس طب و جراحة عامة جامعة الكوفة 1997

شهاد البورد العراقي في الطب الباطني 2005 بغداد

مقدمات الفقه و الاصول الحلة النجف 2003- 2005

تدريب على زرع الكلى – الهند 2007

بحث خارج عند السيد السبزواري - النجف 2005-2007

البحث و المتابعة العلمية و الفكرية عن طريق النت 2005- الى الان

استشاري الطب الباطني 2015

الروافد و الينابيع

في قرية (القصر) من قرى قضاء الدبلة في مدينة الحلة في محافظة بابل ، مئة متر جنوب بغداد عاصمة العراق بتأريخ 7\2\1973 ولد الابن الثاني للسيد غني ال مجيد .تربى الطفل في تلك القرية . سيد علي ال مجيد ، الذي يرجع نسبه الى السيد جعفر الخواري ابن السيد موسى الكاظم عليه السلام .كان متعلما و متفقها و شاعرا و ذا وجاهة و كان يلبس العمامة الخاصة برجال الدين و كان يتكلم الا باللغة الفصحى ، لكنه لم يترك اثرا مكتوبا من كتاب او مؤلف اخر .ورث سيد علي اولاده ، و كان سيد جابر والد سيد غني اب سيد انور و سيد نوري والد امه لهم وجاهة و اراض في قرية القصر في الحلة.

انتقل السيد نوري الى بغداد الى مدينة الثورة بسبب الوظيفة حيث كان يعمل في سلك الشرطة في الستينيات من القران الماضي ، كان سيد نوري رجلا ورعا و متفقها يحب العلم و العلماء و على دراية كاملة بالواجبات الشرعية و الالتزام بالمرجعية و على ذلك نشأت اسرته .و في منتصف السبعينيات انتقلت عائلة سيد غني بسبب الى بغداد الوظيفة حيث كان عسكريا في الجيش و عاشوا مع الجد سيد نوري . و تربى سيد انور في بيت جده المليئة بالحكمة و المعرفة ، و كان سيد نوري معروفا بحكمته و محبوبا بين الناس و رؤوفا و عطوفا و كريما و كان عنده مجلس يومي يعمل فيه القهوة و يزوره الاصدقاء و بقي على ذلك حتى اخر ايام حياته.

في عام 1982 استشهد السيد غني في الحرب مع المستضعفين المظلومين من العراقيين الذين استشهدوا في الحرب العراقية الايرانية التي لم يكن للعراقيين فيها رأي و لا ارادة . انتقلت عائلة سيد غني و معهم الجد سيد نوري الى الحلة عام 1984 في حي الويسية في مركز الحلة ، و كان أنور غني في المرحلة الابتدائية.

تأثر أنور غني في صباه بجده سيد نوري و تعلم حب العلم و الدين و المعرفة و محافظته على الواجبات الشرعية و خصوصا الصلاة في وقتها و قراءة القران . و كان كثيرا ما يصغي لتعاليم جده بخصوص الحياة و الناس . و من أقوال سيد نوري التي يتذكرها قوله الذي معناه (على الانسان الا يكون كالغنم يأكل و ينام و يموت ، بل لا بد ان يكون فاعلا) و قوله الاخر (ان المال يحفظ كرامة الانسان) . انّ اهم ما أثر فيه سيد نوري في نفس انور غني و باقي اخوته الخمسة هو الالتزام بتعاليم الشريعة وخصوصا الصلاة في وقتها فكان سيد نوري لا يفوت صلاة الليل ، و لو ادركته الصلاة في اي مكان يتوضأ و يصلي وان كان قرب الشارع العام و على التراب و قد فعلها مرة.

في بداية المرحلة المتوسطة بدأت تظهر النزعة الأدبية و حب اللغة العربية و القران الكريم ، فجمع انور غني كل ما يستطيع من تفاسير القران التي تعطى في المدرسة حيث ان التفسير كان يترك للطلبة و لا يسترجع كباقي الكتب ، و نقل الكثير من الابيات الشعرية التي في كتب اللغة العربية حتى الف كتابا مخطوطا بابيات الحكمة اسماه (كتاب الحكمة) في عام 1989 يشتمل على ابيات شعرية في الحكمة . و اقتنى الكثير من كتب النحو حتى صارت لديه مكتبة كبيرة في كتب النحو خاصة ، و كانت قراءته المبكرة مقتصرة على النحو و التفسير حتى الدراسة الاعدادية.

في الرابع الاعدادي اي في سنة 1988 بدأ انور غني بكتابة الشعر و كان يكتب العمودي الموزون و المقفى ، و قدمه الاستاذ جبار الكواز الى اتحاد الادباء كشاعر شاب في عام 1993 بقصائد من العمودي لقيت استحسان الحضور.

في هذه الفترة بدأت المطالعات العامة الادبية و الفلسفية و كان انور غني يقرأ في كل اسبوع كتابا ، و ما لا يستطيع شراءه يذهب الى المكتبة المركزية و يقرأ و يلخص ، حتى اصبح لديه مكتبة كبيرة خاصة بكتب الادب و الفلسفة تجاوزن خمسمئة كتاب كان قد قرأ الكثير منها ما بين 1992-1999.

التحق انور غني في عام 1991 بكلية الطب جامعة الانبار سنة اولى ثم انتقل الى جامعة الكوفة و انهى دراسته فيها عام 1997 ، و كان توظيفه كطبيب في الحلة.

في عام 1997 بدأ يكتب قصيدة النثر ، و لم يكتب قصيدة التفعلية و لا القصيدة الحرة ، و انما منذ البداية كتب قصيدة النثر السردية بالجمل و الفقرات و نشر نصوصا في جريدة الجمهورية ،كما انه في عام 1999 نشر في جريدة الجمهورية نصا مفتوحا و قدم له بثلاثة اسطر ، نشره المشرف على الصفحة الثقافية عبد الزهرة زكي و ايضا قدم له بسطرين.

في هذه الفترة كتب انور غني مقالات في فلسفة الجمال ، حتى كتب اول مؤلف له وهو رسالة في نظرية المعرفة بمنهج مثالي معتمدا كثيرا على فكر كانط وسبينوزا و ليبنتز ، و كون فكرة له عن التطور و عن وحدة العالم و دعم كثيرا المعارف الدينية ببناءات فلسفية حتى كتب رسالة في (نظرية المعرفة القرانية).

خلال هذه الفترة كتب انور غني قصيدته الطويلة (الموت و الحياة) التي تقع في اربعين صفحة و اجرى عليها تعديلات فكانت لها ثلاث مسودات الاولى عام 1999 و الثانية 2001 و الثالثة 2003 متأثرا حينها بالسريالية و التعبيرية . بعدها انقطع انور غني عن الكتابة لحالة الاحباط و الياس التي اورثها الوضع الاجتماعي بسبب الحصار وانعدام الحريات مما استنزف النفس و الروح العراقية و صار الادب لا يقدم حلا لانعدام الحرية و الفكر. و استمر بالمطالعة الفلسفية و الاجتماعية و استطاع الحصول على كتب دينية علمية مع شدة محاصرتها و نضجت شخصيته الثقافية و الفكرية و الدينية ، ثم التحق بالدراسات العليا و حصل على شهادة البورد العراقي في الطب عام 2004.

اخذ انور غني دروس في مقدمات الفقه في الحلة ، ثم التحق بحوزة النجف الاشرف عام 2004 ، و سكن في النجف و في عام 2006 دخل بحث خارج عند السيد علي السبوزاري ، بعدها في عام 2007 سافر الى الهند لاجل دراسة زرع الكلية لشهرين ، و عاد الى العراق و في عام 2010 عاد الى مدينة الحلة و اكمل دراسته الدينية الحوزوية على الانترنت و الحاسوب و التي افتى بعض الفقهاء المعاصرين وهو الشيخ الفياض حينها بكفاية هذه الدراسة لطالب العلم.

اهتم انور غني في دراسته الدينية بعلم الحديث و اهل الحديث ، و اهتم بدراسة اصول الفقه و الف خمسة كتب نشر بعضها الكترونيا و منها (جوهر الاصول) وهو مؤلف كامل في علم الاصول و في جميع مباحثه من اوله الى اخره و بشكل مختصر . و عمل ملخصات لاهم كتب الاستدلال كمستمسك العروة الوثقى و الحدائق و الف مؤلفا استدلاليا في اهم المسائل بذكر

مختصر للادلة و لا يزال مخطوطا .و كان يعتمد فيه على المنهج السندي الذي اسسه ابن طاووس و العلامة الحلي ، و الف كتابين على وفقه الالفية و المعتبر من احاديث الكافي و كنز الابرار و لكن اعجب انور الموسوي باسلوب صاحب الحدائق و السيد السبزواري و المنهج التصديقي ، و بدأ يميل اليه حتى جمع القواعد الحديثية بخصوص التعامل مع الاخبار ، و صار متيقنا ان المنهج الامثل و الاحق هو المنهج التصديقي بعدها شعر انور الموسوي باهمية اعتماد الثابت من الوصايا الشرعية بان يكون المعيار هو العرض على القران و السنة ، فأنشأ موقع (احياء علوم الحديث) و بدأ في عام 2015 بتحقيق الاخبار وفق منهج العرض على القران و السنة و نشر الجزء الاول من كتابه (معرفة الحديث) وفق منهج العرض.

النشاطات

بلغت مؤلفات انور غني في نهاية 2018 ثمانون كتابا باللغتين العربية و الانجليزية.

الدين

اربعون كتابا في علوم الدين (الحديث و الفقه و أصوله و العقيدة) منشورة الكترونيا في موقع مؤلفات الدكتور أنور غني الموسوي

http://agalmosewibook.blogspot.com/

الطب

ثمانية بحوث طبية منشورة في المجلات العلمية المحكمة في جامعتي الكوفة وبابل

التدريب على أمراض الكلى و زرع الكلية و الخلايا الجذعية في الهند.

الأدب

ثلاثون كتابا أدبيا منها المجموعات الشعرية (لغات) بمجلداتها الاربعة و كتاب التعبير الأدبي بأجزائه الاربعة.

رئيس مجموعة (السرد التعبيري) و مؤسسة تجديد الأدبية و المشرف على جائزة تجديد الأدبية للسرد التعبيري.

التحرير

رئيس تحرير خمسة مجلات الكترونية

1- (تجديد) المختصة بالسرد التعبيري مجلة و تصدر سنويا بشكل ورقي.

2- (أقواس الشعر) المختصة بالسرد التعبيري و تصدر فصليا.

3- (الأدب المعاصر) المتخصصة بالأدب العربي المعاصر و تصدر فصليا.

4- (Arcs) و تعنى بقصيدة النثر باللغة الانكليزية.

5- (Transfigurstion) و تعنى بالادب المعاصر باللغة الانكليزية.

الفكر

مقالات و دراسات منشورة في الفكر الاسلامي و نظرية المعرفة اهمها (نحو اسلام بلا مذاهب) و (توهم المعرفة في الفكر اللاديني)

النشر

ظهر اسم انور غني في الكثير من المجلات العربية و العالمية.

للدكتور انور غني مدونات خاصة متعددة و باغراض مختلفة منها الديني و منها العربي و منها الانجليزي و منها الخاص بالمقالات و منها الخاص بالشعر و منها الخاص بلوحات الفن التعبيري الالكتروني.

ظهر اسم انور غني في الكثير من المختارات العربية و الغربية و خصوصا الامريكية و البريطانية

ظهر اسم انور غني في موسوعة الشعراء العرب لفالح الحجية و موسوعة شخصية من بلادي لموفق الربيعي و موسوعة الادباء و العلماء لصالح الحمداني.

2014

في عام 2014 عاود انور غني نشاطه الادبي و عمل مجلتين الاولى مجلة (الأدب العربي المعاصر) وهي مجلة ادبية عامة ، و الثانية مجلة (تجديد) مختصة بقصيدة النثر . و أنشأ مع جماعة من الشعراء مجموعة (تجديد) الادبية التي تتبنى كتابة القصيدة السردية التعبيرية و المكتوبة بالجمل و الفقرات و بشكل افقي كما يكتب النثر ، بدل التشطير و العمودية المعهودة للقصيدة الحرة .و أنشأوا جائزة (القصيدة الجديدة) السنوية لشاعر العام المتميز في كتابة قصيدة النثر بشكلها النموذجي السردي الافقي و التي تكون بشكل (كتاب نقدي عن الشاعر) وكان الفائز لعام 2015 هو الشاعر الفلسطيني فريد غانم و لعام 2016 الشاعر كريم عبد الله و في عام 2017 الشاعر عادل قاسم.

في عام 2014 اصدر مجموعته الشعرية لغات(1) الكترونيا . ثم لغات (2) في 2015 ثم لغات (3) في نهاية 2015 ثم لغات (4) في نهاية 2016 .

2015

في 2015 نال لقب استشاري في الطب و اكمل ترجمة ملحمة جلجامش عن اللغة الانكليزية نسخة اندرو جورج و التي تعد اهم نسخة عالمية للملحمة حاليا و نشر ايضا كتاب (ترجمات ادبية) لمجموعة من النصوص و المقالات.

في عام 2016 اكمل انور غني كتابه النقدي (النقد التعبيري) بنسخة الكترونية و الذي يشتمل على اهم المفاهيم النقدية للنقد التعبيري المابعد اسلوبي و الذي ابرز ملامح الكثير من تقنيات قصيدة النثر مثل السرد التعبيري و النثروشعرية و اللغة المتموجة و وقعنة الخيال و البوليفونية و تعدد الاصول و الفسيفسائية و لغة المرايا و العبارات المترادفة و اللغة التبادلية و التراكمية و العبارات ثلاثية الابعاد و المستقبلية . و في العام نفسه اكمل انور غني كتابه النقدي الثاني (القصيدة الجديدة بنسخة الكترونية الذي يركز على قصائد نثر نموذجية لاكثر من ثلاثين شاعرا.

في نهاية عام 2016 اصدر كتابه (صحيح الاسناد) الذي يشتمل على اكثر من ثمانية الف حديث صحيح السند وهو مؤلف على طريقة اهل الاسناد، الا ان المذهب الحالي له هو طريقة اهل الحديث و التسليم و سيكمل كتابه المهم جدا (حقيق السنة) المشتمل على الاحاديث النقية من جميع كتب الحديث الاسلامي .

في بداية عام 2017 ظهر اسمه في المجلات المكتوبة باللغة الانكليزية مثل اوتولثز (Otoliths)و الجبرا اوف اول (Algebra of Owls) و فويس بروجكت (Voice Project)اضافة الى مجلتي تجديد و أركس.

2017

انتقل انور غني الى الكتابة باللغة الانجليزية نهاية عام 2016 و ظهر اسمه في مجلات غربية كثيرة و في عام 2017 نال جوئز عالمية عدها ابرزها الشاعر الافضل في العالم من قبل اتحاد كتاب امم العالم.

و بدأ في بداية 2017 بكتبة القصيدة الفسيفسائية و اصدر مجموعتين باللغة الانجيزية الاولى موزاييك و الثانية تسللشن.

و القصيدة الفسيفسائية قصيدة تتكون من مجموعة قصائد تحتوي على عنوان رئيسي و عناوين فرعية تكون القصائد الفرعية مختلفة في الموضوع و الفكرة الا انها تشير و تدلل على القضية الموحدة للقصيدة فتكون القصائد مرايا لبعض من حيث العمق لا السطح.

2018

في 2018 بدأ انور غني بالعمل على الفن الالكتروني التعبيري و عمل مجموعة من الاعمال الالكترونية التعبيرية و عمل على محاكاة الصورة بالقصيدة و اصدر في هذه السنة مجموعته الشعرية موزاييكد بوم (قصائد فسيفسائية) و اصدر اعماله الشعرية الكاملة من دار كتابنا في مصر.

و انقطع اخيرا الى دراسة علم الحديث و التاليف فيه و يعتمد على منهج عرض الاحاديث على القران و السنة من دون اعتبار بالسند وهو الان عاكف على مؤلف جامع لجميع الاحاديث من جميع الكتب في مشروعه اسلام عابر للمذاهب.

رشح انور غني في عام 2018 الى جائزتين عالميتين مهمتين ارباكسي البريطانية و اديليد الامريكية . و ظهر اسمه في مختارات اركنابرس عن السلام و مختارات ادليد.

في نهاية 2018 عمل انور غني على تاسيس مجموعة (القصيدة الفسيفسائية) باللغة الانجليزية مع مجلة خاصة بذلك.

2019

اصدر انور غني كتابه الشعري Mosaicked poem ويمثل الكتاب الحادي عشر بالانجليزية و الحادي و الثمانون بالعربية . و نال جائزة روك ببلز العالمية من الهند. و عكف

على تأليف كتابه الكبير (المصدق الجامع) الجامع للاحاديث الشريفة من جميع مصادرها و المتوقع ان يستغرف تاليفه عشر سنوات.

في هذه السنة

إصدارات

كتاب همسات ملونة انجليزي عن دار اابس الهندية

كتاب أناشيد فلاح انجليزي دار انر جايلد برس

كتاب علبة الوان شعرية انجليزي مع الفنانة التشكيلية الهندية انترا سافرستا ؛ دار اباس الهندية.

كتاب حكايات مالحة؛ دار جست فيكشن لاتيفيا.

كتاب المصدق من الجمع بين صحيحي البخاري و مسلم ؛ دار اقواس.

كتاب المصدق من الجمع بين صحيحي البحار و الوسائل ؛ دار اقواس

الجوائز

جائزة روك ببلز العالمية للادب في الهند.

جائزة امتياز من يوناتيد سبرت اوف رايترز؛ الهند

جائزة انر جايلد برس؛ الولايات المتحدة.

جائزة ياسر عرفات العالمية للادب؛ فلسطين.

ترشيح انور غني الى جائزة البوشكارت 2019 من قبل انر جايلد برس.

المؤلفات

علوم القران

1. المحكم في المعاني القرانية
2. جامع المضامين القرانية
3. احكام المحكم
4. المقدمة القرآنية
5. المضامين القرانية
6. مختصر دلالات آيات الاحكام
7. اعتقادنا في القران
8. خصائص القران من القران
9. الاربعون في نفي تحريف القران
10. تقريب العبارة القرانية
11. تلخيص موضوعات القران
12. جامع خصائص القران
13. خصائص القران من السنة

14. مختصر المعاني القرانية

15. منتهى البيان في نفي تحريف القران

16. تفسير (اذ ذهب مغاضبا)

17. تفسير (بين يدي)

18. الوحي والكتاب

19. اتفاق الاركان على نفي تحريف القران

20. المنتظم بتلخيص احكام المحكم

21. اولئك

22. صحيح تفسير القمي

23. العبارات القرانية

الحديث وباقي المعارف الدينية

24. الصحيح المنتقى من احاديث المصطفى

25. الفصول البهية من السيرة النبوية

26. الصحيح في مكارم الاخلاق

27. جواهر المسند الجامع

28. جار بحار الانوار

29. جواهر وسائل الشيعة

30. جواهر جمع الجوامع
31. صحيح الصحيح
32. صحيح الكتب السبعة
33. صحيح بحار الانوار
34. صحيح سنن البيهقي
35. صحيح مسند احمد
36. صحيح كتاب سليم
37. صحيح مسانيد الاخبار
38. صحيح مسند ابن المبارك
39. صحيح ام المؤمنين عائشة
40. الصحيح من مسند ابي هريرة
41. المنتقى من صحيح المجلسي
42. المنتقى من صحيح الموسوي
43. المنتقى من صحيح الحميدي
44. المصدق المنتقى
45. السنة القائمة المنتخبة
46. الاسراء والعروج

47. قوي الاسناد من بحار الانوار

48. المصدق من الجمع بين صحيحي البخاري ومسلم

49. عالم الانوار ستة اجزاء

50. رسالة في حديث العرض

51. مختصر السنة الشريفة

52. رسالة في متشابه الحديث

53. الجمع بين صحيحي البحار الوسائل

54. منهج العرض

55. واضح الاسناد من احاديث الكافي

56. خليفة الله الحق

57. تلخيص ادعية الافتتاح

58. اسلام الفرق المخالفة

59. اجماع الطائفة على اسلام الفرق المخالفة

60. درجات طرق الشيخين

61. اسلامنا

62. تعلم علوم المجتهدين

63. اكمال المضامين الحديثية

64. في اسماء الائمة

65. اذا كان يوم القيامة

66. عرض الحديث على القران والسنة

67. الاسلام دين الفطرة

68. عرض الحديث على القران والسنة

69. الاربعون في عرض الحديث

70. حجية الحديث الضعيف

71. ادعية الصباح

72. الالفية السندية

73. الالفية المتنية

74. الالفية

75. الامام ام ظاهر او غائب

76. التذكير بحق الامير

77. هجرة المؤمنين

78. الحق المنير من العجم الكبير

79. تلخيص اراء الخلفاء

80. صفات المؤمنين

81. القواعد الفقهية

82. ولادة مهدي الامة

83. الشهيد زيد بن علي

84. سكوت الولي

85. اخبار المهدي المنتظر

86. الاسماء والصفات

87. اخبار الائمة الاثني عشر

88. الصحيح من اخبار الذبيح

89. الصحيح من اخبار النسناس

90. الصحيح المعتل من اخبار المفضل

91. بداية النسل

92. العلم الشرعي

93. بطلان الاجماع على ابي بكر

94. المحكم في التوحيد

95. المحكم في الدعاء

96. المحكم في الدليل الشرعي

97. المحكم في الاستخارة

98. المحكم في الاصطفاء

99. المختصر في التوحيد

100. احوال الوصي ابي طالب

101. اخبار الطاهرة خديجة بنت خويلد

102. المشكاة في كفر الغلاة

103. المصدق الصغير

104. المضامين الحديثية المنتخبة

105. اداب التجمل

106. المنتخب من اصل الشيعة الحديثية

107. المنتخب من اصول السنة الحديثية

108. المهذب في صلاة المغرب

109. امير المؤمنين

110. انا مسلم

111. كسر سيف الزبير

112. اسوأ محضر

113. تشيع اصحاب الرسول

114. تصحيح ميزان التصحيح

115. تعريف الحديث الصحيح

116. تلخيص احوال الاخبار

117. تلخيص اصول الفقه

118. الاجتهاد والتقليد

119. تلخيص التهذيب

120. تلخيص اوائل المقالات

121. تلخيص كفاية المهتدي

122. الائمة بعدي اثنا عشر

123. انا المنذر وعلي الهادي

124. جتع الاقوال

125. جوهرة الاصول

126. جوهرة المضامين الحديثية

127. خلاصة مقدمة الاستنباط

128. رسالة في الكر

129. رسالة في حديث العرض

130. سيد شباب اهل الجنة الحسن بن علي

131. شرح البدعة في شرح السنة

132. شروط العرفة الشرعية

133. صحيح الاسناد

134. عامية الفقه

135. عدة العارض

136. عرض الحديث على القران والسنة

137. علامات الحق

138. الحديث من الرواية الى المضون

139. علي ولي كل مؤمن بعدي

140. فاطمة الزهراء صفوة الله

141. فقه الفقه

142. قطب العقيدة

143. قوي الاسناد

144. كتاب الطهارة

145. كتاب العلم

146. كتاب المعرفة خمسة اجزاء

147. محمدية التشيع

148. مختصر السنة

149. مدخل الى متشابه الحديث

150. مراجعة التقية

151. معرفة الحديث

152. مسلم بلا طائفة

153. معرفة المعرفة

154. من كنت مولاه فعلي مولاه

155. مقدمات الصلاة

156. حفظ الجماعة

157. منهج العرض

158. واولي الامر منكم

159. حديث بضعة مني

160. صحيح وسائل الشيعة

161. استفت قلبك

162. اصدق الاصول من اقوال الرسول

163. اللؤلؤ والمرجان في من راى صاحب الزمان

الادب والفكر

164. الاعمال الشعرية العربية

165. التجريدية في الكتابة

166. ملحمة جلجامش

167. التعبير الادبي خمسة اجزاء

168. التقنيات السردية في القصيدة

169. السرد التعبيري

170. جماليات ما بعد الحداثة

171. كريم عبد الله والسرد التعبيري

172. عادل قاسم وقصيدة النثر

173. فريد غانم والنص الحر

174. القصيدة التقليلية

175. القصيدة الجديدة

176. النقد التعبيري

177. ملامح الشعر التجريدي العربي

178. كتاب قصيدة النثر

179. الينابيع 2017

180. الينابيع 2019

198. انطولوجيا السرد التعبيري

199. تعبيرات

200. تلخيص موجز البلاغة

201. قانون الجمال

202. مدخل الى علم النقد

203. قانون الجمال

204. رجل عراقي

الكتب باللغة الانجليزية

A FAMRMERS CHANTS .205

ANTIPOETIC POEMS .206

NARRATOPOET .207

TRUMPS .208

A MATTER OF LOVE .209

COLORED MOSAIC .210

كتب بلغات اخرى

(مترجم) اكثر من عشرين كتابا

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم. الحمد لله رب العالمين. اللهم صل على محمد واله الطاهرين. ربنا اغفرنا لنا ولإخواننا المؤمنين.

هذا تلخيص لكتاب موجز البلاغة للشيخ محمد الطاهر بن عاشور.

البلاغة فعالة مصدر بلُغ بضم اللام كفقه وهو مشتق من بلَغ بفتح اللام بلوغاً بمعنى وصل وإنما سمي هذا العلم بالبلاغة لأنه بمسائله وبمعرفتها يبلغ المتكلم إلى الإفصاح عن جميع مراده بكلام سهل وواضح ومشتمل على ما يعين على قبول السامع له ونفوذه في نفسه.

إذا علم الانسان اللغة والنحو والصرف فإنما يستطيع أن يعبر عن حاصل المراد وأصل المعنى ولا يستطيع أن يفصح عن تمام المراد. والعلم الباحث عن القواعد التي تصير الكلام دالاً على جميع المراد وواضح الدلالة عليه يدعى علم البلاغة، ثم إن هنالك محسنات للكلام متى اشتمل عليها اكتسب قبولاً عند سامعه وجعلوا تلك المحسنات اللفظية من لواحق مسائل هذا العلم ويلقبونها بالبديع. اقول البديع لا علاقة له بجوهر غرض البلاغة.

فالبلاغة ثلاثة فنون فن المعاني وهو المسائل التي بمعرفتها يستطيع المتكلم أن يعبر عن جميع مراده بكلام خاص، وسمي علم المعاني لأن مسائله تعلمك كيف تفيد معاني كثيرة في ألفاظ قليلة، أما بزيادة لفظ قليل يدل على معنى حقه أن يؤدى بجمل مثل صيغة إنما في الحصر، وكلمة إن في التأكيد ورد الإنكار معاً وأما بأن لا يزيد شيئاً ولكنه يرتب الكلام على كيفية تؤدي بذلك الترتيب معنى زائداً مثل تقديم المفعول والظرف لإفادة الحصر في نحو: الله أحد، وإياك نعبد وهذا الفن هو معظم علم البلاغة، وفن البيان وهو المسائل التي بمعرفتها يعرف وضوح الدلالة، وفن البديع وهو المسائل التي تبحث عن المحسنات اللفظية كما تقدم. اقول من هذا البيان فهناك شكلان للبلاغة البلاغة الاساسية وهي علم المعاني وهو فن الفصاحة حقيقة والبلاغة الفنية وهي علم البيان وهو جوهر البلاغة فعلا بل هو البلاغة حقيقة، واما البديع فليس من الفصاحة ولا البلاغة.

علم المعاني

اقول ذكر المصنف في العنون (فن المعاني) وستعرف ان المعاني علم وليس فنا وهو كيفية اداء الكلام بطريقة صحيحة وتوصيل الرسالة بكفاءة وهو من الفصاحة وليس من البلاغة التي يكون فيها غرض بياني اضافية لأداء الرسالة.

المعاني علم يعرف به أحوال اللفظ العربي التي بها يكون بليغاً فصيحاً في أفراده وتركيبه. فالفصاحة أن يكون الكلام خالصاً أي سالماً مما يعد عيباً في اللغة بأن يسلم من عيوب تعرض للكلمات التي تركب منها الكلام أو تعرض لمجموع الكلام. فالعيوب العارضة للكلمات ثلاثة الغرابة، وتنافر الحروف، ومخالفة قياس التصريف، والعيوب العارضة لمجموع الكلام ثلاثة التعقيد وتنافر الكلمات، ومخالفة قواعد النحو ويسمى ضعف التأليف. اقول وهذه امور كلها عرفية وجدانية لا تحتاج الى بيان ولذلك قلنا ان علم المعاني هو من الفصاحة وليس من البلاغة.

الإسناد

الإسناد ضم كلمة إلى أخرى ضما يفيد ثبوت مفهوم أحداهما لمفهوم الأخرى أو انتفاءه عنه

وحكم ما يجري مجرى الكلمة نحو الضمير المستتر والجملة الواقعة خبراً حكم الكلمة. فالكلمة الدالة على المحكوم عليه ما تسمى مسنداً إليه والكلمة الدالة على المحكوم به تسمى مسنداً والحكم الحاصل من ذلك يسمى الإسناد ولكل من المسند إليه والمسند والإسناد عوارض بلاغية تختص به.

شاع أن الإسناد من خصائص الخبر فلذلك كثر أن يصفوه بالخبري بناء على أن الإنشاء كالأمر والنهي والاستفهام لا إسناد فيه والتحقيق أن الإسناد يثبت للخبر والإنشاء فإن في الجمل الإنشائية مسنداً ومسنداً إليه فالفعل في قولك أكرم صديقك مسند والضمير المستتر فيه مسند إليه.

قد يخاطب بالخبر من يعلم مدلوله ويخاطب بالإنشاء من حصل منه الفعل المطلوب فيُعلم أن المتكلم قصد تنزيل الموجود منزلة المعدوم لنكتة قد تتعلق بالمخاطب أما لعدم جري العالم على موجب. وأما لأن حاله كحال ضده كقولك للتلميذ بين يديك إذا لم يتقن الفهم يا فتى فإنك تطلب إقباله وهو حاضر لأنه كالغائب، وأما لقصد الزيادة من الفعل نحو ((يا أيها الذين آمنوا آمنوا بالله ورسوله)) فطلب منهم الإيمان بعد أن وصفهم به لقصد الزيادة والتملي منه وأما لاختلال الفعل حتى كان غير مجد لفاعله مثل قوله صلى الله عليه وسلم للذي رآه يصلي ينقر نقر الديك ((صل فإنك لم تصل)) وهذا كثير في كلامهم،

وللكلام في قوة الإثبات والنفي مراتب وضروب بحسب قد الحاجة في إقناع المخاطب، فإن كان المخاطب خالي الذهن من الحكم ولا تردد له فيه فلا حاجة إلى تقوية الكلام، وإن كان المخاطب متردداً في الحكم فالحسن أن يقوى له الكلام بمؤكد لئلا يصير تردده إنكاراً، وإن كان المخاطب منكرا وجب توكيد الخبر على قدر الإنكار. ويسمى الضرب الأول ابتدائيا. والثاني طلبيا والثالث إنكاريا. اقول هذا التصنيف غير موضوعي ولا داعي للتصنيف الا ان الاول افادة والثاني تثبيت والثالث موجهة.

وأدوات التوكيد إن وأن ولام الابتداء، ولام القسم، والقسم، والحروف الزائدة، وحروف التنبيه، وضمير الفصل ولن النافية هذه في الأسماء وقد وإما الشرطية ونون التوكيد في الأفعال.

والإسناد نوعان حقيقة عقلية ومجاز عقلي، فالحقيقة العقلية إسناد الشيء إلى شيء هو من الأمور الثابتة له في متعارف الناس إثباتاً أو نفياً. والمجاز العقلي إسناد الشيء إلى غير ما هو له في متعارف الناس إثباتاً أو نفياً لملابسة بين المسند والمسند إليه، ومعنى الملابسة المناسبة والعلاقة بينهما. اقول هذه الاوصاف كلها لا تتسم بالدقة، فالمتعارف في الاسناد هو بحسب اللغة وليس العقل ولا العرف، والاسناد بحسب المتعارف هو اسناد عادي ولأجل الاسم يمكن ان يسمى اسناد عهدي، في قبال المجازي الذي هو تجوز ولاعهدي. فالإسناد عهدي لغة ومجاز لغة.

عوارض أحوال المسند إليه

الأصل أن يكون المسند إليه مذكوراً في الكلام وقد يحذف إذا دلت عليه قرينة. والأصل في المسند إليه التعريف لأن الحكم إنما يكون على معروف. وقد يؤتى بالمسند إليه نكرة لعدم الداعي للتعريف.

من أهم أحوال المسند إليه حالة تقديم فإن تقديمه وإن كان هو الأصل إلا أن المتكلم قد يشير باختيار تقديمه مع تأتي تأخيره كأن يأتي به مبتدأ مع إمكان الإتيان به فاعلاً إذا كان الخبر فعلاً وكالإتيان به مبتدأ وهو نكرة والخبر فعل مع أن الأصل حينئذ تقديم الفعل كما في قولهم بقرة تكلمت للإشارة إلى أن ذلك للاهتمام بشأنه.

عوارض أحوال المسند

قد عرفت أن المسند هو الكلمة المضمومة إلى غيرها لإفادة مدلولها محكوم به لذلك الغير، فالمسند هو: خبر المبتدأ، وفعل الفاعل أو نائبه إذا كان الفعل تاماً.

أصل المسند التأخير عن المسند إليه. وقد يقدم ليفيد تقديمه قصر المسند إليه على المسند او تشويقا للمعدود. وهذا كله ما لم يكن التقديم لسبب يحتم التقديم في النحو.

القصر

القصر تخصيص حكم بمحكوم عليه بحيث لا يثبت ذلك الحكم لغير ذلك المحكوم عليه. أو تخصيص محكوم عليه بحكم بحيث لا يتصف ذلك المحكوم عليه بغير ذلك الحكم بواسطة طريقة مختصرة تفيد التخصيص قصدا للإيجار فخرج بقولنا بواسطة طريقة مختصرة.

والمراد بالحكم والمحكوم عليه الأمر المقصود قصره أو القصر عليه سواء كان أحد ركني الإسناد نحو((ما محمد إلا رسول الله)) أم كان متعلق أحدهما كالمجرور المتعلق بالمسند.

فالمخصوص بشيء يسمى مقصورا والمخصوص به شيء يسمى مقصورا عليه والمقصور هو الذي لا يتجاوز المقصور عليه لغيره والمقصور عليه هو الذي لا يشاركه غيره في الشيء المقصور. فالاختصاص والحصر مترادفان.

والقصر إما القصر موصوف على صفة بمعنى ألا يتجاوز الموصوف تلك الصفة إلى صفة أخرى. وأما القصر صفة على موصوف والمراد بالصفة والموصوف هنا الحكم والمحكوم عليه لا الصفة المعروفة في النحو.

وطرق القصر ستة وهي: النفي مع الاستثناء، وإنما، والتقديم، لما لحقه التأخير من مسند ومفعول ومعمول فعل. والعطف بلا وبل ولكن. أو ما يقوم مقام العطف من الدلالة على الاستدراك لإثبات بعد نفي أو عكسه. وتعريف المسند. وتوسيط ضمير الفعل. وهذه أمثلتها على الترتيب: قول لبيد

وأما المرء إلا كالشهاب وضوئه

يحور رمادا بعد إذ هو ساطع

وقوله تعالى ((إنما حرم عليكم الميتة)). وقوله تعالى ((لكم دينكم ولي دين)) وقوله تعالى ((إياك نعبد وإياك نستعين)) وفي ذلك((فليتنافس المتنافسون)).

ومثال طريق العطف بلكن بعد الواو قوله تعالى((ما كان إبراهيم يهوديا ولا نصرانيا ولكن كان حنيفا مسلما)) وكذا قوله تعالى((من كفر بالله من بعد إيمانه إلا من أكره وقلبه مطمئن بالإيمان ولكن من شرح بالكفر صدرا فعليهم غضب من الله)) فهو قصر بعد قصر لأن قوله ((إلا من أكره)) أخرج المكره من الكافر ثم أخرج منه من شرح بالكفر صدرا فالتقدير من كفر بالله مكرها

لا غضب عليه ولكن من شرح بالكفر صدرا. وأعلم أن هذه الآية فيها ثلاثة طرق من طرق القصر. ومثال العطف بلا ((اللهم حوالينا ولا علينا)) فالواو زائدة والمعنى لا تنزل المطر إلا حوالينا.

وأما طريق تعريف المسند فأعلم أن التعريف الذي يفيد القصر هو التعريف بلام الجنس فإذا عرف المسند بها أفاد قصر الجنس على المسند إليه نحو ((أنت الحبيب)) قصر تحقيق و ((هو العدو)) قصر ادعاء ((والحزم سوء الظن بالناس)) قصر قلب ((إن شانئك هو الأبتر)) كذلك. وإما توسيط ضمير الفصل فنحو ((ألم يعلموا أن الله هو يقبل التوبة عن عبادة)) ونحو ((كنت أنت الرقيب عليهم)) و((أن ترن أنا أقل منك مالا وولدا)) وضمير الفصل هو ضمير يتقدم على الخبر ونحوه. ولا يفيد أكثر مما أفادته النسبة لعدم الحاجة إليه في ربط.

والقصر نوعان حقيقي واضحي لأن التخصيص لشيء إن كان مبنيا على أنه كذلك في الواقع ونفس الأمر فهو القصر الحقيقي. وإن كان مبنيا على النظر لشيء آخر يقابل الشيء المخصص به فقط لإبطال دخول ذلك المقابل فهو قصر إضافي تدل عليه القرينة. اقول وهذا غير تام فالحقيقي يقابله الوهمي او الادعائي والاضافي يقابله الاصلي، والصحيح ان الاول ناظر الى الكلية في الحصر والثاني ليس كذلك، وانما هو من جهة فيمكن ان يقال القصر الكلي مقابل القصر الجهوي.

الخبر والانشاء

الكلام كله إما خبر أو إنشاء. فالخبر هو الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لأن الخبر يقصد منه حكاية ما في الوجود الخارجي، والإنشاء الكلام الذي لا يحتمل الصدق والكذب لأنه لم يقصد منه حكاية ما في الخارج بل هو كاسمه أحداث معنى بالكلام لم يكن حادثا من قبل في قصد المتكلم. اقول اما وصفه يحتمل الصدق و الكذب فلا مبرر وله و ليس مفيدا، و اما الحكاية عن الوجودي الخارجي ففيه اضطراب ان كان يقابل الوجود الذهني، و الصحيح ان الخبر يخبر عن نسبة معنوية خارج القول و الانشاء ينشئ نسبة معنوية بالقول فلا نسبة خارجه.

والذي يهم البليغ من أحوال الإنشاء مسائل:

الأولى– قد يأتي الإنشاء في صورة الخبر وهو ما يعبرون عنه بالخبر المستعمل في الإنشاء الثانية– يستعمل بعض صيغ الإنشاء في بعض فيجيء الأمر للتمني وللتعجب نحو قوله تعالى((انظر كيف ضربوا لك الأمثال)) ويجيء الاستفهام للنهي نحو((اتخشوهم فالله أحق أن تخشوه)) . وللأمر نحو ((فهل أنتم منتهون)). وللتعجب نحو ((وقالوا ما لهذا الرسول يأكل الطعام)).

المسألة الثالثة– قد تستعمل صيغ الإنشاء فيمن حاله غير حال من يساق إليه ذلك الإنشاء كأمر المتلبس بفعل بأن يفعله نحو ((يا أيها الذين آمنوا)). وكنهي من لم يتصف بفعل عن أن يفعله نحو ((ولا تحسبن الله غافلا عما يعمل الظالمون)). والقصد من ذلك طلب الدوام. فينزل المتصف منزلة غير المتصف تحريضا على الدوام على الاتصاف. وكنداء المقبل عليك نحو قولك للسامع يا هذا. ونداء من لا ينادى بتنزيله منزلة من ينادى نحو ((يا حسرة على العباد)) أي احضري فهذا موضعك. وهذه مجازات ظاهرة وتفريعها سهل.

هذا نهاية القول في الأبواب المختصة بذكر الأحكام البلاغية التي تعرض للمفردات في حال تركيبها. ومن الأحكام ما هو عارض للجمل المؤتلف منها الكلام البليغ تفريقا وجمعا وتطويلا واختصارا. وقد خص لذلك بابان: باب الوصل والفصل وباب الإيجاز والإطناب والمساواة.

الوصل والفصل

الوصل عطف بعض الجمل على بعض والفصل تركه. وحق الجمل إذا ذكر بعضها بعد بعض أن تذكر بدون عطف لأن كل جملة كلام مستقل بالفائدة إلا أن أسلوب الكلام العربي غلب فيه أن يكون متصلا بعضه ببعض. ثم شرط صحة العطف مطلقا في المفردات والجمل وبالواو وبغيرها وجود المناسبة التي تجمع الجملة المعطوفة والجملة المعطوفة عليها في تعقل العقول المنتظمة بحسب المتعارف عند المتكلمين بتلك اللغة. اقول الوصل والفصل من الأساليب الراسخة في الوجدان اللغوي والتخاطبي ولذلك قلنا ان علم المعاني هو ليس من البلاغة وانما من الاستعمال الصحيح للكلام وهو من الفصاحة بالمعنى العام.

الإيجاز والإطناب والمساواة

الأصل في الكلام أن يكون تأدية للمعاني بألفاظ على مقدارها أي بأن يكون لكل معنى قصده المتكلم لفظ يدل عليه وتسمى دلالة الكلام بهذه الكيفية مساواةً لأن الألفاظ كانت مساوية للمدلولات فإذا نقصت الألفاظ عن عدد المعاني مع إيفائها بجميع تلك المعاني فذلك الإيجاز ومبنى كلام العرب على الإيجاز. اقول قوله الاصل في الكلام المساواة غير تام بل خاطئ جدا، بل الاصل في الكلام هو الايجاز، وقد خالف اقول كلامه باخره حينما قال (ومبنى كلام العرب على الإيجاز) والصحيح ان مبنى جميع اللغات على الايجاز لأنه أصل تخاطبي، وقد بينت كثيرا في ابحاثي الادبية ان وظيفية الكلام أصله ربح الكلفة، اي تأدية أكبر معنى بأقل لفظ وهذا أصل عقلائي انساني عام في كل جوانب الحياة وليس الكلام فقط.

والإيجاز يكون إيجاز حذف وإيجاز اختصار. اقول كون الايجاز هو الاختصار فتام واما ان الحذف من الايجاز فهذا غير تام، بل هو اسلوب بلاغي غرضي بحت وخلاف الاصل واهم اغراضه الترتيب والتبعية والتغليب، وهذا هو اكثره بان المحذوف فرع المذكور او تبعه او ان المذكور هو الاهم والاغلب. وأحيانا حينما يكون الايجاز محققا للانتخاب عال ومستوى عال من مفارقة حجم المعنى لحجم اللفظ فانه يكون اسلوبا بيانيا بلاغيا. فالإيجاز له مستويا مستوى عادي وهو لكل الناس وهو من التعبير ومستوى فني وهو من البلاغة.

فن البيان

هو علم به يعرف البليغ كيفية إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة على حسب مقتضى الحال فتلك الطرق هي: الحقيقة، والمجاز، والتشبيه، والتصريح، والكناية. اقول والبيان هو البلاغة حقيقة حيث اما انتقاء المعنى او توسيع دائرته، فالمعنى له دائرة فيها مجموعة خيارات بيانية والبليغ من يختار أحسنها، او انه يوسع دائرة المعنى افتراضيا — مع تعاونية مع المخاطب- بأساليب واضحة.

التشبيه

التشبيه هو الدلالة الصريحة على إلحاق شيء بشيء في وصف اشتهر فيه الملحق به تقريبا لكمال الوصف المراد التعبير عنه كقولك هذا الفرس كالطائر في سرعة المشي والمراد بالصريحة ما كانت بلفظ دال على الإلحاق ملفوظ أو مقدر. وخرج به الاستعارة والتجريد. اقول جعلهم المقدر من الصريح هذا من اجود ما يكون ويدل على بعد تخاطبي في البحث وهو تام. فالمعنى انه مرتكز او تعارفي او معرفي وهذا البيان التخاطبي مهم جدا في فقه النصوص الشرعية.

أركان التشبيه أربعة: طرفاه: وهما المشبه والمشبه به ووجهه: وهو ما يشترك فيه الطرفان. وأدواته: وهي ما يدل على الإلحاق. أما الطرفان فقد يكونان حسيين وهو الغالب. وقد يكونان عقليين كتشبيه العلم بالنور والسيوف بأنياب الأغوال. اقول اما اولا فالحسي لا يقابله العقلي بل يقابله اللاحسي او الذهن اي الذهن من كل وجه، كما ان حصر الاطراف وتصنيفها غير مفيد وغير موضوعي فالأمر يتسع بسعة التجربة الانسانية ولا يحد حد.

وأما وجه الشبه فهو ما يتوهمه المتكلم وصفا جامعا سواء كان ثابتا في نفس الأمر أم كان ثابتا في العرف أم كان ثابتا في الوهم والخيال والأكثر حذفه في الكلام وقد يذكر لخفائه. اقول اما قوله يتوهمه المتكلم فغير تام فهو على اقل تقدير ما يدعيه، واما هذه التصنيفات فلا فائدة منها والمفيد هو مدى ظهور الوجه عند المخاطب وقوته في نفسه الذي سينتقل من المشبه به الى المشبه.

وأداته الكاف. وكأن. ومثل. وشبه. ومثل. ونحوها وهي إما ظاهرة نحو كالبحر وكلامه كالدر. أو مقدرة.

الحقيقة والمجاز

الحقيقة الكلمة المستعملة فيما وضعت له والمجاز اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادة الحقيقة وإنما قلنا اللفظ دون الكلمة ليشمل هذا التعريف المجاز المفرد والمجاز المركب كما سيأتي. اقول قد عرفت ان المجاز يقابله العهد. وان العهد هو الاستعمال وفق المعهود والمجاوز هو التجاوز الاستعمالي على المعهود.

وإنما قلنا المستعمل في غير المعنى الموضوعة هي له في اللغة سواء كان استعمالها في المعنى المجازي أقل من استعمالها في المعنى الحقيقي أم مساويا أو أشهر فإن المجاز قد يشتهر ويسمى بالحقيقة العرفية مثل الزكاة والتيمم. اقول وهذا غير تام واهمال لنظام التخاطب وتغليب لنظام اللغة وهذا لا يصح بل الصحيح هو الاهتمام بنظام التخاطب عن الحديث عن الكلام، فالحقيقة العرفية هي من التعاهد مع ان اللغة هي اصلا تعاهد ثم يترسخ وهذا هو الظاهر في نشوء اللغة وتطورها. فالاستعمال الجاري وفق المتعارف العرفي هو استعمال عهدي اي حقيقي وليس مجازا. وهكذا الاستعمال ضمن الاصطلاح فانه حقيقي وليس مجازي لان المقوم للحقيقية هو انه وفق تعاهد والمجاوز تجاوز للتعاهد. بل لو ان التعاهد كان على خلاف الوضع اللغوي فان الاستعمال يكون مجازا وتجوزا ان خالف التعاهد العرفي او الاصطلاحي او الفني. فالمرجع في الحقيقة والمجاز ليس أصل اللغة ولا تراثها ولا عامها بل المرجع هو اللغة العرفية ومعاصرها التخاطبي وخاصها

الاصطلاحي. وإذا كان النص منقول من عصر فان المرجع عصر النص اي عصر النطق به وليس عصر الفهم ولا عصر أصل اللغة وهذا واضح. وهذا يقلل من اهمية عدم الاحاطة بأصول اللغة في بعض الموارد لان الاستعمال في زمن النص الشرعي معلوم ومضبوط كما انه يقلل من سلطة اللغة الاصلية على النص الشرعي لان ومن النص معتنى به ومضبوط واوجه التخاطب واضحة.

والقرينة ما يفصح عن المراد والعلاقة هي المناسبة التي بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي والعلاقات كثيرة. اقول بل المناسبة تتسع بسعة الانسانية فلا تعد ولا تحصى.

فالمجاز إن كانت علاقته المشابهة سمي استعارة وإن كانت علاقته غير المشابهة سمي مجازا مرسلا. اقول هذا غير واضح وانما الواضح ان المناسبة المجازية اما ان تكون واضحة مفهومة في نظام دائرة المعنى وهو ما يكثر في الخطب او انها غير مفهومة ولا واضحة وهذا ما يكثر في الشعر الحديث فالكل استعارة من المتكلم لكن الاولى استعارة نوعية عامة والاخيرة استعارة فردية خاصة. وهذا التقسيم ما عاد مهما الان.

الاستعارة

تنقسم الاستعارة إلى مصرحة ومكنية. فالمصرحة هي التي صرح فيها بلفظ المشبه به والمكنية ويقال استعارة بالكناية وهي أن يستعار لفظ المشبه به للمشبه ويحذف ذلك اللفظ المستعار ويشار إلى استعارته بذكر شيء من لوازم مسماه نحو قول أبي ذؤيب: وإذا المنية انشبت أظفارها فقد ظهر من ذكر الأظفار أن المنية شبهت بالسبع.

التمثيل

وأما المجاز المركب فهو الكلام التام المستعمل في غير ما وضع للدلالة عليه لعلاقة مع قرينه كالمفرد.

ولا يختص بعلاقة المشابهة بل قد تكون علاقته غير المشابهة فيسمى حينئذ مجازاً مركباً فقط، وقد تكون علاقته المشابهة فيسمى استعارة تمثيلية وتمثيلا. اقول ان المجاز المركب واستعارته التعبيرية من اهم اشكال الادب التعبيري واجمله واكثره ابرازا لعمق التجربة في مجال اللغة، فان للغة عمق ومن يستطيع ان يثير اعماقها بعبارات ليست من مجالها هذا عمل كبير فيكون كم يضيء المناطق البعيدة بمصباح.

التجريد

هذا والبلغاء يتفننون فيأتون مع الاستعارة بما يناسب المعنى المستعار إغراقاً في الخيال فيسمى ذلك ترشيحاً وقد يأتون مع الاستعارة بما يناسب المعنى المستعار له إغراقاً في الخيال أيضاً بدعوى أن المشبه قد اتحد بالمشبه به فصارا حقيقة واحدة ويسمون ذلك تجريداً لأن الاستعارة جردت عن دعوى التشبيه إلى الحكم بالاتحاد والتشابه التام. اقول ان التجريد هو من أعظم اساليب

البلاغة واكثرها عمقا في اللغة لأنها إدراك عميق باللغة والكلمات واستحداث للمعاني غير مسبوق، ولأجل ان هذه العلمية حرة فانه يمكن القول ان نظام اللغة نظام يتوسع و يكبر حجمه مع الزمن وان تتوسع و تتداخل حتى يصل الامر انه يمكن النظر – وفق جهة معينة– الى جميع المعاني الى معان موحدة قليلة ولذلك لا بد من التمييز بين المعاني و الاشياء، وان الاشياء محكومة بالخارجي بالخارجيات بينما المعاني امور ذهنية حرة لا يحكمها شيء.

الكناية

هي ما يقابل التصريح والمراد بها هنا لفظ أريد به ملزوم معناه مع جواز إرادة المعنى اللازم وبهذا القيد الأخير خالفت المجاز المرسل الذي علاقته اللزوم.

وهي تنقسم إلى واضحة وخفية فالواضحة هي التي لا تحتاج إلى إعمال روية نحو قولهم طويل النجاد كناية عن طول القامة، والخفية التي تحتاج لأعمال روية أما الخفاء اللزوم نحو عريض القفا كناية عن الغباوة وأما لكثرة الوسائط نحو كثير الرماد بمعنى كريم.

تخريج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر

اقول في الحقيقة ستعرف ان هذا الفصل كله لا واقعية له وان مواردها كلها ترجع الى علم المعاني وأنها منطلقة من حقه تقدم البعد التخاطبي للنص على البعد اللغوي وحضور الارتكاز المعرفي في عملية التعبير والفهم وان الاولى ان يسمى هذا الفصل (بالقصدية المعرفية في الخطاب والتعبير). أقول في وصف هكذا نظام باللزوم مشكل بل ان وجود لزوم خفي مناقض لذلك، والصحيح ان هذا التبادر ناتج عن الاقتران العرفي الذي يترسخ في عالم الخطاب فيحقق الدلالة. ان من اهم الامور التي تصحح نظرتنا للغة هي اننا نهتم بعالم الخطاب بدل عالم اللغة، ونهتم بمنطقية الخطاب بدل منطقية اللغة. وربما نحتاج الى كتب في منطق الخطاب تختلف كثيرا عن كتب منطق اللغة.

ان البلغاء يتفننون في كلامهم فيأتون فيه بما لا يجري على الظاهر الشائع بين أهل البلاغة يقصدون بذلك التمليح والتحسين أو يعتمدون على نكت خفية يقتضيها الحال ولا يتفطن لها السامع لو لم يلق إليه ما يخالف ظاهر الحال.

فلا ينبغي أن يعد في خلاف مقتضى الظاهر ما كان ناشئاً عن اختلاف الدواعي والنكت مع وضوح الاختلاف كالوصل في مقام الفصل وعكسه لدفع الإيهام، ولا الإطناب في مقام الإيجاز لاستصغار السامع، لظهور نكتة ذلك، وكذا لا يعد ما كان ناشئا عن علاقة مجازية كاستعمال الخبر في الإنشاء ولا ما كان ناشئا عن تنزيل الشيء منزلة غيره مع وضوح لأنه من المجاز كالقصر الادعائي وكعكس التشبيه، فتعين أن يوضع ذلك ونظائره في مواضعه من أبوابه وإن كان فيه رائحة من تخريج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر من حيث أن الأصل خلافه وأن الذهن لا ينصرف إليه ابتداء وإنما يعد من تخريج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر ما لم يكن ناشئا عن نكتة أصلاً وهذا لا يوصف بموافقة مقتضى الحال ولا بمخالفته، وكذا يعد منه ما كان ناشئاً

عن نكتة خفية لا يتبادر للسامع إدراكها بسهولة وهذا يوصف بأنه مقتضى حال لكنه خفي غير ظاهر.

الالتفات وهو انتقال المتكلم من طريق التكلم أو طريق الخطاب أو طريق الغيبة إلى طريق آخر منها انتقالا غير ملتزم في الاستعمال نحو الحمد لله رب العالمين إلى قوله ((إياك نعبد)) فإن مقتضى الظاهر أن يقول إياه نعبد وقوله ((والله الذي أرسل الرياح فتثير سحاباً فسقناه)) فإن مقتضى الظاهر أن يقال فساقه. اقول كثيرا ما يذكر هذا الا انه ليس له اسس تخاطبية واضحة بل الصحيح ان هذا من التعبير التخاطبي الذي ينبغي ان يخصص له حقل في علم المعاني وهو (تداخل المعاني) حيث يتعامل مع المعاني المختلفة بتعامل واحد اعتمادا على البعد التخاطبي وتقليلا من سطوة البعد اللغوي، ومن هنا يكون لازما ان تكون مقدمة البحث اللغوي هو التمييز بين اللغة والخطاب و بين مجال اللغة و مجال الخطاب و بين حال المعاني في ناظم اللغة و حالها في نظام التخاطب. ان تحرير عملية الفهم من سطوة اللغة ونقلها الى عالم الخطاب من اهم الامور التي اشار اليها القران لكن غفل عنها بل ان البعض قد غالى بالسلطة اللغوية فسموا بالظاهريين. والحقيقة ان النص الشرعي نص خطابي ملتفت الى المخاطب بشكل مركزي وليس لغويا مهمل للمخاطب واسس للنص التخاطبي المتفاعل المختلف كليا عن النص اللغوي الجامد. فقول اياك نعبد هو مسبوق بمقدر تقديره (الحمد لك يا رب العالمين) لكنه ذكر الظاهر وهو اسم الله مكان المضمر. وفي سقناه تقدير هو (انا نرسل الرياح فتثير سحاباً فسقناه)) فذكر الظاهر مكان المضمر.

ومنه أيضاً الأسلوب الحكيم وهو تلقي من يخاطبك بغير ما يترقب أو سائلك بغير ما يتطلب، بأن تحمل كلام مخاطبك (بكسر الطاء) على خلاف مراده تنبيهاً على أنه الأولى له بالقصد، وبأن تجيب سؤال السائل بغير ما يتطلب تنبيهاً على أنه الأولى بحاله أو المهم له كقوله تعالى:

((يسألونك عن الأهلة قل هي مواقيت للناس والحج). ومنه القلب وهو جعل أحد أجزاء الكلام مكان الآخر لغير داع معنوي دون تعقيد ولا خطا ولا لبس ويقصده البلغاء تزييناً للكلام. ومن النوع الثاني من أنواع تخريج الكلام على خلاف مقتضى الظاهر ما تقدم في باب اُسناد من تنزيل غير السائل منزلة السائل ومنه مخاطبة الذي يفعل بالأمر بالفعل لقصد الدوام على الفعل أو لعدم الاعتداد بفعله ومنه التعبير عن المستقبل بلفظ الماضي تنبيها على تحقيق وقوعه لأن المستقبل مشكوك في حصوله. اقول وهذا من غريب كلامهم وهو اعتداء سافر على تخاطبية النص وتجاوز على خطابيته، وهذا كله من اساليب البيان المعتمدة على ما بين التراكيب من علاقات فكرية وعرفية وتركيز على المجال القصدي والوظيفي للحقائق، وان الثمرة و الاهمية في الجهة التي تنفع و تفيد و ليس في كل جهة. ان هكذا بيانات وتراكيب ترتكز على البعد المعرفي للتفاعل الانساني والنفعي التخاطبية بان يكون التخاطب واقعا ضمن هذا المجال. فهذا الاساليب تعكس فكرا فلسفيا ومعرفيا أكثر من كونه بلاغيا.

ومنه التغليب وهو إطلاق لفظ على مدلوله وغيره لمناسبة بين المدلول وغيره والداعي إليه أما الإيجاز وأما مراعاة أكثرية استعمال لفظ أو صيغة في الكلام فتغلب على اللفظ أو الصيغة وأما لتغليب جانب المعنى على اللفظ. اقول التغليب ما الاساليب المهمة التي ينبغي الالتفات اليها واحيانا تدرك بقرينة سياقية و احيانا اخرى تدرك بقرينة معرفية، وهذا الفصل كله يشير وبقوة الى تقديم البعد المعرفي و التخاطبي و المرتكزات على الدلالات اللغوية الاصلية، وهذا امر لا يصح التقليل من اهميته لان عدم التأكيد عليه سيؤدي الى سوء الفهم للنص عند البعض ليس بسبب النص بل بسبب الخطأ في فهمه.

فن البديع

اقول قد عرفت ان هذا الفن ليس من البلاغة بل هو فن ادبي خالص ومثله مثل الجماليات الادبية الاخرى المعنوية او اللفظية.

البديع هو المحسنات الزائدة في الكلام على المطابقة لمقتضى الحال وتلك المحسنات أما راجعة إلى معنى الكلام باشتمال المعنى على لطائف مفهومة تحسنه وتكسبه زيادة قبول في ذهن لمخاطب. وأما راجعة إلى لفظ الكلام باشتماله على لطائف مسموعة تونقه وتوجب له بهجة في سمع السامع.

والمحسنات البديعية كثرة لا تنحصر عدا وابتكارا ويكفي المبتدئ أن يعرف مشهورها من القسمين اللفظي والمعنوي.

أما المعنوي فمنه التجريد وهو أن ينتزع من أمر ذي صفة أمر آخر مثله في تلك الذات.

ومنه المبالغة المقبولة وهي ادعاء بلوغ وصف في شدته أو ضعفه مبلغاً يبعد أو يستحيل وقوعه

ومنه التورية وهي أن يذكر لفظ له معنيان قريب وبعيد ويراد المعنى البعيد اعتماداً على القرينة لقصد إيقاع السامع في الشك والإيهام

ومنه التلميح وهو الإشارة في الكلام إلى قصة أو مسألة

ومنه المشاكلة وهي أن يعمد المتكلم إلى معنى غير موجود فيقدره موجوداً من جنس معنى قابله به مقابلة الجزاء أو العوض

ومنه تأكيد الشيء بما يشبه ضده حتى يخيل للسامع أن الكلام الأول قد انتقض فإذا تأمله وجده زاد تأكدا.

ومنه براعة الاستهلال وهي اشتمال أول الكلام على ما يشير إلى المقصود منه

وأما المحسنات اللفظية فمنها التجنيس ويسمى الجناس وهو تشابه اللفظين في النطق مع اختلاف المعنى. فإن كان التشابه في غالب حروف اللفظين فهو غير تام

ومنه القلب ويسمى الطرد والعكس وهو أن يكون الكلام إذا ابتدأته من حرفه الأخير وذهب كذلك إلى حرفه الأول يحصل منه عين ما يحصل من ابتدائه.

ومنها الاقتباس والتضمين فالاقتباس هو أخذ شيء من القرآن أو كلام النبوة والتضمين أخذ شيء من الشعر المشهور ومزجه مع الكلام نظما أو نثراً ولو مع اختلاف الغرضين ولو مع تغيير يسير.

مجموعات مشتركة

سرد تعبيري

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

بدأت فكرة السرد التعبيري من تساؤل حول فكرة الشعر في قصيدة النثر، وكيف يكون النثر شعرا؟ واقصد بالضبط كيف يكون النص شعرا؟ أي ما هي العناصر النصية المادية التي تجعل النص شعرا، أي ما هي التقنيات الكتابية التي تجعل الكتابة شعرا؟ واستغرق البحث أكثر من خمس سنوات بعدها عرفنا وعلمنا ان الشعر هو التعبيرية في الكتابة. فكونا مجموعة تجديد للسرد التعبيري سنة 2005.

التعبيرية ليست الغنائية ولا السريالية بل هي كتابة تتصف بصفتين الأولى هو تحميل او حمل الكلمات زخما شعوريا كبيرا أكبر مما تتصف به الكلمات ذاتها والثاني تقليل التواصلية والتبادلية العامة في التعبير فيكون لها تواصلية وتبادلية فردية خاصة، وفي الصفة الأولى يختلف الشعر عن الغنائية اذ الغنائية استعمال عادي لكلمات شعورية وربما يكون الكلام اقل شعورية من شعورية الكلمات اما التعبيرية فان الشعورية في التعبير أكبر بكثير مما تحمله الكلمات. وبالصفة الثانية تختلف التعبيرية عن الحكاية والقص التي تلتزم بالتبادلية والتواصلية والتوصيلية العامة .

حينما عرفنا بالضبط ما هو الشعر وانه كلام تعبيري يتصف بزخم شعوري أكبر مما تتصف به مفرداته وانه كلام تقوى فيه التواصلية الفردية وتضعف فيه التبادلية والتواصلية العامة، حينها أمكننا ان نكتب الشعر بكل أنواع الكلام واشكاله وصار من السهل جدا كتابة الشعر بالنثر،

وما عاد هناك الى موسيقى شكلية من أي نوع بل نستطيع ان نجد التناغم والتالف بين النثر والشعر، واستطعنا كتابة الشعر باشد واقصى درجات النثرية الا وهو السرد .

والسؤال لماذا السرد دون غيره؟ لسببين الأول وفاء لفكرة نثرية الشعر فان السرد هو من اوضح تجليات النثر فحينما ينبثق الشعر الكامل من النثر الكامل فهذا كاشف عن عبقرية اللغة والكلام والثاني ان السرد يفتح فضاء تعبيريا أوسع من الغنائية والتشظي واللامنطقية الكلامية، فكانت اعجوبة السرد التعبيرية التي ستظل شيئا مبهرا.

ان السرد التعبيري هو تجل حقيقي لعبقرية اللغة والكلام وتجل حقيقي لمستوى عال من التعبير الادبي والفني والتعبيرية العالمية المعاصرة. السرد التعبيري هو الشعر الكامل في النثر الكامل، ويمثل مرحلة ما بعد قصيدة النثر وهو نتاج عربي اصيل شكلا ومضمونا ومفهوما وغير مسبوق باي تنظير عالمي سابق عليه.

وهنا نقدم للعالم ترجمة انجليزية لقصائد من السرد التعبيري لشعراء مجموعة تجديد التي تشكلت سنة 2005 ورفدت الساحة الأدبية بمآت القصائد السردية التعبيرية وعشرات المجموعات الفردية والجماعية فيه فشكرا لهم.

شجرة اللازورد

أنور غني

أيتها النبتة الصخرية المغمورة في تبغ الثلج؛ يا شجرة اللازورد الملفوفة بشلالات ماشو حيث الينابيع السرّيّة للكون وشهقة في خافقي الشمس تعشق تراب بلدة سمراء بلّلها النسيم. من هناك؛ من روحكَ المورقة تطلّ علينا بجناحك الأبيض يا عراق، تهدي البسيطة حكاية نور بلون شال صبيّة تجمع البلح من نخيلات بستانها الصغير. أنا لا أستغرب أبدا تلك الحدقات وتلك المسافات التي تجتازها رُكَب الحفاة. أنا لا أستغرب الأمل وابتسامات الزمن المتساقطة في باحتك كتماثيل من شمع، وأغنيات مخملية لعاشق قد ذاب قبل عام في وريقات المطر. أجل، هكذا انت ترسمني عصفورا بنيّا وتمنحني قبلة نحاسية فأحلّق غارقا فيك كمسافر من عقيق. ألم يعلمني صيفك الأسمر قراءة الندى؟ ألم تصفع وجهي رمالك الساخنة؟ ألم يغسل الفرات زوايا حلمي؟ فصرتُ سعفة وزاجلا وصوتا فضيا لقلادة الضوء.

سَيِّدَةُ الحُلمِ

كريم عبد الله

الأَحْلَامُ القَاحِلَةُ يُرَطِّبُهَا خَيَالُكِ إِلْهَامًا نَغَمَاتِهِ قَطَرَاتُ مَطَرٍ تُشَاكِسُ أَزْهَارَ آلِهَةِ الشِّعْرِ هَابِطًا مِنْ عليائكِ يَغْزُونِي يُجَرِّحُ رَهَافَةَ الأحاسيس فَتَنْبَثِقُ الأَفْكَارُ نَشْوَةً مَجْنُونَةً تَتَمَلَّكُ بَوُصَلَةَ جُيُوشِ المِشَاعِرِ المِقَيَّدَةِ، تَسْبَحِينَ فِيهَا وَحْدَكِ تَتَزَاحَمُ الكَلِمَاتُ تَتَسَابَقُ لِتَرْسُمَ تصاويرَكِ المحلّقةِ فِي سَمَاوَاتِي العَالِيَةِ. مُشْرِقَةً تَنْبِضُ بِهَا الرُّوحُ تَمْلَأُ القَلْبَ النَّقِيَّ نَعِيمًا يَنْزِفُهُ القَلَمُ الرَّشِيقُ سِحْرًا تُطَيِّبِينَهُ يَجْلُو عَتْمَةَ الأَوْرَاقِ مراكبًا تُقِلُّكِ، تَتَبَرْعَمِينَ نَاضِجَةَ الثِّمَارِ مَلِيئَةً بِالذُّهُولِ تُفَتِّتُ الحُزْنَ وَتَمْضِينَ تُزَلْزِلِينَ قَوَامِيسَ الوَقَارِ تَعَرِّيَهِ هُوَّةُ البُعْدِ أَلْتَمِسُ اِبْتِكَارَ لُغَةٍ إِيقَاعُهَا يُنَمِّقُهُ صَوْتُكِ فراتًا يُغَرِّدُ عَلَى أَغْصَانِ المِسَافَاتِ تُرَوِّضُ تَرَهُّلَ الحُزْنِ. تَسْتَحْضِرُ الأَفْرَاحَ اللَّذِيذَةَ تَتَسَرَّبُ نَقِيَّةً كَرْنَفَالَاتُهَا تَتَبَاهَى رَاكِضَةً مُبْتَهِجَةً تَسْتَنْجِدُ الصَّبَاحُ الحَثِيثَ اللِّقَاءِ تتأبَّطني بَعْدَمَا أَنْهَكَتْهَا المِوَاعِيدُ عِطْرُهَا الترقُّبَ يُزِيحُ عَنْ حَنْجَرَتِي صُرَاخَ الوَحْشَةِ يُرَقِّقُ أَوْتَارَ شَيْخُوخَةِ القَصَائِدِ الجَامِحَةِ لِنَكْتَشِفَ سَرَّ التَّوَحُّدَ فِيهَا وَإِدْمَانَ دَهْشَةِ التَّولّهِ.

المحارب السومري

عادل قاسم

مسافراً أتقصى سلالمَ الخَمسينِ دكةً دكة احتمي بالأملِ من شواظِ جَهنم التي ترَكضُ خلفي بأنيابِها، أَتأبطُ خوذتي المثقبةَ التي قُدتْ من قُبل، عَلَّني أجدُ شاهدةً واحدةً تُذكِّرني بمميتاتي التي ضاعَ على عدُها، افترستني الحروبُ والساترُ والمدنُ الآفلةُ التي ضَيعتنْي على هامشِ الأرصفةِ العَفِنة. أنا السومريُ الوحيد الذي كتبوا في شهادةِ ميلادهِ وِلِدَ ليُحارب، حتى نسيتُ إسميَ،

ملامحَ وِجهي. انا قاهرُ القلاعَ والحصون، الباحثُ عن الرغيفِ الذي سرقه اللصوصُ والقَتلةُ، والابطالُ المزيفون. هكذا اقفُ مُنتَصِباً عارياً، أردُ طعناتِ الأعداء، وأتقي بقلبيَ شرَّ حِرابِ إخوتي الذينَ كلما مَددْتُ كفي لهم، يضاجعونَ سِيوفهَم ويشرعونَ بِقتلي. أنا حاملُ لواءَ أوروك، وحكمةَ الكَهنةِ العِظام. استيقظت من غفلتي، فما عادَ هِراء الأساطيرِ يَستهويني، ولا رقص الأعرابِ البُغاةِ يَستغفلُ حِكْمتي، فمنْ شاءَ أخي، ليكُنْ عَيني، ولكن عليهِ انْ يطهرّ قلبهُ بماءِ الفُرات، امسُ قتلتُ خِمبابا، اعلنتُ موتهُ الابدي، انا السومريُ، قاهرَ الوحوشَ والظلام، انا حاملُ لواءَ أوروك.

سوادها الأنيقُ جداً

رشا السيد احمد

لم يَستطيعْ أن يُخفي خلفه نُورَ قلبُكَ وهوَ يُطلِقُ أيوناتهِ المِشحُونةَ بقوةِ لأعماقِ صَدري.

أَقصِدُ بَدلَتُكَ الأنيقة !!

يا ألهي ضَمَتُكَ أنبتتْ بِصَدري لَحنَ الأَبَديةِ و رؤيَتُكَ رَدَتْ الرُوحَ بعد كل هذا الغِياب لِفرطِ الشوقِ أولدُ مِن جَديد فيما عَلت صَدرِي تَنهيدة دَهش أَعودُ أَستنشقُ عَبقكٍ حَياة أتبعثرُ أتبعثرُ في كُل إتجاه واستجمِعُني بِكَ قَصيدة !!

راحتْ تَكرجُ مُقلِي بِلَهفة داخلِ عَينيكَ على أسيلِ وَجهكَ على نُجُومِ سكنت شموخ هامتكَ على لَهفة لقاء ارتعشتْ بصدرينا وكأني نَجمةٌ تسبحُ في مجرة ثم تسكنُ أعماقكَ أحببتُ أناقتها تلك التي زهتْ بكَ لأنها تَضمُكَ كلَ هذا الوقت منذُ انطلقتَ إليَ.

أقصد بدلتك السوداء.

أما ربطةُ عُنقكَ الحمراء المتوقدةُ فهي كروحي فوقَ بياضِ قَميصكَ الذي لم يستطيعْ أن يُخفي خَلفَ الأزرارِ " نَبضكَ الكاسحِ " ونقائهِ اللؤلؤي لطالما كنتُ أفتحُ مِنها الزر الأولُ والثاني بِحكايةِ قُبلة وأكتب مَجازاِتي بتأني البُحتري فوقَ القلبِ.

كما يهب الحبق عبيره للوادي

وهبتك ايام الشوق الجزيل عطاءً لا يهتدي الا لمدائنك الظامئة بذاراً انثره ينبت في روحي ازهارا أنعش بيات أرضك أحييه اشجاراً ثمارها تتفاخر جسارةً تنضج كروما عرائشها تذكاراتنا الناعمة. جدير انتَ بفورة ملاحم القصيد، غائر في دسائس الاحلام الشاهقة تتجرد كلما عرتها يقظة الغياب اتنفس فصولك رحيقا محمولا على اثير الشغف، يا موسما من مواسم الغناء قيثارتي تضارعك معزوفة اللقاء تناجي وحشة المسافات تطالع اناشيدك المكللة بالياسمين. فؤادي بنبضك مكلل يا حبة مسك فاحت من عين اشعاري اصفاد الوطن احرقتها مبخرتها تستبشر زهوا بك ما تسامت غير النجوم تؤز سماواتي مجدول هذا العمر بأبجدية تلبدت فيها المواسم الجريحة تشاكس عراجين الاماني تهمس دمعا في أقصى الأفئدة الثكلى، غير ان قواميس الفجر تنفجر لغة في الحب تبلسم اهات الرافدين الناجية تتشكل انهار آمال عريضة تعانق الشمس بالمباهج تفور.

نرسيس

جميلة بلطي عطوي

على الضّفّة يُهَمْهِمُ كَمنْ أصابته لوْثة. "نرسيس" على الحافّة يُطأطئ، يتمعّن، عن شيء ما يبحث، يتقصّى ثمّ يتساءل: هلْ أضعتُ وجهي أمْ خانتني تفاصيلي. لِمَ لا أرى لوحتي المعهودة. تُرى هلْ هناك منْ نافسني فما عُدتُ أتربّعُ على عرش الجمال. اليوم أرى الوقت يقف منّي وقفة الغريب، بلْ يبدو أنّني الغريب، أتقصّى ملامحي فيرميني السّرابُ في المتاهة. تضيع منّي العلامات وتنفرُ نفسي منْ نفسي. هلْ تبدّلتُ أمْ مجّتْني قوانينُ الطّبيعة. لا لنْ أرضى، لنْ أستسلمَ. سأعيد البحث وسأجد لوحتي فأنا بها ومنها أستمدّ وجودي. عليّ أنْ أشفطَ المياه العكرة وأمسح عن وجه الماءِ كلّ الأدران، أطهّره، أعيده مرآة صقيلة لا خدوش تخذل النّظر، لا ضباب يُداري انعكاس الضّوء؛ انعكاس وجهي. هنا أنا والماء مرآتي ولا مفرّ. فكّر، تدبّر، قرّر، رمى الشّافط في عمق الماء باحثا عن المنبع والصّفاء، ارتطمتْ آلته حاول الكرّة فعلقتْ بشيء، سحب بكلّ ما يملك منْ قوّة وكانت المفاجأة مدهشة. جُمجمة، وأيّ جُمجمة، رأس فقد كلّ الملامح. لمْ يتبقَّ منه سوى عينين جاحظتين وفمٌ أدرد بدا يُلقي شبه ابتسامة ساخرة. زاغ بصره، ماذا أرى ولِمَ تعيش الجماجم في الماء؟ أ يُعقل أن يتحوّل مصدر الحياة إلى رمْس؟ أيُعقل أن تُلوّث المنابع؟ تُرى منْ فعل ذلك ثمّ هل هذا أنا؟

آخر الخراب

نعيمة عبد الحميد

سجينة البعد القهري ترفرف أجنحة الوصال، تحوم حول اختلاف أسقط ريشاتها فسقطت الفرحة في فم الريح مغمضة العينين كحال عصافير الوطن تحلق وتخفق بجناحي الخيبة وتعود باكية فوق الأشجار الشاحبة تمارس كذب الغرور حين تناهى إلى مسمعها هديل السلام فتخطت ألغام الخديعة بالتمني في زمن انتهى جماله في القلوب المكممة. كل المدن تشتكي ظلالها وأماكنها العتيقة تنادي هل من مجيب؟ والجدران تهمس لبعضها تطرف الوقت بالرغم من نمو وريقات خضراء بين أحجارها؛ لم تحرك للفرح ساكنا وأباحت ضرورة التأسف على ما كان، فلا خيط الأميرة اريادني ولا مصباح علاء يؤهلنا النفاذ من الخراب الأخير.

مجنون تحت خط الفكر

سامية خليفة

المجنون ينتفض مغمورا يناطح أحلاما يبارز واقعا يقطع أوردة الهدوء بهدير عقل تلوثت فيه البصيرة حينا بدخان أشعث متلبد متجلد لا حياة فيه وحينا آخر بضجيج يتقلب على جمرة الاضطراب أصواتا متنافرة تدس في الرأس أسئلة عشوائية. تتمازج العبارات تتصادم هكذا يتغاوى الجنون ويبتدع لغته الخاصة في لحظات تلاشي المعاني هكذا يبيت الجنون في عراء النفس مبحوحا وأحيانا داميا. الصراعات تحتدم كلما ازداد التلوث.

اختناق في الحلق يصدر أصواتا مفاجئة يرتعب منها هو نفسه حينها لا تستغربوا لماذا يضحك المجنون حينما يغلي مفجرا جام غضبه بضحكة هستيرية لكن مزاجيته التي تديرها لغة مبعثرة المعاني تتحكم به تسرق منه الضحكات في ثوان لتحولها إلى بكاء أبكم ذلك أن اللغة التي تصادمت معانيها عقدت لسان الفكر وقيدت مسار العقل.

ابن القمح

عدنان الريكاني

ما خطبكِ يا حلوة المذاق كريستالية الجوهر، أنعود ونصفق لعصور التحجر كي يتدفق ماء العشق تحت أظافرنا المتكلسة بالهيام؟ قامةُ سنبلتي القصيرة راكعة تحت قدميكِ، وتوابيت الضجر ملأت بجثامين بالية مِنْ ضحكات القدر. مَنْ رَسمَ لنا خارطة فوق مساحات الكُرهِ، ونحن لم ننحني له يوماً لنبصم له بحبر الظلام. كانت أحلامنا صافية بقدر نور القمر، وفتحنا نافذة للحياة ليسود صوتك على العالم ويسمعه حتما كل الأطراف حين يغترف منه الروح .

)فَلَمْ أدفنكِ في المدافن، بل دفنتكِ في قلبي..(

روحكِ قريني والأمل الحقيقي المتبقي من رمادي. فهل هنالك يقين وهل هنالك أدراك أكثر من هذه الحقيقة. كنت ولا زلت أخشى عليكِ من عيني، فقرأت عليك من الطلاسم وآيات الحفظ حتى ذبلت الاحداق وتعبت النوارس من التحليق. روائح الألوان تسوست فثار سوط الهلال، وأحتسى نقار الخشب فوق طاولة زجاجية متأملاً بحكايات الطفولة التي زرعها بمنقاره الصغير. مَنْ آلمكِ يا صغيرتي الأمازيغية بهذا القدر؟ حتى أنفاس البحر الهادئة شاحبة تهذي. لنخرج من الداخل فوقعنا بدوامة الحُفرِ، ووجدت أن الآلام لا لون لها وأن برودة الصقيع لا يلهم ثرثراتي اللاهثة.

في لهيب المساء

ذ بياض احمد

ينحت هلال الصمت؛ قوافل نجمة. وصوت الرمل على ضريح مساء باغته الليل. مساحيق على العتمة. في ظلام الأزقة تكسر ريح النوافذ. ويأوي النوم طفولة المطر. لغة دفينة على موج الرحلة في نفي المغيب.

إنبهار الضوء

علاء الدليمي

الشفق انبلاج لمرايا الصبح ترسمهُ أشجارُ الليمون بعدَ أن تتنفسَ عطرك. تتعكزُ أغصانُ الشوقِ بينَ دلوكِ الذي تسبحُ فيهِ فراشاتُ الحقلِ وانبهار لضوءِ الشمس والندى. الألوانُ لا تكتفي برسمِ قوس قزح تمضي مع الأشجارِ تغني لزقزقةِ العصافير وصوتِ المطر. يشدو الحنين شدو الأعاصير يمزقُ أشرعةَ الصياد الذي نصبَ الفخاخ لطيورِ الحب؛ يحطمُ مسافاتِ النأي ليعانقَ فساتينكِ البنفسجية فيهدأ.

هواجس مثقوبة

عبد الزهرة خالد

قبل أن يحلَّ وقتُ الهبوطِ على مدرجِ المغادرةِ إلى الناحيةِ أخرى من الغرب، قبل أن تقرأ عيونُ الليل نبوءاتِ النبراس ، يعطيني الغروبُ أحدى أطراف الغيابِ ويأخذ عني مسافة الوقت الوعرة ، قريب من أردان الراهب المثرثر . هناك نطفةُ ضوءٍ لها ملامح بلاهة زهرة ضاعت ضفيرتها في أسواق الشتاء اللعين ، المعروف بسماسرة قابيل لبيع أسلحته الفتاكة ، عاتبني البزاز فكلّي صمت ، وسألني الجزار فكلّي جلد مسلوخ ، بيننا بعدٌ يرتدي الأفق اللامع وقد أصابه الغثيان في حضرة القبطان الذي ينوي إرتداء قمصان الرّيحِ في هذا العصف الراهن من عهدٍ يلتفّع مواعيدَ كاذبةً مخطوطةً في دساتير سندباد ، انحدار طعم الرغيف الساخنِ نحو دندنةِ الملحِ الخشن القابع في صرّة عجين سمراء بلون كفّ يعاني من خلو الأساور بينما الأنامل مشغولة بتنظيم مسير قوافل التفاسير والتاجر استعار النوافذ من ذلك الزمان بلا فائدة تحتسب على قيراط أذنٍ لا تسمع هواجسَ الندى المثقوب بازميل الصباح.

الحزن الجميل

هدى الصيني

أنا والشتاء نتقاسم كسرة فرح ورغيف حزن؛ نحتسي نبيذ الوحدة ونتدفأ على حطب الذكريات. تشيع أنامل المطر آخر ورقة خريف ليعلن الليل الحداد...صهيل الحنين يثمل ساحات الفقد. انهمري أيتها السماء بوابل من الشغف، وانفخي يا رياح الشوق في رماد اللهفة ليشهق الجمر في رعشة الإنطفاء. عند حدود الدهشة يعزف الصمت وجع الشمس حين تتشظى بين أصابع الغيم وتطرق الريح أبواب البكاء. دعني أنسج من جراحاتها معطفا لغياب قارس الهجر؛ أرتب في خزائن الليل فوضى الحزن، أهدهد خيبة البنفسج حين تراقص على شرفات المساء فأغمض عينيه القمر. دعني أتلاشى في أسراب الغمام ليرسمني الربيع زهرة. رحيقا أو حتى فراشة تسربل في حقول النسيان؛ لعل الأقحوان يزهر يوما فوق أضرحة الأحلام.

جراح الظل

بشير مقران

على مشارف الغياب امتدت جدارية الشوق واوراق الكرز الموشومة بذكرى اللقاء جفت بين جفون كتاب اختلس مواسم القطاف من شجون الحبر وانهار الرغبة لم تعد تجري في عروق الهمس المخضب بقهقهات خسفت هدنة الليل المترقب لفجر يبتعد سنوات ضوئية من ردهة الانبلاج، ومن أزقة المدينة القديمة يتسلل ظل يبوح بسكرات وهج اللقاء عقاربه تكلست أنفاسها على حفريات الحنين إلى النظرة الأولى.

صحراوية

زهير بوعزاوي

أنا تائه تاه في متاهة كحل مقلتيك، صرت أهواك والهوى لك. أطلت فيهما النظر، وطردني منهما هواء عسليتهما، هويت على جذور رموشهما، تدليت ودلتني على طريق النجاة. قفزت فوق خديك وما خشيت الموت، وفزت بقبلة الحياة. تحسست موضع الغمازة وأحسست بالنبض تتداخل دقاته بعضها بالبعض قد تلخبط الضعيف. تناولتني ونوالتني تلك الشفاه المحمرة بوصلة وأقداح النبيذ المعتقة، المعصورة من سوك بابل المعطرة. تذوقتهما وملأتا رأسي بالثمالة، ترنحت وتمايلت وتساقطت ونهضت، لما سمعت نبرة صوتك الشجية تراقص آذني، صرختُ:

-دقِ طبول خلخالك تبختري وتغنجي يا أطلسية، دعِ خصرك يتلوى حولي كأفعى الكبرى حين تغازل فريستها، فالمزمار بين يدي سأعزف به لك نغمة أبدية.

تخشعت كأنني ناسك، عابد، راهب، فقيه، مسلم، مسيحيُ، بوذيُ. كلهم أنا والمعتقد الموحد أنتِ، هنيهة التأمل في الجمال، انزلقت قدمي، وقعت فوق واحة ذقنك الموشوم برمز الطبيعة الأطلسية الخضراء الفاتنة، أراقب الطيور والسماء، بينما أنا غارق وسط ملاذات الحسن والحسب والنسب والجمال والأجمل، لمحت شلالاً متدفق الماءِ، كان الساحر جيدك رويت جوفي وارتويت، تدحرجت منه صوب الأسفل والعياء قد بلغ مني مبلغاً، أود توسد وسادة السكون والسكينة والطمأنة والطمأنينة، وقعت داخل حضنك كطفلٍ رضيعٍ يحلم حلماً في ليلة حالمة.

مرارة القهوة.. غابة اللازورد

فاضل ضامد

سأستلمُ الغابةَ وأُرتبُ معيشةَ تجاعيدِها الهرمةِ سأسقي أشجارَها الباسقة ماءَ القصائدِ وألوانَ لوحاتي حين تتسرب خلسة لتهاجر فتعود أدراجها لأزهارها سأنفض غيض الجذور بأفكارٍ من وحي الحب على الشفتين وأرتقُ معالمَ الاغصانِ فهي لا تعرف كيف تسمحُ للعصفورِ أن يعزفَ. سأغازلُ الطيورَ بصفيري موسيقى بتَونٍ واحدٍ حتى لا أنَشِزَ فينهضُ من عشِّه الغرابُ وأدفئ صغارَ الحيواناتِ ببعضِ أملٍ، غداً سيمرقُ القمرُ يضيفُ للغابةِ بهجةً وسروراً سأنهضُ من أحلامي اللازوردية الزرقاواتِ وأعطرُ يباسَ سيقانِ الاشجارِ العجائزِ لتمشّطَ شعرَها وتهزَ أثداءَها ثمراً سأركبُ الشمسَ لتخيطَ اشعتُها ظلالاً تغفو تحتها حيواناتُ الغابِ بألف سطرٍ من كتبٍ منسيةٍ وأُحيكُ كلَّ الاسطرِ مسطبةً للاستراحةِ، شكرا غابتي فأنا أستيقظ يوميا على نهرك القهوائي أصب قهوتي واسترخي فالعالم لا يعيش بلا مرارة.

شوق ابيضّت عيناه

هنده السميراني

هامسا صوتك يزحف في دويّ الصّمت ضرب حصار الكتمان على عشق لفّه النّسيان و ووري في رمس الأحزان، ودانية أنفاس اللّهفة، تلهث، تسابق صقيع الغياب المترامي مداه، تنحسر ظلمة الرّوح غرقت في دياجير شوق ابيضّت عيناه ويتعطّر الوجود بريح مضمّخ بقطر الوجد المسافر في عينيك تسألني ضلوعي الرّاجفات من وقع الكلم افترّت به شفاه حلم دفين، عن موطن الأسرار فيك لأستوطنك، عن أديم الفرح أنبت فيه غرس حنيني فيورق ولها لا يعرف الذّبول، عن كتاب الرّجاء يتأبّطه ليل غارق في لجّ الرّحيل. عنك فيّ، تسري في شراييني، تتدفّق بك ينابيع أمل لا يبلى وإن وهن منّي اليقين أنّك نجم يقطر منه ضياء قلبي والنّهى، أنّك تسبيحة عمر لا يني عن ترتيلها صدر بك امتلأ، أنّك فيض اجتياح هزم صروح الجلد فغيض الصّبر واستوى النّبض على جوديّ الانتظار.

وما يزال الجواب عالقا في أشرعة تمزّقها عاديات السّنين!!

دائرة الحب الذهبية

نصيف علي وهيب

في دائرة الحب، مركزها أنتِ، محيطها ساعدي، يلاقي ساعدي، لا أحد يحكم بالطبشور، نبضاتكِ إلي، نبضاتي إليكِ، أنتِ وأنا نرعى الهمس، الذي بيننا، صار لغة، حفظتها الشفاه قصيدة نثرٍ، كتبتها الأيادي سطراً فوق سطر، أو بالفارزة باتجاه الأفق تواصلاً، حيث الشمس ترسمُ أحلامي مقدارَ ضوءٍ، يتلألأ فضياً عند القمر.

لستُ منسيّاً

عزيز السوداني

لستُ منسيّاً لكن هذه الأوراق القديمة المركونة على رفوفِ الضجرِ تأخذني الى نهرٍ مُجَعّد الضفافِ خلف الجسر القديم وكأنّه يقف على أعمدةٍ من ضبابٍ قاتمٍ، ليس سوى تلك الأعشاب الظمأى تحيط بجوانبِ الطريق الحافي، إختفتْ السواقي منذ أن إخترق الدخان رئةَ المسافاتِ

القادمةِ من رمالِ اللهبِ المبثوثِ على جوانبِ الخليج فتوشّحتْ بصدأِ الشظايا، وكانتْ الريحُ تُقشّرَ وجهَ الأرضِ وباسقاتُ النخل تبحث عن رؤوسها في وحشةِ المساء، وأنا العاشقُ أرضي أفسدتْ قدمَيَّ منافذُ العبور، عاودتُ تنهيدةً إختزنتها في زاويةِ الليل، أُسرجتُ بقايا الضوء وعدتُ الى هنا أسفسفُ حرفاً ضالاً من كتابِ الهذيان.

شوق في زمن الكورونا

عائشة أحمد بازامة

ليس ثمة استحالة نجوى مختومة البريد كان لقاءً بحجم الكون لقاءٌ خفي جوانحه حب يمتد عبر مساحة صوفية الفطرة نقي المساحة يجوب قلباً وارفاً يسفح الدوح يهيم كغناء بلبل يتيم الوجد يقتات ألمه يتمرد عليه يستصرخ قطفة الروح يطوف نزعة الحنين يتمرد على حصونه. يكابره غرور الضفة الأخرى المشحونة بالعشق خلف ستائر غربة تهيم يم الذبول. بينما الروح تقتات فقر الاغواء تذبل متاهات الرجاء محراباً مقدسًا تهيل مسافة الاغتراب عشقًا ظافرًا براية التمرد نسكًا يدق أبواب السماء لتستجيب آهة الشوق تغرد الروح تلتهم الأضلع اللاهبة تلثم شفاه اللذة تأوي نفسها من لهيب جثم على جوفها المحموم تعلن بعث حب لم يختف شوقه نازف الأنات.

وجهك الكان شراعاً

اسماعيل عزيز

حين تغفو البساتين يستيقظ النهر حت ضوء النجوم كان يقرأ دجلة شعرا حزينا لوجه السبايا وهي تمضي الى الغرب. والغراب ينقش الظلَّ والنار فوق صدره. قدمٌ من حجر وجبينُ من العشب والفضّة الباردة. هو يبحث عن صوته. غير أني مازلتُ لم أراك أيها الممتلئ بالرياح وبالشمس فوق الجسور. كانت يداكِ طائرين وبغداد حفنة من زهور وماء. ثم صارت يداكِ خاتما أو بساطا. قلتِ لي نلتقي، غير أن الغروب سريع بفم الأفق ذلك الزهر دمٌ والدم الزهر يخفي وجوه النوافذ.

عقاب

علي ابو غدير

أعاقب نفسي بالهروب منك لصومعتي الخاوية محتضناً ذاكرتي المليئة بصوت ضحكاتك وعتابك وغزارة الدموع المنهمرة من بين الناعستين والنظرات اليائسة تطلب إذن الرجوع لعالمي الذي يحكمهُ صولجانٌ صدئ قضى أيامهُ متشبثاً يحلم بعروشٍ هاوية آلت للسقوط في يوم إنشائها، لا تقلقي سأنتظر الزوال لأبدأ حلم جديد عنوانه انتِ

ما كسرك عابر سبيل

جميلة مزرعاني

مذ درجتُ يافعًا جبلتك من طين الأمنيات عجينة طريّة أسقيتها خمرة ليلي في خلوة مستديمة حتى تخمّر صحوك وحان فقسك فأنجبتك من رحم خاطرتي إذ تمخّض اليراع يشقّه نور خفيّ يخرجك إلى عالم النّور الأبهى ، تتهادى منزلقًا من ينبوع وجدي منفطرًا من قنوات روحي عذبًا رقراقًا نديًّا فتقبّلتك بقبول حسن يرعاك جوفي بحرص الملهوف الحذر بأشفار العين وندى القلب أجنّد طاقاتي سعيًا لتهذيبك أغزل شرانقك ودائع بين دفّتي غدي ، أرسم وجهك على مسودة الرجاء قمري المدلّل أصنع لك أجنحة من خيال لترقى بك إلى عالم الغيم تشرب أنخاب غيث قاب قوسين من الهطل أندف نفنافك عطرًا من ياسمين فائحًا في الآفاق ، وأسعى أشذّب عقمك أقوّم عقدك فتتراقص بين أناملي طربًا ، وكلّما طاف النعاس أحدو لك ترنيمة المجد وعُلاك ، كم هدهدتك كحملٍ صغير وديع يثغو في مراعي نفسي على مغناة نايي الحنون لأنشد رتلك يوم الفتح الأكبر ، وأحببتك طائرًا يفقه التغريد يتوسّد فننًا لا تكسره الريح فينتميه مسقط الغطيط وجعلت الشمس ملاذك تأسرك خصلاتها تستمدّ منها مغانيك ومن الورد أطاييه يشعل شرايينك ألقًا يومض في لواحظ العيون العطشى للنور وراق لي صوغك من بصيص المقل ورحيق الأمل فكنت في المدلهمّات ليل وفي منابت الشغف حنين وفي طيّات الوداد بلسم وعسل وكلّما

عسعس بريق من غور شفيف كنتَ بروح التفاؤل تتجمّل حتى استطعت أجزم حزمك في الشدائد ألطّف عقالك إبّان التفكّه مصاناً بعاتقي من عواقب الزمن كي ترقى صوب النجوم مبشّرًا بالمحبة والسلام والأمل حينها أقطف عناقيدك حبلى بالنور يوم تشتهيك العيون والثغور ولن يكسرك عابر سبيل.

أعشابك ثامنة العجائب

سلوى علي

مازلت دمعة خجلة في ضلعك الأيسر، مصلوبة الحروف بين ثنايا ضحكات متيبسة فوق أخر شهقة مكبلة. أبحث عن جرعة ماء بعينين تحدقان وسط عقارب الوقت بمعصم الحضور، وضفائر الشمس تتراقص على سمفونية ذاتها مزهوة بالفرح، تعلن طقوس بمذاق الفصول، كي تقشعر مسامات سنابلك حين أعشوشبت زهور الحنين فوق كراسي اللقاء وأنا أنادي فيك شذاك الناضج في دهاليز العمر ، عساها همهمات مطر تبلل غياهب الجب على أرض أعشابك الثامنة العجائب فوق تلال النهود كي تضاجع قافية المكان وتطلق الشهقة في فضاء عميق بزقزقة الروح ،تشعل شموع أحلامي الجليدية التي خبأتها تلك القطارات النائية بسراديب العمر ، لأتماسك بوسن القصيدة حتى أخر أبعاده ، بروح لا تحمل الاك ، لا تفصلها المسافات ، تنام بمهد الروح والكون ينفجر بالدهشة الخفية تحت أصابع مختلفة الألوان على حقول جلدك ، تمارس هواية البوح تحت انوار قمر غجري النبض كلما سرحت في عطرك الالهي ، الممتزج برقصة الغروب مع تكتكاتي شوقي وتكابير الحنين تمشط ضفائر اوردتي كل صباح قبل أن أنهض قصائد الفجر الاولى اجمع حقول فردوسك بشذى غمزتين وأبتسامة رقصة خفيفة من ذاك العطر ، أناديك ولا نلتقي. !!.

سرابات منسية

أمل محمد ياسر

تغوص الذاكرة بتأملات سردية، سردها الواقع وسردتها الأماني، وتموج بتقلبات بين مد وجزر وتتأرجح كأرجوحة وتلاعب النسمات فتتعمق الذاكرة في فؤاد الوجد وتفتش عن ومضة أو خاطرة أو بعض الحروف؛ ليتسرب لها الأمل ولتعتلي صهوة الحروف وتتورد بتدفق الوريد وتغور في الشرايين وبين الأوردة وتنبض وتنبض وتسري كنهرٍ فيه الماء كصبابة وتحيي العروق بين البطين الأيمن والأيسر وتلوذ بالفرار إلى مرأة القلم لتعكس ومض الكلمات وتتمايل بين الأسطر وبين الخربشات تبحث عن ملاذٍ عن عبيرٍ شذاه عم المكان وتحاول ترجمة ما خطه اليراع، ما هذه الخزعبلات! ما هذه الشفرات الغريبة! وتسرح بخيالات السراب وتتفلسف تفلسف الفلاسفة العباقرة الأولى وتتناظر مناظرة النحويين وتتخاطب مخاطبة الفقهاء و تلقي كلماتها كخطيبٍ على منبر الحق وتحوم سرابات الأوهام، لتخبرها بأمنية من على طي الحرمان وتتجمر كفحمٍ ينصبُ للشواء وكأن قهر الحرمان يعذبها وتفوح رائحة الخذلان كلحمٍ اشتمه متسول في شارع

من الشوارع فقهرهُ الجوع وقهرته الرغبة والكتمان يا أمانيي المتبلورة في ذاكرتي، لِمَ تنعشيني حيناً وترميني تارة ؟ لِمَ توصمي بأن الفرج متوج بالتحقق وتخذليني بالمصاعب؟ لِمَ تحيريني بقلة الحيلة وحرمان العرفان؟

حكاية زمن

حسن الموسوي

كل الذين أحببتهم رحلوا تقتلني صورهم ، تعذبني ذكراهم حبلى هي الأيام ولم تزل تمطر علينا المفاجآت وللآن ما زلت أتساءل: لماذا تقام مآتم الاحزان للموتى .. فقط وهم في قمة السعادة أيها الراحلون رغما عنكم إلى حيث منبع السعادة هلا أخبرتمونا عن طعم السنين. هلا أخبرتمونا عن تفاصيلكم الجديدة بعد أن نزعتم جلودكم في هذه الدنيا المخادعة. هلا أخبرتمونا عن رموز الدنيا لنفك شفرتها كي نعيش بسلام على سبيل الاطمئنان.

فراس الوائلي

وجع يزلزل العالم، أرق يحكم المجرة، نجمات تموت في قلبي الحزين، فرح يبكي، البلابل السوداء، جزيرة الغدر، شاطئ السذاجة، والقصائد الخالدة التي أركبها مقتحما أسوار الريح، وهذا الناي الذي يبكي بين الحطب، لازال يغرد في دمي.

ورغم الألم، والسراب الواقف عليه، أصنع الشمس.

الوهم

حنان جميل حنا

لو ملأت جوفي بخبز كلماتك الشهية ، سأصوم عن طعام الحياة وأعيش على فتات الروح البائتة وسأنشد مكنون قلبي بأطراف الليل سمفونية هاجسية متناغمة الحنين تنشد السراب فتعود لي كأمواج الصدى ، وعند الفجر بمفترق الطرق سأغرس سنبلة متسامية بالشوق لأمنح حبوبها عناقا يحترق كنذور انذرها أمام آلهة الأرض ، في معبدي البعيد حيث جمهرة الطيور تتهامس فيما بينهم حديث الصبا ونقاء الحب ، عند ضباب التلال البعيدة هناك تمثالا صنعت لك لترتفع رقاب العوالم فتنظرك خلال سحب الضباب التي تحتضن التلال السرمدية والريح ساكنة بثقلها الأعصر لاتحمل صوتي فقط بل أصوات من نذروا قبلي امتزجت حروفهم وكلماتهم العطشى فكانت كالرعد الهادر البعيد تهلك العروش العالية وتبني رمادها بتأوهات الفتية التي ترتفع من أرواحهم عند نذورهم كعواصف البحار ، فعدت أنا ورسمت وجهك وجعلت نور الصباح وشاحا يلفه ومن خيالك نسر جامح بقنن الجبال يصرخ بفضاءات التلال ، أنادي بعلوٍ فأدعوا الخلائق لتنظرك بأنك نبي أرسلتك السماء بركاته تملأ البراري الغابرة واليَموم الواسعة ، كتبت أسمك بدخان نذوري فأرتفعت حروفك كترنيمة قدسية تلألأت مخارجها بأحجار

كهرمانية زمردية سطرت كأساطير تحاكي عقود الصروح البابلية ، أطلقت جماح عاطفتي كينبوع بعلٍ أغمضت عيني عن دنيتي أرتديتُ ثوب الرهبنة في محراب معبدك و بتعمد تجاهلت أنك وهم فالأوهام تخلو من العيوب.

العجب

المفرجي الحسيني

ما بي من تعب، ساقني اليه ما عجب، في عينيها وميض، تحضنه جفنان كالهلال، تتمايل وهي منحدرة، ما أدري ما الذي طرأ، أبهرني منظرها ما عاد اذا انسكب، تثّب في مشيها ، كالبركان، اذا وثب، غزتني بلحاظها، والعين منها مترعة، جرحت أعماقي بغنجها، مثل المكلوم بالألم، تدفعني دفعا نحو أكيد اللهب، روحي وما انسكبت، فيها العجب، صهباء ، أغرتني ، وأغوتني، فمها كأس خمر معتق، في مقلتها صدى المنبع، وشفتيها انسياب الجمال، يختلج بين أضلعي، في صوتها نغمة جميلة، حلوة في مسمعي، أردد ألحاني وأزهو مع نفسي ومع صحبي، أجلس ويعجبني مجالستها، وحين تلهو معي أجذل بالضحك ،وأطرب تمازحني لاهية ، زاهية، وتطرحني،

أرضا ، كي تصرعني، إن غضبت مني ، ما لها الاّ هاطل الدمع، ما أحلاها وغضبها، أحببتها يا قلبي ، بين أضلعي تزهو،

بِمَبسم كالدر، ما أروع، تبدي دلالا، كما تشاء، ويشاء خاطري،

لا أمنع هواها، هواها يُحبني، ويطربني، إن لم أراها ليلة، فؤادي بالنار يشتعل أناجيها ، وأدنيها من فؤادي المهموم، على صدري ، وألثمها، مرة في الجبين، وأخرى على الوجنتين، أشقى لأسعدها، وابكي لأضحكها.

خيال الصدى

مرشدة جاويش

كان الوقت هلاماً فيما وراء نشور سهوي المشابه أسماء جنوني وعواصف الحنين التي تدّب في نياط الثواني أتلمس شيئاً في غمرة زلزلة صولجان نجم شق سحاباتي وثرثر بالقفر بعثر نيازك اللحظ في مخيلتي الصماء ووتر الوجوم في قاع جفوني وشعاعي المتكسر في ظلمات صلبي وفي كؤوس السراب على شائك أسلاك الأمل شرر يحتضن زهرات الثلج وأغاني السعير انعصر الصمت نبيذاً فوق العشب النافر لأتلمس قسماتي على جداول الغبار وقارعة المنافي وعلى مسالك الرنو لخيال صداي المنزوع على تقاطعات الخطى أشتت شفاعاتي من غور جنوني أصابع

من جمر زحمة الاشتهاءات تتحسس جزر المرجان تفتح أجوائي لطيور اللظى تلسع شجراتي النائمة خلف الظل وفي مرآة نبضي تكتبني على أوراق النار تسأل عن حال الصرخة المتساقطة للأغوار وتقرأ أسطورة التجلي الخارج لأفياء الاحتراق وتكتبني في سفر الوعد لأعبر هاويتي من حدقات الظمأ إلى حضن الأفول

تلتقطين الأسماك

جواد الشلال

تلتقطين الأسماك من تاريخي حتى نبت الجفاف في جيوبي . . المياه التي غرقنا بها ، كانت أغانٍ غريبةً فيها موجات بث تقترب من طرف الصحراء الشمالي ، برد تسلق ظهر قصيدتك ونسيتِ غطاء أقدامي عارية من أشياء يرددها تلاميذ في صفوف الانشاء الأولى ، يعيدون ترتيب عيون لترى اتجاها مثابراً لسياراتٍ نائية وبنايات فخمة موعدين بها ، أنتِ منشغلة بترتيب أوراق خريف على شجرتك اليانعة ، تلتقطين قلبها وتخبريه بأن يصمت قليلا ، خوفا من قواكِ اللينة التي بدأت تنام تحت قصة سماء قديمة ، تقطبين حاجبيك على وفرة الماء التي تنسل من بين أبيات قصيدتك ، وهي تشي بك ، وتعلن نفير عام بأوصالي ، أوهمتِ نفسك بالإشارة لي أن أبتعد قليلا ، أنا المسكون بمسك الخريف من روحه ،لأنه يشبهني ويلتصق بروح مفرداتي تكتسي برودة ناصعة ، وتعرفين أن عيوني لن تتبرأ من جسد يدغدغ الريح ويبتسم ،لم ينفع عندما كنت ، أقف مع مناوئيك وأنتِ تزرعين الربيع على أرصفة وناصية الجامعة وتنثرين شغب الغنج ولوحات نرجسية تزدحم بلون فاقع ، و أتابع كيف تنزل خصوبة أصابعك ويزهر جنونك وردة ناصعة اللون، وتسقط أوراقي هشّة لترممها أصابعك بغرقنا الجميل.

وتر الصبا

هيفاء حمودة

وعودك الورد تملأني انتشاء إلي تخطو أطوي صحائف الحزن أفرش للمدى بساطا من حرير الرضا ابتسامتي سكرى تعانقني أنفاس الياسمين نقاء يهدي صباحي مزن أمنياتي والشذا عناق الناي يشدو والنجوم قلائد فوق حرير المساء أبني حدائقي المعلقة فوق عرش القمر أفرشها بورد القلب ليعبر عازف الروح أغمرها ارتواء تزهو خمائلي سكرى في مقلتي يلمع بالحظ رجائي أناديك يا سيد الفجر المعتق بالرؤى وبنفسج الأسئلة يا من أسميتني يوما قيثارة الوجد افتح قلبك لنجوى تراتيلي طال بي اغترابي وجف ضرع انتظاري تعال وانظر إلي ليصدح مهرجان الحب.

شجرة يدي

ظمياء ملكشاهي

تيبست كأغصان خريف أخير وظل أخضرار مضرج بالحروف يداهم لحائها الصامد فيكتب بتؤدة ما يراود الأرض من أحلام الموتى فأدللها ببعض الزيوت كي لاتتكسر اغصان أصابعي التي كانت تضج بالفراشات الصغيرة وانا ارسم قصائدي فوق أخضرار الحلم المؤجل في ترهات الاقدار المباغتة افترش المسافات التي تتجمد من باب بيتنا القديم الى شواهد قبورهم وانا ارتل دعاء بالشفاء عندما عجز طبيبي عن مداواة جنوني في الكتابة انقر كطير على سطوري فتنبلج الرؤى عن غابات الأرق الفضفاض وانا ازلف للغزلان سهوها البكر في حكايتي التي لا تشيخ عن اهلي وحبيبي والغياب الممض في قعر فنجاني والعواصف الرعدية التي اقض بها مواجع الحزن كي لا يغفو وتندمل الرؤيا التي تمدني بمزيد من الدموع تؤجج الذكريات فلا تبرد ولا تستكين مواجعي فيايدي التي تخشبت اهديك اغصانا من قلبي فتجلدي وسامحيني أن حملت بك توابيت ابتهاجي واسرجت من بينك خيول رغباتي وانا أتعطر بعبق وجوههم واسدل ستائري في اللوحة التي لا تنام على حوائطي فيالك من يد تتساقط اصابعها كلما نبتت حروف جديدة

ومضة حب عابرة

محمد يزن

إلى تلك العوالم التي أجهلها إلى ذاك السنا الممشوق بألف غيمة عطر إلى ذاك الزرع المنبوذ في قلبها الى ديباجة الحياة وسنين العمر خذيني إلى صدرك المحموم بغربتي وأعطني من صبرك الممتد للخلود شمعه ضوء وأمل خلاص لاستيقظ جريحاً احمل فضلة رثاء وبقايا حلم ميت. أن تؤمني بي فذاك انتصار ما عدت أحمل غير آثار وعد وسلة من تعابير الخجل لا تحزني من جذورك الضاربة عمق الأرض ولا تشككي في نوايا الفجر ولا تشيري إلي بالرحيل فيتوارى عطائك الثرى وتسكب أوداجك بنهر الفرات رحلات الشتاء إلى الجنوب بذرة تنبت حياة أخرى باقتباس جديد أيتها الأمواج الساخطة على نفسها من فسيفساء البحار الشرقية أيتها السحب البرية

الجامحة حينما تلاطف النسيم بزخات المطر الم تتعبي من لعبة الفناء بين رحلة النار والسبات وأنت من بين ملايين البشر ومضة حب عابرة

تلك البلدة القديمة

محمد محجوبي

أصبت من خافقي وجنة الهبوب تسترخي منابتي الأولى على جذع اللوز حين يقبله قمر قديم كان يشمل صباي بعسل الفجر المصفى وكان البئر على قرب يغني براقه الحميم جمر المحيا فتتورد الطقوس كلها من فيض اللقا ومن عبير أنفاس القبيلة المتيمة الآفاق ، بمحض خفقان أدلف

ذات القطعة الترابية أداعب أغصان الهيام السابح فتلهو بي الشرانق القديمة على ضفاف سحرية يحاكيها نهر العشق الممشوق من غمزات الشمس ومن أوتار النسيم ، تلك القمة التي رعت أحاسيسي العميقة كانت تصوب وجداني المترف على امتداداتها الظليلة والروائح التي راجت على عربدة الفصول الممنوحة من سهد انديـاحي ومن عجائب تموجات الشعر المغامر على وشوشات الرموش ورعشات نبض رسم المنى شلاله المتلألئ لكي تتماسك لغة البحر عيون العطش الملتاع ، حتى صرت عابر ظل يحلق على أهداب البلدة القديمة بشغف الغيم وما كانت لتمطر القصائد المتصعدة لولا منابع الهمس تخلف همساتي الدافئة أعشاش حنين يستحوذ على خطوط القارات لكي تعيش لحظاتي رحلات فارس دلله الليل أمير أوصال فنسج المنتهى وصاله أنساما تتعاطاها هوية لجوانح العشاق.

ظل ظليل

احلام البياتي

رويدا رويدا تحبو خيوط الشمس خلف تلال الخجل المنسرح على وجنتي الصحراء الكسيحة المعبأة ضجيج من الهلام المتأرجح على جذوع الكلمات وهي تطوف حول قلب مسور بأوهام مدججة بألوان الطيف الخارج عن المألوف وهي تقص حكاية آخر الليل، وحين استفاقت الشمس واعتلت التل خرج المارد يصرخ إلا من صخرة صقيع تصفع هذا الخوار الممتد والمتسلق اليقين المنتشر بين احداق المارة المحمول على اكتاف الحشود المنطلقة الى السماء الصامتة.

وطن الضياع

لينا قنجراوي

عندما تسوّلنا الحرب ،لم تكن شوارعنا فارغةً ولا فقرائنا جياعاً لكن أرواحنا و عقولنا كانت تئن تحت وطأة الضياع. خُيِّل للكثير منهم و للقليل منّا؛ أن الدماء شيفرة تعايشنا. اعتدوا ... و صمدنا حتى صار الموت صلة الوصل بيننا.

تسابقت الأيام ، فازت الأسابيع ، حبلت الشهور بسنين جوفاء من أعمارنا. مدّت الأرقام رأسها من بين ثقوب وجداننا و أطلت قرون شياطين تفرقتنا . اعتلت المنصات و الأذهان مغردةً ويلاتنا ؛مراقصةً سيوف قطاع رقابنا.

و أغلب الظن أن الفناء غازل تاريخنا المتلبس بخفايا النفاق و أحذية الحكام الموصدة على بوابات عقرنا ، ليضمنوا نقاء صمتنا و بهجة رغيف حقٍ يتصدقون به في أحياء مواطنتنا الغير معبدةً إلا بفتات دعاء و صلواتٍ... أعمى بها رجال الدين و راكبي سيارات (الفيميه) على جذور ألسنتنا المجلودة مسبقاً ببصماتٍ تؤيد كل ما يُرمى على موائد صُمِّمَت خصيصاً لحلال ذبحنا ، تمهيداً لتصنيعنا لقمةً سائغةً لغرباء طرقوا نوافذ ضعفنا فشُرِّعَت لهم أيادي حاقدين من أبناء لقطاء أنجبتهم أرضنا ؛ كانوا قد مُنِحوا العراءَ ليترعرعوا كالخنازير في حضننا. هذا الحضن الذي تورّمَ و تحوّل إلى كرةٍ مطاطيةٍ تلتهم انتماءاتنا المتناقضة دون تسويةٍ لها. و هكذا يضمن اللاعبون أشواطاً إضافيةً أزليةً كي لا تنعم بالسلام و الرخاء أوطاننا. أهيَ لعنةٌ ؟ لا ندري!!!

فما توقف السفهاء و لا الخونة عن زفِّ المزيد من ألسنة الموت إلى صدر بقائنا.

تعالوا ننتظر و نشاهد اللوحة كاملةً و كأننا غير معنيين بما يوشَمُ على جلدنا آملين بمعجزةٍ تغيّر فشل أقدارنا التي صنعناها بأصابع نشاز في أكفِّنا.

صدى لحني الحزين

كويستان شاكر

كم منيتُ الروح بنسائم تمر من ابواب ربيعك لتنعش نافذة الاشتياق ،لكن ما وجدت غير صدى الانين ملء كفي، أتيممُ به لأرى صورة من ابتلعتهم موجةَ اوهام. أشعلتُ قناديلي بزيت الأحزان لتدفئ الروح من صقيع أنعدام شمس ضحكات الصباح.. فأنزوي من كل المحطات المغادرة اليك ،لاقف على طريقٍ كلمت أطرافه، كل المدن التي غنت للقائنا هاهي تعزف لحن الوداع لعينيك اللتين ماعرفتا اسماءنا في ذاكرة الجنون.

وجدتك تفتش بين طياتك عن أسمٍ آخر لاعرفه ،كبراعم الشجر كنت انا سأنمو على ارتواء نبضك، لكن كيف لشجرٍ أن ينمو بأرضٍ جرداء، كل اغصاني تكسرت بمعاول رياحك التي كنت اظنها يوماً غيثاً تمطرا نداءً على جبين الورد. وها انا ذا اقف متدثراً ببردٍ لامنيات رحلت من معانيها الاسماء..

صَفعةٌ مُحكمة الظّن

سرية العثمان

نبيذُ الروح يسيلُ من عرائش قلبي ينسكبُ فوقَ ظِلٍ ممدود على حافة السراب الراحلة نحو وهج الشمس يتساءل العَطش عندَ ثمالة نهره الأزليّ والأجوبة عالقة في أطراف القصب وسيقان البُردي الليل صمتٌ جَفّ صوته السماء لُجج في خاصرة السُدم الغَسق كرنفالي التلاوين كصَرخة قيامة التصوف ملء صوت الحلّاج على خاصرة الزُهد برقصةٍ تصفعُ الجائحة حينَ تعصُر أصابعي حواسَ الوحدة الموحشة أبحثُ عن ظِلّي التائه أقف في معارج آلهة الإغريق أغني قصائد شرائِعهم تعاويذَ على حصان طروادة قداسة الفرسان ابتهالات تُعَمد كاحل أخيل من روح الآلهة الهاطلة على النيازك حينَ رَجمتْ عِصيان الشياطين. قَشعريرة الرَجف تُلهب الفضاء الكونيّ تُشعلُ

اللحظة في لهفة عناقٍ فَردوسيّ المِذاق يحرسُ أبوابَ النعيم بملحمة الخلود في دوران سرمدي لقصيدةٍ معجونة بماءِ زنبقةٍ و ملح.

الطريق

عمر الخفاجي

بين ثنايا الخوف رفض الوقوع الأخير رهان على ثقة تبددت في اول مزحة ، غيوم هم على شكل دخان بيد جندي لم يرى احد مذ عقد والطريق المؤدي إلى الملل اجهاد عقلك الباطن بالمشي على وتر ماء مبلل، لا تجد عذرا لما يحدث

فلا يطاق الفراق حتى وان كانت نفسك تخاصمك كل ساعة انا أرفض وهي توافق لماذا تثأرين من ملامحي

وأشعر برضا رغم الرفض اشتعل حتى آخر الحرف احاول المساس بروحي

فلا طاعة للعناد أقدام الضمير تؤلم اذا سارت وانت تجلس سيتمزق جانب أسفل الروح... اه، لا حكاية للألم فلا يرى أو يسمع لك صوت عواء ذئب داخل الجمجمة ماذا لو استثمر الهروب فالطريق متشابك وانا متوهم والناس نيام يُرْوِنِي مجنون واراهم مجانين حد الشعرة التي تفصل بين العقل والجنون صارت وتر اعزف عليها ما استطعت حتى أرى النجوم تجمعت من حولي حد التشتيت لازلت اتجه نحو الا أدري فالظلام يرسم ملامح الطريق والليل صديق الهاربين.

ظل مكسور

خالدة أبو خليف

شغف الفجر عندما تشق نسيجه شمس الصباح للوسادة روح بلا كلمات تمسح الغيوم أضواء تقودني نجمة الصباح مجردة من ذاتها تخفق في انتظار مملكة العشق أيها الجميل كل هذا الورد يترنح لابتسامتك رسائلك المخبأة بسرور عارم اقرؤها في الحروف اشتياق لحديثك الخيالي تبا" للقصص في الروح تشرق ضحكتك قبل الشمس شكوى تحرق عيني دون دموع حروف من ياقوت أثر رسائلك حد السيوف في القصيدة شفاه عطشى من رضابك إفراط في التفكير اتقمص حروفك نسمة عليلة يستجيب العشب تموجا" انكسر ما يشعرني بالألم تحطيم الادراك حلما" تلازمني بالمقام يطيب الشوق ظلمة النفق لابد أن تراني مسكونة بك هذيان لعشقك اسكب ترانيمي لم يبق الكثير عشقك وزجاجة عطر وبعض من هدوء.

ظهر الفراشة

عماد هاني ذيب

تنتظرين الربيع لتمري فوق الحقول فتتحول امنيات عينيكِ زخرفاتٍ على جناحيكِ و حملاً من المشاعرِ يزداد رزحاً ثقيلاً على كتفيكِ؛ لعلّها تحتاج تدليكاً خفيفاً فالتشهي خطيئة بنات جنسك؛ و لهذا فالعمر عندك أقصر من تحمل عبء الآثام على ظهرك؛ خوفي عليك أثم يزيد القائمة طولاً كتلك المنسدلة من حاسوب طفل سيأتي و يعلم أن الحياة طهر يحمله ظهر الفراشة.

على بَيَاضِ نَصٍّ أَزْرَق

هَناء الْعَامِرِيّ

بَيَاضٌ رَشِيقٌ ، تَرِكَتِهُ لَك ، يَضِيقُ ويتسعُ ، متناغماً مَع شهقاتِهَا وَهِي مبللةٌ بِثَوْبِهَا الأَزْرَق الموشحِ بِعَظَمَةِ الموجزِ ، يلتهمُها الْكَمَالُ الحُلْو إسْماً وتَفعيلة ، تنزلقُ نَحْوَ سَهْلٍ عَنِيدٍ لَا يَلِينُ . مَا مِنْ أَحَدٍ يُخطئُ بِرَائِحَةِ نبضِها المنتفضِ الشَّبَق ، وَعَلَى أَثَرِ ذَلِكَ تمدُ عَالِمَهَا إِلَى وَجْهِك الْقَارِئ ،

وَأَنْتَ تُسَجِّلُ فِي جَلْسَةِ الْخَمْرِ حُضُورَكَ ، وَكَيْف تموءُ شفتيك لعطرِ تفاحِها الْأَخْضَر ، وَكَيْف تَطِيرُ عَيْنَاك مَع بيارقِ التِّبغِ الخَفَّاقَةِ نَحْوِهَا وَنَحْو مِيَاهِهَا المنزَّلَةِ بِلَحْنٍ يُقَرِّبُكَ إِلَى اللهِ، فَتَبْدُو آمناً مطمئناً مِن وَلِيدَةٍ خَلَقَهَا الرَّبُّ مِنْ كَلِمَات.

يَسْأَلُهَا الليلُ أَنْ لَا تَنَامَ ، وَالصُّبْحُ فَاتِحاً أَزْرَارَه لغيمةٍ حُبْلَى مِنْ موجِها الطَّافِح . فلقلبك جَسَدٌ يَخْرُجُ مِنْ مقاديرِهِ لِنَصٍّ كَانَ الْبَيَاضُ حَوْلَه طَبَقاً مِنْ السُّكَّرِ للأشتِهاء.

عطشٌ لأوراق ملونة

عدنان جمعة

أدون سطوري على ثوبك الذي لامستهُ أمس، أتعثرْ بطرقات مبتلة بـ همسكِ، أدمنتكِ، أتعثرْ بأرجلي الخجلة، ثملٌ، لا أبالي، أتسكع على أبوابكِ الموغلة في ذلك الزقاق، لا اعرف النهار من الليل، كإغفاءة أعمى، شد به الحنين للألوان، أتعثرْ، بنزهة صيف تموز، عطشٌ لمواسم سنين عتيقة، تتعرى بأحلامنا المتراقصة، نصنع منها أوراق ملونة، ننثرها فرحين، وعصافير شجرتي تطبق أجنحتها، مخمورة برائحة اللافندر، أتعثرْ، وخجلي أطرق قلبكِ الصغير، بيدي رواية وقصيدة حب، ولهفة منهوب الذاكرة، لجسدكِ الدافئ وثوبك الذي لامسته أمس.

محراب الماء

خيريه صابر

الزمن يخلع نعليه ليخطو حثيثا الي محراب الماء ، وانا دهشة وجلة مكورة بين عينيه ،فالماء مموسق بوريقات النور فيستحيل الي كريستالات البهاء السرمدي تترقرق فيه خطي الانبياء بينما يصاعد كل كياني فأصير حواس بلا جسد..

هنا نهر مترع بالقلق يمد أكفه علي مربع ليهدهد الصغير ليواشج ماءه الدمع فيستحيل اغنية تطرب لها اعراس الجنان .فيما قلب يتخلي عن فؤاده ليمتطي شهقة بطول الضفاف ويحرك الصغير أصابعه فترسم شموسا ويفوح النيل مجدا

ما زلت أتعقب انفاس الماء كأني ما تأخرت عن الصحاري والنداءات ورنين خطي امراة تسابق الذعر في كل اتجاه ، تمد قلبها للسماء قائلة..

لن يضيعنا الرحمن فأكاد ألامس صرخات قمر اختزنها الفضاء واشم روح النبع في الافاق ، فاسلم بعضي للبئر وبعضي للجبال.

آخر ورقة للعشق

أمين جياد

حدّقْ في المجهول أو في حَجَر الأشياء وانظر في القاتل والمقتول أو في عطر الوردة أو في نفسك أو في ياقوت العالم أو في برق الألوان الأزرق فوق الأصفر والأحمر فوق الأخضر والأبيض فوق الأسود زحزح قلبك في البعد أو في الأسماء فالجلسة فارغة والسهم المنطلق الآن إلى الأشياء يبقى وحده كان السهم أنا لتكن صمتاً يُحرق فوق الأعشاب وصايا فأنا جسد ما زال يدور وحيداً مثل الأقمار أو مثل اللون الأبيض في ألمي انظر في السهم الغاضب أو في اللاشيء أو في صوت العشق المجهول أو في العالم من أسفل.

حضن ناظري

منال هاني

همسُ حضورِكَ الملائكيُّ يتوهجُ عذوبةً في زوايا انتِظاري فكيفَ لا أستحيلُ ر يشةً خفيفةً تتراقصُ طرباً مع أنفاسِ الشتاء كيفَ أضمُّ معَانيكَ بحُضنِ ناظِري بَل وكيفَ أحْتَوي أفقَ هواكَ وليسَ لتوقيَ ذراعَيْن.

أراكَ في كلِّ حرْفٍ وأشمُّ عبقكَ يتسلَّلُ مِن بينِ جُدرانِ السطور فيُذْهِبُ عن نفْسيَ مرارةَ الوقتِ ذلكَ الوقتُ الخارجُ عن نطاقِ عُمري إذا خَلا مِنكَ حيثُ هوةُ ضجرٍ عظيمةٍ تجذبُ تَململِي وقلَّةِ حيلَتي وتَغرزُ أظافرَ الحيرةِ في صدرِ ضعفي. بوصلَةُ ذُهولي تشيرُ نحوَ شمسٍ تغيبُ عنِ البشرِ لتشرقَ في عوالمِ أملي وأنا المتقوقعةُ على صبرِي القابعةُ في تربةِ أحلامِكَ تَنتظِرُ أن ترويها خطواتك لتنمو وتتسلق جذع السعادة أفِضْ عليَّ سلاماً يزيلُ شوائِبَ الترقُّبِ وأمْسَحْ بيدِ هواكَ على جبينِ وحدتي العارِي في غيابكَ مِن كلِّ سلوَى وازرعنِي في خصبِ عينيكَ ودعني أثمُرُ في بريقَهُما وجداً إنثرني في نياطكَ واسمَعْني صدىً لنبضِكَ

دعني أتجوّلُ هاهنا مَع حباتِ الدماءِ متنقلةً فيكَ كما أشاءُ فأنا ظلٌّ لروحِكَ لايتلاشى في نورِ الحقيقةِ بل يزدادُ يقيناً ووضوحاً. أمسِكْ يدَ أيامي وخُذني إلى حيثُ أنتَمي.

في حضرة الذئاب يا اخي

سميحة فايز ابو صالح

أرقص حافية القافية ثمة موقف يؤجّج النسيان بجذوري المثقلة أزفّ محرقة النسيان برحم الجريمة وأقتنص رصاصة الوجع ودبيب الهزيمة لا جدوى فالريح تعوي في باطن المشهد وترقص الأنفاس خواء العدم ذاكرة حيّة لا تفنى يتوهج الموقف المتلاشي للحضور ويتصاعد كدخان من ذراع اللهب أخطو أقدام الجمر روحي أتعفن بشريان المطاردة وتفاصيلي الذاوية تلتهم أوراق هشيم دهشتي على شاطئ الأجوبة لجسد في غربة روح ونياط قلبي ممزّقة فأغضّ البصر بزحمة الكابوس رعباً من السقوط برحى الحاضر وغبار الطين بحفنة الرياح تتشذّر مخالب التيه برحم الزمن يتثقّبُ بأوصالي يخلع رداء السكينة وأرقص حافية القوافي فقد اختلّ النص في حضرة الذئاب.

نقطة

سهير الرمحي

مساء خال من العابرين مزدحم بمن أحب .والليلة هادئة تملؤها رائحة القهوة ،و ضجيج الروح الصاخب وهي تقلب أوراق الحياة والمكان صامت ساكن خال من كل شيء إلا من طرق صوت قطرات ماء . إنها الحنفية قلت لروحي تفرغ ما في جعبتها من بقايا الحياة . نثرت الصمت على الصمت وقمت من أفكاري وذهبت للحنفية وشددتها ورجعت لركني ،ولبست ثوب المكان مرة أخرى تك تك تك جك تك جك تك جك تك لا زال الصوت ينقر رأسي . ألقيت الصمت في وجه الصمت ورجعت للحنفية تلمستها بيدي و نظرت إلى عينيها شددتها من أذنها. عاتبتها ونهرتها جيدا وحرصت على أن تسمع غضبي حتى آخره نعم ،لقد فهمتني انها مشدودة . ثم رجعت لركني لإطلاق الاتهامات وإلقاء التهم وما أن جلست حتى عاد الصوت ومعه صوت عميق لضحكة يابسة ذهبت إلى الحنفية وجدتها بلا يدين ولا شفتين وعلى فمها لاصق واقترب الطرق كثيرا حتى صار أمام عيني

صوت ضحكة تقترب أكثر تكاد تلامس غرتي وتمسح شعري تخرج قوية من جبهتي فأغمضت عيني أراقب نفسي

وقدة

علي عطاالله البيروتي

وانا اوقد ركام الجرائد بقدح حجر ذكرى لاهثة تصطبغ ايامنا الزهريّة برماد العمر المنسي فوق ارصفة الوقت الخابت على مرأى من دفق قافية تنزلق من بين احجار الفتور مثل نسمة عطر هائمة تبحث عن خبايا معنى طافح وهي تثور في اوردة الحقيقة نبضة لا تجد الان غيرنا برفقة اغنية سرمدية النغم في لوحة بقاء داكنة اللون كفسيل زمرد في ذاكرة لون تتجذّر.

الزجاج الذي منع الشمس

نجاح المصري زهران

القطط التي قفزت الى الصفائح ليس لديها أظافر ناعمة ، لا ،ولا لها فروة لامعة إنها فقط تنتظر في الفناء حتى يحين الليل لتستر العازة في عورتها خلف كرة متدحرجة دون توقف حتى لا تُري ، انها فقط تلعب مع المكانس التي تسند الجدار . في الشتاء يكثر في قن الدجاج القرقرة تبحث

عن فتات الخبز فاغرة فاها وهي تغني ومن شدة النقنقة تغمض عينها عمن أخذ القن .هي فقط تنظر الى الذباب في الغرفة المعتمة امام الزجاج الذي منع الشمس.

ترمقني أُمي من نصف القمر تقدم لي كأس شربت منه الوطن والسماء ترقب ما قطف الخشاش من روحي متجاوزة كل ايقاعات الرمل و ملوحة الأبواب ليسقط مني كل الحيوات الدقيقة التي مشت على انفاسي في كل مكان.

ضبيةٌ كسيرةٌ تحييتها جداولكَ

مرام عطية

تتضوّعُ العطورُ من أردانكَ ويسبحُ الألقُ في رسمكَ كأنَّكَ الربيعُ يتدلَّى نضرةً وبهاءً، أشجارُكَ الوارفةُ تأبى إلاَّ أن تظلِّلني، ترطبُ جفافَ أيامي، همسكَ الرفيفُ نسائمُ عليلةٌ ، تخاطبني بلغةِ السَّحابِ والزَّهرِ

حمائمُ صدركَ الوديعةُ يحزنها أن تراني ظبيةً كسيرةً في صحراء قاحلةٍ، ظبيةٌ ترنو إليكَ بحياءٍ وأسىً تعجزُ عن رفعِ آياتِ العرفانِ ، تجاهدُ في الارتقاءِ لمدارجكَ النقيةِ بأبجديةٍ خريفيةٍ شاحبةٍ يذوي حبقها العطشُ ،و يرتجفُ البنفسجُ من صقيعها

رعتكَ السماء يانبضَ النقاءِ ، من وراء البحارِ رأيتُ الشمسَ تستيقظُ على أناشيدِ نحلتكَ ، و نظرتُ الحمائمَ تحطُّ في قواريركَ كلَّ مساء ، كما كان الياسمينُ الجميلُ يهنأ في خافقيكَ

تمرُّ خيولكَ بأرضي سحائبَ تحرثُ شتائي القاتمَ ،و تزرعُ السنابلَ ، فيهربُ الزؤوانِ ،ويهدلُ الثمرُ ، أصيرُ أنا كتاباً للنورِ ،وتحتفلُ الربا والسهولُ بهداياكَ السنيةِ.

عرباتكَ ملأى بالحبورِ ، إلى دارتكَ المجيدةِ تنزلُ أمِّي كلَّ يومٍ من السماءِ مع ملائكةِ الرضى لتمسحَ جبينكَ بالزيتِ المقدسِ وتقرأَ عليكَ لوحَ الوصايا.

أخي الحبيبَ ، نجومكَ اللازوردية مدهشةُ الضياءِ؛ تطوي محيطاتِ النأي ،تهدمُ جدرَ الإهمالِ الإسمنتيةِ ؛ لتبددَ ظلمةَ دروبي ، تحتضني كأمٍّ حنونٍ ، فأحسبُ أنَّني مازلتُ طفلةً في حضن أمِّي

كم أشتاقُ للقياكَ أيُّها الشطرُ الحبيبُ الذي هاجرَ منِّي إلى بلادٍ بعيدةٍ مذ قسمتني الحربُ نصفين، وصارَ نهراً للخير والحقِ والجمالِ!!

ذاكرة قهوتي

منى فتحي حامد

قهوتي، وهي تلامس ثغري، و ترتشفها نبضات الحنين ، من أريج الأشتياق ، بأقحوان مشاعري، ثم يطوقني الصمت شغفآ إلى ذكريات مضجعي الغارق في ظلمة الغسق، بكهوف بهضابٍ، تتوجها أعاصيرٍ مبعثرة لِأهات شجني، كم بكيْت وكم اشتقت إلى عالم الفردوس ، ممتلئآ بِجناتٍ تعيدني لإبتسامة عمري ، ليته يعود يومآ، حامّلآ معه كؤوس الهوى، و من نبيذها يُسقيني ، غرامآ مداويآ لآلام صاعقة للفرحة بوريدي ، فاستيقظت على فنجان قهوتي، أتذكر أجمل أيامي ، المغطاة بالحنينٍ و بالشوقِ ، قد غاب عن وجنتيٌ ، شموس دفئها للأبدِ ، فعانقتني الأحلام بوسادة ذاكرتي.

بَيَادِر فِي سُدَّة الرِّيحْ

غادة محمد

تَتَلعْثم قريحتي، وَيتلبَّس شيْطان النَّزق، صفحة خاطري، وَنُسغ المداد. حينما اِستحضر خداعك، وَموْجدة البُعاد. نَكصتَ بودادك، إلى سديم الجفاء، أقْصيتني عَنْ خميلة روحك. هَلْ كُنْتُ بستانك وَترويحة البهجة!! سورُ قطيعةٍ عالٍ، طمر مندوحة الغفران، بدَّد نثار الوداد، على قارعة نبذٍ؛ أذْنته عليّ مهجتك، تخفق بالمخاتلة، و تدْحض مسلّمة هوانا. ترنيمة الحبُّ، موْؤودة اللَّحظ. اِندحرت مملكة أشواقك، بفلاة الغدر، وَالإشراقة مراثي بائدة. الشّغف اِستمرأ هجوع الهجر، بحدقتي الألفة. ركنتُ تقاسيمك، وَاختلاجات الجوى، على صحوة البيْن. يستنسخ الذِّكريات، طائف كدر، ينعي نذور الهيام. بحشرجة حنين، تُناغي أحداقًا، كانت تبثُّها لوعة

لهفتك الذَّائبة، عَلَى صهد الإشتياق. ذَوَى عمرُ الحُضن، عَلَى مفارق الصّد، وَارتهن الأنس، بفيافِي الجفاء. تلويحةُ خذلان، بلا هوادة تُنابز شقائق الوئام، بهمزٍ أصفر بليد؛ تلاوينه تراوغ فَيْء الهيام. تبلُّد وجدانك؛ حين يواري، بيان التَّجافِ، بطللِ خميلتنا المخضّلة، بلوثة الجُحود، في خِضَمّ الفراق، يلوك نزعة وفاء، بقفر عهودٍ قاصرة. السّلوان طويّة خافقي؛ يتداعى صوب أطيافك مُحَال.. إن هي إلَّا غُصَّة فقد، علقت برمق الرُّوح، ستعبر عَلَى صهيل تنهيدة، بأنفاس الخواء.

الإلياذة

يسرا طعمة

كانت المسافةُ تراوحُ ما بين يدٍ سكرى و هامشِ الصحوِ العجولْ

تصبغكَ بلوني الشتائي الأزرقْ كانت أطول من نفقٍ أنا فيه ملقاةٌ كالحجر من أعماقِ قصيدة مخملية ممتلئةِ المعاني لَفَظَتْها بحور هوميروس مهترئة الصرح الياذة منقوشة ما قبل الأسماء بألف

طعنة فراديس يتلاطمُ موجكَ على مقامها المشتهى ضوءٌ تطويه كملاءةٍ وترحل أنا لستُ آلهةَ المزايا ولا حضارةً متهالكة الهوية

أنا حطامُ غيمة أهطلُ في دواوين الصباح حبوراً ليتنفسَ الحبر صلاة وشغفاً أتبخرْ في حين كان دفئكَ يتسللُ إشاعة إحتمالي الفوضى والبردُ شاردٌ يلتهمُ المكان كمعزوفةٍ مثيرةٍ للغواية حفيفُ وريقاتها هارموني الرقصات عساها تتوالد من جديد مواويلَ

لابأس أن تزاولَ القليل من العزف والقليل من إقتراف عطرٍ

يفترشُ أمتعة القلب الربابةُ حَلتْ إزار الصمتْ نفدَ النشيد

والريحُ نسيتْ صورنا ورنينُ أناملكَ الملتهب مازال عالقاً بيني وبين صقيعِ المسافةْ

أزهار الخلاص

سناء السعيدي

طيف الأحرار جاءني على عجالة وفي غفلة من الجلاد. قال ان طريق الخلاص محفوفة بالمخاطر. إما ان تسرعي وسترتقين معارج السماء أو تواصلين رسم الأزهار الحمراء بصمت. واصلت الرسم وجلادي يراقبني باستغراب. زهرة حمراء هوى فوقها نجم آخر. تناول سوطه وجلدني لأنني ابتسمت. بعد كل جلدة ارسم بتلة تنزف دما احمر قانيا. ندى جراحي ريها. كلما غضب الجلاد اقترب الفرج .فابتسامتي ترهقه ، وازهاري تقوض سطوته.

المقدمة

هذا الكتاب هو مجموعة من القصائد المختارة من كتابات مجموعة تجديد؛ مجموعة السردية التعبيرية التي تعتمد في كتابة قصيدة النثر على السرد التعبيري بالكتابة الافقية وبالجمل المتواصلة. وهذه القصائد كتبت في السنوات 2016، 2017، 2018 ولذلك جعلتها على ثلاثة أجزاء .

قصيدة النثر شكل شعري متميز، يكون شكل النص شكل نثر بالجمل والفقرات لكن من ذلك النثر ينبثق الشعر، ويمكن التعبير عن ذلك بانّ الجسد جسد نثر لكن الروح روح شعر وهذه هي أُعجوبة قصيدة النثر.

اضافة الى المساحة التعبيرية التي توفّرها قصيدة النثر للشاعر والطاقات والامكانات التي توفرها فانّ الأهم من ذلك كله هو طبيعة النص المشتمل على التركيبة الاستثنائية، المبهرة والمدهشة، حيث الشعر النثري، حيث يؤدى الشعر بعبارات نثرية سلسة من دون الايقاعات والتشطير الشكلية ومن دون تعالي الصور والخيال المحلق. بل انّ قصيدة النثر تأتي كنسيم عذب يداعب الروح بلغة سلسة وعذبة لكنها عميقة ومتوهجة ومشعّة.

إنّ أهمّ ميزة يمكنها أن تمهّد الطريق لنصّ يصحّ أن يسمى قصيدة نثر هو (البناء الجملي المتواصل)، أي أنّ العبارات تؤدى بتركيبة نثرية متواصلة معتمدة على الافادة الجملية ومستخدمة الفارزة والنقطة. هذا البناء الشكلي الجملي النثري بامتياز هو الميزة الشكلية الأهم، المتخلية عن جميع التوظيفات الشكلية الشعرية، بحث تكتب القصيدة بشكل فقرة، وليس بشكل عمود مشطّر، بل أنّ القصيدة التي تكتب بشكل أسطر و عمود هي القصيدة الحرّة و إن كانت تكتب بالنثر .

من المهمّ جدا التمييز بين شعر يكتب بالنثر و بين شعر يكتب بشكل النثر، الاخير اي ما يكتب بشكل نثر هو قصيدة نثر، اما الاول فهو و إن كان نثرا الا انه باعتماده الايقاعية الشكلية و الاسطر و العمودية فهو القصيدة الحرّة.

انّ التقنيات الشعرية الشكلية التي تُوظّف و تُمنح للشكل النثري في قصيدة النثر هو ما يحقّق حالة (النثروشعرية) ، حيث الشكل شكل نثر ، لكن منه ينبثق الشعر ، بعبارة متوهجة مشعّة مكثفة ايحائية متشظية و عميقة تنفذ الى الاعماق متجاوزة البوح الظاهري و التوصيل المباشرة الذي يميز النثر.

اضافة الى البناء الجملي المتواصل و النثروشعرية و الكتابة الافقية، فانّ من الركائز الاساسية التي تكاملت بها قصيدة النثر هو السرد التعبيري، بل احيانا لا يمكن تأدية وانتاج تلك المظاهر الا من خلال السردية التعبيرية، حيث السرد الممانع للسرد، السرد لا بقصد السرد ولا بقصد الحكاية والقص، بل بقصد الايحاء والرمز .

انّ القصيدة السردية الافقية وضعت التمييز الحازم بين اشكال الشعر النثري، وانه فعلا وواقعا اما ان يكون قصيدة نثر سردية افقية او قصيدة حرّة تعتمد الاسطر والعمودية، وما عاد مقبولا الخلط بينهما لوضوح ملامح كل منهما عالميا وعربيا. وهنا تكمن أهميّة هذه القصائد المختارة، حيث انها كتبت وفق رؤية و نظرة الى ما تكون عليه قصيدة النثر، المتجاوزة للقصيدة الحرّة التي دأب عليها الشاعر العربي و اعتاد عليها و قُدّمت على أنّها قصيدة النثر من دون تمحيص أو تحقيق.

هنا مجموعة كبيرة من قصائد النثر لشعراء من مجموعة تجديد الأدبية، ذوي تجربة شعرية ناضجة وكبيرة، كتبوا القصيدة الافقية، وقدّموا نماذج و اشكال من الشعر النثري و قصيدة النثر، تعدّ و بحق انعطافة في تاريخ كتابة الشعر النثري، و دعوة للباحثين و السائلين عن انموذج قصيدة النثر.

أنور غني الموسوي 2016

الجزء الأول قصائد 2016

إبتهال المسعودي

لا مناص

حالما تدرك أنك واقعٌ عند إنغمار المدى بكل المسميات ، واصفا رحلتك التي لاتجود الا بك كأساور الفتيات الملونة بدوائرها تدرجا، ورنات موسيقى يتداخل فيها كنهُ الفرحِ بأصوات الضجيج ، ترتعبُ وتنصتُ مرةً لِمرة لتلكَ الأسئلةِ داخلك. متى يحل ذلك الخشخاش ؟؟متى يصير مخدراً ؟؟رغم لونه الجميل ينزعجُ صوتك من تلك البحه ..وينزعج جسدك من ذلك الأرتعاد.

تتوالى الصور و الأمكنة والذكريات التي ترن كما جرسٍ جميل.

ضحكاتهم بعض ذلك البرد ، وشموعٌ طالما أوقدناها... أفأفتك وأنت منزعج حد التمرد.

بضعُ شخابيط.. وستارةٌ قد خطتُها بيدي ، علقت بعض الزينة..

وأحتفلت يومها وحدي . متى تراك أغفلتَ النوافذ ..فجعلت الريح تدخل خلالها .. أصابتني بالصمم ....والدوار وقعت ...وكأن حافلة داست معالم وجهي فترتب عن ذلك .

مجنونة ترتسم على شارعٍ عريض ..تمد أذرعها لتريك انها بقايا الوان رسمتها لوحة القدر.

اسماعيل عزيز

اسماعيل عزيز الحسيني ، شاعر عراقي من مواليد كربلاء : 1959. عضو اتحاد ادباء و كتاب العراق . صدر له العديد من المؤلفات منها : للفرات المسافر أبجدية ثانية - شعر 2012. مواويل في زمن العتمة - شعر 2007. منابع النور - شعر 2004.

سوسنة الحلم

السوسنة التي عشقت نهر الفجر تنثر بتلاتها على وجه الماء كلفائف من النقاء, ومثل كرات من الثلج أو فراشات بيض كانت تبدو فوق مرايا الماء , كان نسيم يشدني ينبعث منه عطر موسوس بالأغراء يجذبني الى جذع نخلة مرتجفا كنت , موجعا بالفراغ.

أشعر بها تُقبل كأس أحلامي الأبيض رغم المسافة ووشوشة العشب ، كان ينادي عليّ بئيماءة تتردد كالصدى ثم تضيع , وبتلات السوسن ، ترتمي لتعانقني..

تدخل مسامات الروح لتبدد الوجع , كنت أدري أني أحلم بزمن غير الذي خيّم فوق القرى النائية عن المدينة . حلم صيّرني صبيا من سكون صوب نافذة الغبش وعلى حفافي الشفق

ليتني لم افق من نومي ولم أرَ الدمار والدخان..

فكيف نعلن اليقظة ونحن محاصرون بوحل الفضيحة؟ وكيف نُدون التواريخ وهي سوداء ؟

أحمد المالكي

انعكاس أضواء المرآيا

أحاديثنا التي أخذت معنى المصادفة ، أرجوحةٌ في مهب الأرتعاشاتِ الطويلة .هذا ما تناقلتهُ يدُ الريحِ على لسان الأغصانِ المرقطةِ بالجفاف .الأوراقُ مواعيدٌ متساقطة لا أسئلة ، والشكوك بحجم النساء ، والكحل المزدحمُ زخرفةٌ في وجه الرماد هناك ، حيث أتساعُ لهبِ المساء لا لغة سوى التجاعيد .من لا يعرف معنى الصدى له أن يترجم ما جاء في قواميسِ الراحلين حيث الصمت المعبأ مازال يسكن قنينة قديمة الفراغ.

أنور غني الموسوي

انور غني الموسوي شاعر عراقي و باحث ادبي مواليد 1973 بابل ، يعمل طبيب استشاري له كتب الكترونية كثيرة و مجموعات شعرية الكترونية صدر ورقيا له (القصيدة الجديدة 2016) و ملحمة جلجامش 2016 (ترجمة) عضو مؤسس في مؤسسة تجديد الادبية.

أرواح رمادية

منذ نعومة أظفاري و أنا أبحث عن وجهي الذي سرقته الحروب . أنا ابن الحرب ، عُجنت ذاكرتي برقصاتها القاسية . منذ أربعين عاما و أنا لا أستنشق الا الدخان المرّ ، و لا أعرف شيئا

عن شلالات (دهتيان) * . أنا رجل عراقي حياتي مؤجلة ، لا أعرف شيئا عن الجمال و الحبّ ، ثوب أحلامي قصير ، لا أريد قبعة ملونة و لا ساعة مذهبّة ، و لا أريد أن أسكن ناطحات السحاب التي رأيتها على ساحل البحر في مومباي . كل ما أريده أن يعود ماء الفرات نقيا بلا دماء و أن تغادر القذائف أضلاع بابل المهشّمة . وأن أعيش بين وريقات الباقلاء كدعسوقة تائهة تغازل الصباح . ليتك رأيتها وهي تقف باسقة أمام جحيم الشتاء ، تخبره أنها بنت هذه الارض . إنّها مثلي تنام في الحقل بلا وجه ، لقد سرقوا وجهها وسط الظهيرة . الباقلاء إبنة الحرب أيضا ، غريبان أنا وهي وسط عيون الظلام الوقحة ، لا يجمعنا سوى الرماد ، فصرنا أرواحا رمادية طائرة.

.

*شلال دهتيان احد اجمل الشلالات في الصين و اكبر شلال في شرق اسيا يقع نصفه في الصين و الاخر في فيتنام.

باسم عبد الكريم الفضلي

باسم عبد الكريم الفضلي شاعر عراقي ، من مواليد (1958) في مدينة كربلا ء . حكم عليه بالسجن المؤبد 1988 بسبب معارضته السياسية . ،كتب الشعر في سن مبكرة ، له اكثر من 17 مجموعة شعرية غير مطبوعة . . صدر له مجموعة (يوتوبيا المعاني / انزياحات الخلاص) (2016) ، اضافة لعدة دواوين مشتركة مع شعراء عراقيين وعرب . يكتب النص التجريبي و الحرّ بشكل تعبيري متفرد . رئيس مجموعة ألق الحرف الشعرية و عضو في كثير من المؤسسات الادبية العراقية و العربية منها . نائب رئيس منتدى المثقفين في امريكا ودول المهجر . عضو مجلس ادارة رابطة الابداع العربي للادباء والكتاب العرب . عضو مجموعة تجديد الأدبية و من كتاب القصيدة الجديدة.

)فجري الجديد(

باسم عبد الكريم الفضلي

البركةُ الآسنة ، لكم هي عنيدةٌ وتأبى الرحيل . رحلَ الجميعُ وهي راسخةٌ شامخةٌ في كَبِدِ إتجاهاتي . كم أضطرُّ للدورانِ حولَها كي أصلَ شارعَ مجاهيلِ خطواتي ، وهو عنيدٌ أيضاً ، لايكشفُ أسرارَ مفاتنَ دكاكينِه. كلّها فرغتْ إلاّ من ثرثراتِ الغابرين وإيقاعاتِ ملاعقِ الشّاي في إستكاناتِ الوُجوم . سأستمرُّ في محاولاتي العتيدة لعلّي أعثرُ على عُنوانِ حُضني ، أنامل الماضي المسكونِ بقَصَصِ مَنابتِ أوهامي ، ما برحتْ تُدغدغُ آباطَ أيامي ، لكنّني سأستمر ، لابدَّ من وجودِ رصيفٍ يردُّ على أسئلتي ، لايعقلُ أن تكونَ قد رحلَتْ جميعُها مع من جاؤوا مع العَهدِ الجديدِ للغربة. سأتوقّفُ أمامَ تلكَ الشجرةِ الكاشفةِ عن نَهدَيها قد يزعجُها سؤالي لكنَّها لم تخلعْ سُروالَها الداخلي ، أُووووه ، لقد تشاغلتْ عنّي بتسريحِها شَعرالعهدِ القديم ، ألا يُغريها عُرْيِي ؟ أم إنَّها إعتادتْ حِشمةَ العُراة ؟كلُهم يتزاحمون في إستداراتِ اللذَّةِ ويفِرُّونَ من تقاطعاتِ طُرُقِ فجيعتي،

سأرقصُ، لعلّي ألفتُ إنتباهَها ، لكنَّها عمياءُ القلبِ والغدِ واللسانِ. سَأُغنّي بَيدَ أنَّها محظيَّةُ حاشيةِ السلاطينِ الجُّدُد. كيف سأعبرُ الشارع ؟ لن تستطيعَ ، فجميعُ علاماتِ المرورِ رحلتْ كذلك، وبقى حشدُ الجياعِ يتفرَّسُ فيك .سأهربُ منّي . وإلى أين ؟ أما تدري أنَّهُ طلبَ منكَ أن تُقرضَهُ عمرَك ؟ آآآآآآآآآآآآآآآهٍ منه.لكم يتفّنَّنُ بالمراوغَة .كلَّما طلبتُ منهُ أن يصحوَ يلوذُ بالوُعود، الوعود ،الوعود . لمَ لايخلعُ عليَّ طمرَ أملٍ يسترُ عورةُ بركتي؟ أتظلُّ تنتظرُ أن أُقرِبنَ لها طفليَ الوحيد ؟ هو ذاك وإلاّ فلا رجاء ، فالأحلامُ يصطادُها أصحابُ المولاتِ الممتلئةِ بالأشلاءِ المقطوعةِ الرأس ، وبضاعتُهُم رائجةٌ ، فأسعارُ النِّفطِ تتهاوى في بورصةِ الدَّمِ غيرِ المغشوش . أتسكر ؟ لمَ لا..لعلّي أصلُ الجانبَ الآخرَ من الشارع ،لكن ، لاتنسَ أنَّهُ لن يُعيدَ إليكَ القرضَ قبلَ إنتهاءِ قصةِ الإطاراتِ المثقوبةِ لأسئلتِك. ليس لي سوى الإستمرار ، لكنّكَ وحيد !! لابأسَ ، فقد أدمنتُ الخذلانَ حدَّ الثَّمااالة.

بوشعيب العصبي

أحلام خضراء

عَلَى رَوَابِي الْحُلْمِ الْخَضْرَاءِ ،وَحْدِي جَلَسْتُ غَيْرَ مَا مَرَّةٍ رفقة السؤال، فِي يَدِي حَبَّاتُ أَمَلٍ تَلْتَقِطُهَا عَصَافِيرُ خَيَالَاتِي كُلَّ مَسَاءٍ.كَمْ أَسْعَدُ حِينَ أَسْمَعُ تَرَانِيمَ الرُّوحِ الْحَالِمَة عَلَى وِسَادَةِ صَحْوِي الْمُلَوَّنَةِ ،الْمَحْشُوَّةِ بِرِيشِ الْعِشْقِ وَالْأَشْوَاقِ اللاَّزَوَرْدِيَّةِ...

تَحْتَ شَلاَّلاَتِ الْحُلْمِ الْهادِرَةِ.أَسْرِقُ حَفْنَاتٍ مِنْ مَاءِ الْحُبِّ..أَغْسِلُ بِهِنَّ طَبِيعَتِي.

أهيم عَلَى فُؤَادِي بَيْنَ دَوَالِي الْأَفْرَاحِ..بَعِيدًا عَنْ أَشْوَاكِ الْيَأْسِ أَمْسَحُ عَلَى وَجْهِ الْحُزْنِ بِمِنْدِيلٍ مِنْ صَبْرِي..

حَفِيفُ وُرَيْقَاتِ الْحُلْمِ يُوقِظُنِي كُلَّمَا غَفَوْتُ ، يُدَغْدِغُ مَا بَقِي مِنِّي تَحْتَ ظِلاَلِ الْعُمْرِ..

وَأَنَا أَتَوَسَّدُ ذِرَاعَ الْأُمْنِيَاتِ .. يَحُطُّ سِرْبُ الْفَرَاشَاتِ فَوْقَ كَتِفِي ،يَهْمِسُ فِي أُذُنِي مِنْ غَيْرِ كَلِمَاتٍ...

عَلَى بَابِكَ أَطْرُقُ أَيُّهَا الْجَمَالُ النَّائِمُ فِي جُفُونِ الْحُلْمِ، دَعْنِي أُعَانِقُكَ بِالْمَرَّةِ..

أَخْطفُ قُبْلَةً مِنْ جِيدِكَ الْمَرْمَرِيِّ ، أَتْلُو تَرَاتِيلَ الْعِشْقِ فِي بَاحَاتكَ السَّاهِرَةِ..

أَنَامُ عَلَى شَعْرِكَ الدَّامِسِ أَلْفَ لَيْلَةٍ وَلَيْلَةٍ.. أَسْتَيْقِظُ عَلَى صَدَى كَمنْجَاتِ عَصَافِيرِكَ الصَّاحِيَةِ قَبْلَ قِيَامِ الشَّمْسِ .. الرِّيحُ هُنَا وَالْإِعْصَارُ يَتَرَبَّصَانِ بِالْفُؤادِ الْمُتَسَمِّرِ عَلَى قَدَمٍ وَسَاقٍ ...

عَلَى بَابِكَ.. أَطْرُقُ أَيُّهَا الْجمالُ الرَّاقِصُ عَلَى قَدَمَي الْحُلْمِ. أَلاَ تسْمَعُ دَقَّاتِي ... أَلاَ تَسْمَعُ هَمْسِي؟

جاسم الياس

حين أراك

حين أراكِ سأرقصُ في الطرقاتِ بين إكتظاظِ الجموعِ ، قرب صنوبرةِ قريتي الوادعةِ سأرقصُ ، وأمام إنهيالِ النجومِ من قبَةِ الفلكِ ، سأرقصُ ملْ قلبي الفارغ من تفاصيل الدفءِ منذ ضاعت أيّامكِ منّي ،سأرقصُ وأنا أرى أجمل وجه في الكرة الأرضية ، وأطيب قلب تتوجّهُ الأزهارُ بعبيرها وتحملهُ ملائكة السماء بنقاءها ،

حين أراكِ سأولدُ من جديد ، ويولدُ معي كونٌ بلا خوف ولا أمنياتٍ لأنَّ كل الذي فيه تجسيدٌ للأمنياتِ ، آهٍ متى أراكِ وأنا في وحشةِ هذا الطريقِ الطويلِ وأنا أحملُ صلباني كلَّ هذه السنينْ ..؟

جواد الشلال

ذاكرة مثقوبة

لا اتذكر كيف تركت بيتي ، ولا اريد ان اعرف ذلك ، كان الدخان يتسلل عبر طابوقة تفتح ثقوبها ليلا ، تخرج منها أنياب كرؤوس البشر ، بيتي يحتفي بشياطين من الشتائم الكثيرة ، بعضها ينتمي الى ما بعد الحداثة ، والآخر لتعاويذ الحاج (خريبط) بعد طقوس الشتائم ، ترتبني كتب الفلسفة المدجنه على قياس غريب ، وعلى مهل تبيعني لذاكرتي الذي لا تميز بين مرحلتين من الطفولة . ربما فقدت معناها الحقيقي تترجمني للاشياء ، لكنني احببتها هكذا اشعر دائما انني ساهمت بتمردها على خلقتي طوعت عجينتها كما اريد ، كما اشتهي ، اردها بصوت خفيض ،ثم يعلو تدريجيا حتى بات اصدقائي يرددونها مثل كردوس الحرب على صوت المزامير ، أو تجمعات المنشدين على جنائزنا في الغناء الاوبرالي لا احد يستمتع بصوت الرعد مثلي ، انا

اعرف ذلك ، لكنهم ينتظرون النهاية ، ليضحكوا ، ضحكا مرا ، كانه بكاء المرايا على الشظايا ،

لا فرق ان تبكي ضاحكا أو مجهشا فكلاهما صوت من البقاء . انا لا اريد ان اعرف لما يفعلون ذلك ، وان كنت اشعر انهم يغنون كمدينة عاقر ،

ولربما لقوافل الخيبات الدائمة ،

او وذلك ظن كبيرا يكون لاهلهم الذين غيروا لغتهم ،

لا داعي لتلك الاحاسيس المبعثرة . ساعود لغرفتي الجديدة وادخن من جديد ، انفث الدخان بشراسة قبالة تلك الطابوقة ، اتوارى خلف الدخان لعلني انفد ليلا عبر تلك الثقوب الليلية ، سارشق حروفها حتى تتعرى امام الحقيقة سارمي المجاز والتورية ، في سلة قريبة من الالحان الصاخبة واعرف من يسرقها ، تبرع لي صديق يحب الدموع الصادقة والعيون الحمراء المفروكة بكتف اليد ،

بان يراقب كتل الحماسة الزائفة ،

وسيلقي القبض على حروفها المنهكة وبعدها اتفرغ لحروفي ، انعشها بدفقات من الحب الخالص ، لا بأس ، ينصحني الجميع بان اعتمد معايير البدانة الوطنية الراسخة البدانة التي نرسمها على جدران الوطن بلافتاتنا الكاذبة ، وصور النساء المخفية بمهارة من عيون السابلة ، انا اعرف ذلك ، وانت ياصديقي تعرف ،

لا علينا سوى ان نضحك ،

لسنا نادمين على شيء ، نسينا كيف يندم الانسان ، دعونا نغني كما يشتهي الليل وننتظر أن تفتح الطابوقة ثقوبها...

جواد زيني

جواد هادي علي زيني ، شاعر عراقي ، مواليد النجف الاشرف 1966. مهندس معماري ، عمل في اسرة تحرير مجلة (المنتدى المعماري) . من كتاب مجلة تجديد الادب العربي المعاصر .

ظمأ

الجَدْولُ الصَغير اعتادَ عبورَ قطعان الظباء بينَ ضفتّيه ،لم يكُن عميقاً ليثيرَ فيهّن الخوفَ قاعهُ قريبةٌ من رقابهنَ، لكنَّهُ لا يطربُ لرنينِ أجراسهّن الراقص على عموده الفقري ، يُنصِتُ لنبضاتِ

خافقِه حينَ تعبُرُ ظبيةٌ مع القطيع دون أن تبتلّ ! إحدودبَ ظَهرُ الجدول ومازالَ يبحثُ عنها في سَقْفِه بينَ الغيوم يجمَعُ ريشَها المتهاوي بأحلامِه لوسادةِ نَومه الوثيرةِ.

ما أشقى الجدول الظمآن!

جميلة عطوي

حياة

على شلَالات البوح ترفّ أطيافُ ترانيم باهتة . ترنو إلى مواقع الانصباب .تبهتُ ،

لا صوت ، لا حباب يعلو الصَفحة المترهَلة .صمت يقمعُ الحروف وهي تشرئبَ بأعناقها إلى أرض المعاني . يكتمُ أنفاس أجراسها فيتملَكها العيَ .تتكوَرُ ثمَ تنفجر آهات يجرفُها الصَمتُ. تغورُ رويدا في الهاوية. هناك تتكدَسُ البقايا . تتكاثفُ وتستوي أجنَة في رحم النَسيان .تتمدَد متسلَقة مدارات النَطق . تطفو من جديد أطيافا تحومُ على تخوم الذاكرة . تقُاوي الًصَمت. تعزفُ على أوتار الشَلَالات إيقاعا يُجلي جيوش السكوت . ينفخُ الرَوح في الموات حرفا،حرفا .جرسا، جرسا. وتنسابُ المعاني طوفان حياة.

حسن المهدي

حسن المهدي ، شاعر وقاص عراقي ، من مواليد محافظة ديالى 1957 . حائز على بكالوريوس علوم اقتصاديه من جامعة البصرة العام 1981 .ساهم في مجموعة مشتركه مع عدد من أدباء المحافظة في مجموعة (في ظل ليمونة)

عضوا مؤسس لمنتدى شهر بان الثقافي.. من كتاب مجلة تجديد والأدب العربي المعاصر.

رائحة المهد..

)إلى أمي(..

حسن المهدي

على ثنايا يابسات لجذوع نخيلات بنية تحمل إعمار ولادات ابناء الطين لحظة ان يخفقوا لعبة تتدحرج كرة مدحاة تمرق مثل شهاب خارق يقطع عنان السماء ثم سرعان ما ينطفئ وكأنه ما خلق... هناك، تحت ظلال الخوص السامق كن يهززن إليهن بجذع النخلة فيساقط رطبا ينبت بالصمغ ونقيع ابيض يخرج من بين الوسطى والسبابة لذة للشاريين ..

وما بين اللوعة واللوعة يسامرن عيون الليل الطولية بدموع وأنين (الدللول)فيدفعن الأشباح إلى البيداء وارواحنا ترفرف مع تارجح القلوب باهتزاز المهد فتنزل السكينة باجنحة فراشات بيض وملونة لنغرق في ضباب من شجن شفيف كما دخان غبش جبلي

..فمن أيما مساحة ضوء امتدت ايديهن بدهان العافية فرحنا نكبر في طرفة عين؟.. فيما هن يصغرن ويصغرن، إلى أن يغادرننا الى غير رجعة... وإذ ذاك فقط سوف نشعر أننا قد شخنا فعلا ولم يعدلنا في المخيلة لهن من ذكرى سوى رائحة المهد.

حسين الغضبان

خلافة بلا عرش

تاجٌ يقبضُ على راسي ، مَحبسٌ يضجّ بالجدل ،يلزمني مُتّسَع من الحرية، للعرش سيقان تمتدّ في كل اتجاه ،الشياطينُ كُثر ،يلزمني معرفة ابليس كلما أحْتالُ الفرار حُراسٌ يمسكونَ يدي يغسلونها من مفاسد الوضوء، تجادلني اشياء واشياء ،لو انهم اطلقوا سَراح الغُراب من رمزية الشَر لَجاءَ وعلمني كيف ادفنُ عجزي وامُدّ أجنحتي الى سفر بعيد، اعْلمُ جيدا ان صلاة العلْمَ بلا وَضوء مفسدة ،سالت التراب عن الاشجار أعلمني انها أغصان تتفرع من يدي واذا سقطت تفاحة دون غيرها ذاك لانها أقرب جمالا الى النساء.

حيدر الأديب

العبور الى الحتف السيء

قالت امي أنت لا تصلح للحب ولا تصلح للمشي في الجمل المختلطة واحتجت بمزيد من الخوف والوضوح بقصص طاعنة في الاستعمال

وحجبت عني العاب الجراح ودمى الأحزان وأرتني وطنا يكتمل في حليبها

ويكتم قلبه في دمعها وقالت (هذه شخصيتك على عجل) انت دعاية استشهاد أنت اعلان قنبلة تصحح علامات المرور وتعيد الصبا الى ثوب الوطن.

وأكملت في السرد جمرتها واكملت انا في بهجة الرماد استماعي.

قالت اخرج من ملامحي ... اخرج من راحة مرضاتي ... اخرج من رائحتي الى ذل التواريخ المشردة في قارئات الفناجين ... اخرج الى شكل محفوف بالانتظار والرماد.. لن يلد قلبك انثى ولا عينك حلم ...ستكون وقتا مذابا في المواعيد وفي أخلاق القصائد ... ستبكيك اشباه النساء ، ولن تستطيع ألف ليلة حمراء ان تدخل ال التعريف على قبلة تعلن فيها رجولتك انها سيدة الوقت والفراش.

وخرجت في جرأة متأخرة يلتمع العقوق في بياض اسناني وظلي ينبح على شكلي.

الحب وعدني بقميص وسفر مدهش وانثى متحضرة تقيني روتين الحياة وتمنحني فوضى اليفة ...واتسع فقري وفقدت يدي ونسيت لساني . وهويت في بلوى العناوين وعلى مقربة من مغفرة وطني اعترضتني رصاصة طائشة فنزف الندم ...ومرّوا يحملون رأس وطني فقمت والموت يعاجلني مرارته اهوّم بيد خرساء لا تفصح عن أم مجيدة ولا تشير انها من معشر يقاتلون صفا في سبيل بياضهم ...في سبيل اشجارهم والكتاب المنادي (الله أكبر)

حمزة فيصل المردان

ما الذي يحدث في المرآة

حيث يجلس الزبون للحلاقة وامامه. مرآة عريضة ينظر بامعان ،فتبدأ الاحداث بالتقاطر.

نشيج متقطع وصراخ..!..يأتي من حافة المرآة يتحول الى عويل يقبض اليه المكان...

طائرة ورقية تحلق في اجواء ليبيت حربية تلقي بقذائفها في الصحراء وتعود لتشاركنا الاحتفال بالسلم...مزمجرات متوثبة قرب حافاتها الصدئة....انها اجواء حرب!...

انظر هل بدأت الحرب فعلا... لكن لا وجود للمقاتلين على الجبهات وليس هنالك جبهات اصلا.

فقط الرياح تحدث صريرا يعقبه غبار تحت حوافر خيل منقرضة.

وتساءل الزبون....ما الذي يحدث في المرأة.

حميد الساعدي

حميد خنيصر الساعدي ، شاعر عراقي ، مواليد بغداد 1965 . صدر له إرقٌ يدقُ الباب / مجموعة شعرية 2016 . بوحُ أدرد / مجموعة شعرية مشاركة 2016.

إشارات

حسبُكَ أن تبدأ الذكريات . انهماركَ يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة. أنت مِثلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة. وحول الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك.

هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة.

وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة.

أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد والعطر تلملمني ومضةَ حبٍ وتُطلقُني ضحكةَ طفلٍ وترسمني لحظة عاشقة وأوج انفعالي تركَّزَ في البوحِ يالحظةً أشتهيها سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة.

خيرية صابر

خيرية صابر شاعرة مصرية من ن مواليد القاهره 1946 محاميه عضو اتحاد الكتاب عضو رابطة الادب الاسلامي العالميه مؤسسة ورئيس مجلس ادارة نادي ادب مصر الجديده ..سابقا ورئيس

مجلس ادارة نادي ادب الريحاني ..سابقا . لها العديد من الإصدارات الشعرية نذكر منها : كيمياء الحب / صهيل المسافة / مملكة العشب / فاكهة الروح / حينما يشتعل الماء.

رائحة النارنج

رائحة النارنج تلاحق قدمي فأهرع لاحدي زوايا الزمن .تتحدب ساعة لتحاصرني في ذراعيّ مكان يزحف نحوي يتهجاني ،بينما انهمارٌ وردي يرفعني لفوهة الذهول..

هاهي ..شظايا حلم تشطرني دون ان اهبط لقاع اللحظه ..هكذا ابقي معلقة علي خيط من الضوء لا يكترث ببقائي.

رجب الشيخ

رجب الشيخ الساعدي شاعر عراقي ...تولد 1954 بغداد ...شاعر واعلامي ..رسام تشكيلي ... له ديوان ...غوايتكِ لها اثر ... 2015... نال درع الابداع من وزارة الثقافة العراقية.

اسمعني ايها الحرف

أسمعني أيها الحرف وانت تغوص مابين خلجات الروح وشهقات النفس وخفقان القلب ...أسمعني ...أناديك أن تفقز هنا عند مخيلتي ...لأرتوي عطشا منك وانت تدغدغ أحلامي

المختبئة تحت نير ايحائتي المتعطشة لصراخ يعلو كل المنصات النائمة...وأعلن تمردي الذي ماعاد أخفيه تحت أغطية ربما زجاجية تخنق الصوت ...أيها الحرف لاتكن أنانيا معي ..أخرج لعوالم التحرر وأخرجني من قفص حديدي فأنا شاعر أحب حريتي وفوضوتي...

ايها الحرف تعال معي الى حيث ما أكون فانت رفيقي وصديقي واهلي وكل شيء أملكه لك ...كن معي رحيما متسامحا معطاء ....سنقيم انا وانت في مدن أخرى ..وعوالم أخرى ...وأحلام أخرى .....وأخرى وأخرى .....فنحن نخلق معا على موانىء ربما منسية فنبث الروح ....ونجمل الحياة .....وحتى الموت يصبح حياة ...وحتى الحياة تصبح نعيما بفضلك ايها الحرف.

رشا السيد أحمد

رشا السيد أحمد

رشا اهلال السيد أحمد ، شاعرة و قاصة و تشكيلية سورية مواليد 1976 لها مجموعة قصص قصيرة جدا أهمها (عيون الريم).. (صحفي في بغداد) 2008 . درع جنوب سوريا عن الشعر والقصة 2009 . و عن الشعر 2010 .لها ثلاثة دواوين (أشواقك قيصر ظالم) 2010 و (لعينيك البحر أغني , رقم إنانا لكلكامش لأروع ملوك سومر 2016.

أمنية العارفين

راحت تسرد تلك البجعة البيضاء من كتاب قديم ومحاجري معلقة بتحليق النوارس الغادية .. تارة وتارة بأنفجار الماء قوافل من حكايا تبتلع الوقت!!

بينما وقفت على طرف الكون .. أحلق مع القصيدة .. استمع بهدوء غريب " القلوب المتخمة بالزرنيخ لا تنبت الجوري الأحمر " " الزئبق الأحمر شهوة العارفين " " النبض المتخم بالكفر لا يعترف بالنور العظيم فعلام يتظاهر بالورع " ؟! . وتمسحه بثياب الأنبياء ما هي إلا حداثة السينما وجلاس الكراسي العالية .. والضمائر حين تموت تشهق كل المحرمات وتزفر الأسيد . التماسيح لن تكون يوما أصدقاء البجع .. فكيف لها ان تقنع الكون أنها تفتح أفواهها المفترسة لتوحد الله أو لتكتب فجر اللغة.

الأوطان معجزة الله في ذواتنا .. والأقمار المنيرة تغرد قصائد الضوء ما أن تلوح طيوفها بالسماء .. فعلام تتعب ذاتها بالرقص الكواكب المنطفأة بالعدم !! . ..... فلتغرد الشهب بالأسرار البعيدة ، فوحدها الأنهار اللجين من ينبت في حضنها النرجس وتتدحرج على صفحتها ذهبية الشمس .. وتنحني فوقها الكؤوس !! أسألوا صحائف خطت بالذهب عن وطن صنع اسطورة المجد . كل العابرين مروا وكل التماسيح سيصبحون نهايات متحجرة ، وحدها الشمس ترتب غرة الكون لفجر ذهبي ووحده الحب نبوة القلوب الطهر.

رياض الغريب

)صورة لبياض العائلة(

أمام صورة قديمة لعائلتي ، تشبه صالة عرض مهملة غادرها الرواد اضع نفسي انبش في زواياها بحثآ عن مقعد فارغ لأجلس هيئتي الآن وقد تخطفني القلق لكن الأرض لا تشبه الصورة ..بعيدة هي نجوم ذاكرتي.

-في الصيف كنا ننام على السطح ، تحكي لنا عن لعابة الصبر- (لعيبة الصبر منهو صبر صبري) لا احد في صورة العائلة يخبرني وأنا اعثر على قطعة من حياتي باحثا عن متحف يضمني ، عن صيف , عن سطح , عن جدتي في الصورة القديمة

امام صورة قديمة لعائلتي موجات من الحزن اجتاحتني .لاسباب تتعلق بعائلتي ذاتها .. ابي مثلا في الصورة كان يحدق بسياطه التي تركها انتماؤه اليساري .. بصناديق البيبسي كولا التي حملها على ظهره حين كان مطاردا في بغداد ومفصولا ومحكوما بالاعدام ,,بسجن الحلة بعدها ايام المحنة حين كان الجحيم يطارده بعيون الريبة وحين مات همستُ له :لا تحزن مازلت في القلب ، اعني طريق الشعب.

ابتسم ابتسامة خفية في روحي ..اختفى في قبره كما الصورة الان باهتة بلا الوان..

الطفل بجانبه لايذكرني بشيء إلا بي عندما افزعني كلب جارنا ومزق (دشداشتي) الجديدة وحين قرأت جدتي كل تعويذاتها وآياتها اصبت بطفولة مرعوبة من كلاب كثيرة في حياتي ، كلاب تختفي خلف الصورة ، تنبح طوال تلك السنوات التي غابت.

يقول جارنا ان سجناء هربوا من سجن الحلة.

في الصورة لم تكن الملامح واضحة ولا خطة هروب ابي من عيونهم الرصاص . كل ما ظهر شجرة هرمة يتكأ عليها ابي وحين اقتربت اكثر لمحت حروفا لكن الزمن بصق عليها بعذاباته لهذا لم تتضح تماما.

في اليسار هو لايشير فقط يحدق لجنوب ودم ينحدر من الصحراء

الصحراء ثوبه القديم لكنه فضل اليسار تماما كما اختار امي في صباح تموزي

يقول ابي : اختلفت الروايات في المدن.

في الصورة وجهه برتقالة عصرتها أيادي كثيرة

أياد ي تختفي وتظهر ، مسكوت عنها في الصورة ، لكنه كان يمسك يدي فقط

لائذا بأحلامه التي خبأها تحت (دشداشتي الجديدة)

كلاب مزقتها ، أياد تلاقفتها ، حصارات ، وحروب على شاهدته.

فضّل ان يكتب هنا يرقد اليسار ، لكن الايادي الخفية صفعته بعيونها

هرب بقبره ، كومة عظام وسياط

رياض ماشيء الفتلاوي

رياض ماشي الفتلاوي ؛ شاعر عراقي ، من مواليد 1972 من النجف مدينة الكوفة ، درس مقدمات الفقه في حوزة النجف الاشرف كتب الشعر في سن مبكر ، نشر في العديد من

المجلات و الصحف . صدرت له مجاميع قصصية و شعرية ؛ مجموعة (اساطير الزمن) (2015) مجموعة قصصية عن دار جان الألمانية للنشر ، مجموعة (دموع الورد) شعر (2016) نفس الدار ،مجموعة (مرايا) شعر قيد الطبع . وأخرى مشتركة ؛مجموعة من ادباء الرصيف الثقافي (بوح ادرد) شعر (2015) عن دار سطور للنشر والتوزيع ، و (صدى الربيع)(2015) مجموعة شعرية مشتركة من ادباء صدى الفصول عن مكتب زاكي . عضو في اكاديمية الفينيق العربي . حصل على وسام الابداع من الاكاديمية ، عضو في الموسوعة الحديثة لشعراء العرب .. عضو مجموعة تجديد الأدبية و من كتاب القصيدة الجديدة.

)ساعة قديمة(

رياض الفتلاوي

على جدار أجدادي السومري تتربع ساعتنا القديمة بزيها الفلكلوري ، ترسم الأوقات على ثلاثة أبعاد . تحيط بها جدائل القصب وأريكة الخوص تنتظر أجلها . يرهقها عصفور ساعتنا عندما يضرب بعود الفناء . تجلس أمامها منقلة فحم رمادية وسلة من بقايا حطام التوت تعود إلى عصر ما قبل الأكذوبة وعباءة خزّ ترى الكون ينتهي عندها . جميع الساعات تنظر إليها باستغراب كيف تتقن فن الوقت بانتظام حتى تعطي كل ثانية حقها ولا تبخس الشمس ضوءها ، حتى القمر كان يجلس على شاطئ الليل يرتوي من وقتها الطويل ، والصبح يغني بين أناملها حين توقظ النائمين من غفلتهم . ساعتنا ليس كمثل الساعات تلعب أحيانا في مدارك الوعي حتى يخضر في عقول أطفالنا شيء من تراث النهر . النخلة جمعت فساءلها في وادي الزينة تعلّمهم السير خلف الساعة حتى لا تضيع أفياؤها بين الكهوف . مازلنا نحتفظ ببعض من وقتها نرتّله في كل غروب حتى تولد لنا اشراقة جديدة.

زكية محمد

زكية محمد الحسن الحسين بوكرموز *Bougarmouz* مغربية، مواليد 1972 فاس ، حاصلة على باكلوريا آداب عصرية.1991. ماجستير قانون دولي وعلاقات دولية معاصرة 2016 . من كتاب مجلة تجديد.

لغة

غريب هدا الصمت ،يغتال حروفي . متعددة الروافد هي لغتي لن يتعذر عليك عبورها ،كل الاطفال تصنع منها قصورا وثكنات وسفنا حربية وميشيليات عسكرية.

جدتي ، امراة من نور تحمل تاجا من الماس ومع ذلك تقبلتها ،سمعتها يوما تروي عن جمالها وسعة صدرها وعن رحلات السندباد عبر بحورها المغرية.....

لم اكن يومها بخيلة لكن حكايات جدتي دفعتني لاحتكارها اخشى عليها هجمات القراصنة وهي لاتزال صبية فتية وحقيق علي حمايتها وخاصة ممن يجهلها قطعا ساحميها منك فانت كالصمت لا تستوعبها.

.

سلمى حربة

مقبرة اليقين

صوتُ الرِّيحِ الهادر ، يُهدهدُ أشجارَ السندياناِ العتيقة , مبحوحٌ صَداهُ , حشرجتُهُ تفتنُ ظِلالَ الظلامِ.

يخرجُ الخوفُ مُعتمراً قلنسوتهُ بخطى ثابتة يربتُ على ظهورِ العاصين , مُرابطون على حدودِ الشك ، والأسئلة عقيمة , أفتحُ عينيّ بتثاقلٍ موحشٍ ,النظرُ مجازفةُ العارفين ,جاحدٌ هو اليقينُ ,غشاوةُ تملأ قلبكَ بالغيظِ ,مقيتٌ هو الرحيلُ حيثٌ غبار الأمسِ ,الرجوعُ متاهةُ نتقن الخروج منها ساعةَ هُروب الأمكنة الفارغة من كنهها ,نخافُ اليقينَ عندما ينصفُنا الرياء ,لكنَّ اليقين كقطعة دومنو فريدة أسقطت كلَّ القطع المرصوفة فوقَ الأحاجي يتتابعٍ ينتشي ساعة ضجر . الخوفُ وأنا نقفُ على حدودِ مقبرةٍ ,الخوفُ يتفقدُ العتمةِ وأنا أتفقدُ شواهدَ الموتى ,قرأتُ إسمي

على كلِّ الشواهد, كنتُ الشاهد الوحيد على موتي ,لم اكُ يوماً أعرفُ حدودَ الوهم الا عندما دخلتُ هوةَ التفاسير المركونةِ على أرصفةِ الأوطانِ الضائعةِ بين مدنِ السماء والأرض , مرصوفة بفسيفساء ملون ,عبثية كانت الوانه تثيرُ غثيان السحبِ ,تمطرالسماء تغسل العيون المغيرة بدخان السقم , تملأ الفجوات الفارغة, تركها الهواء مكشوفة لقدرها ..وهمها أم يقينها ؟!!!

سناء السعيدي

إنتظار الوردة

كخيال المآتةِ أنتَ, تخافك العصافير وتقف على رأسك الغربان . حالكةُ دروب قلبك تنشر الرعب في الارجاء. أكره ألوانك ، لم أعد أحتمل طريقة مزجك لها بفرشاة عمياء , فقد أرقت

مايكفي من الاحمر على وجه لوحتك, حتى أصم آذاني صراخ شخوصها المبهمة الملامح. في زواياها المظلمةِ تلك النقاط السوداء التي رسمتها من حقدٍ أعمى , كأنها خفافيش . صاخبةٌ قطرات الألم سالت على خدود الزهر الابيض تسلبها نسغ الروح , تبكيني نظرتك العوراء للحياة , وتبقى عيون الوردةِ الراقصة على نغمات الحقل الباكي تنتظر السلام!!

صدام غازي

صدام غازي محسن خلف العبيدي ، شاعر عراقي ، مواليد بابل 1975. من كتاب مجلة تجديد.

خلف تلابيب جسدي

لن تخبركِ الغيمات في مواسم القحط عني . عطركِ القادم من الربيع ، من تلك الأزهار التي شبكت شعركِ ، البعض من ابتساماتي تلتف حول عنقي . لن يخبركِ آجر البيت ولا الليمونة التي تعصر نفسها من أجل لحظة هدوء حذر ولا القهوة الخشنة الشقراء كيف يكون ليلي محمرا بالكافايين ورائحة التبغ حين تستنشقني حتى آخر نفس حيرة . تقضمني التسآؤلات ولا تستأذن التأوهات . كم وددت أن أرحل خلف الشمس وأودع النجوم وأتبع خطوات أنكيدو خلف

عشبة غير موجودة فأجلس القرفصاء وأعصر الشعير كي يحدثني متى يستيقظ ديك الف ليلة وليلة كي آخذ بتلاليب جسدي وأعبر خلف الحكاية.

صلاح حسنية

صلاح نواف الحسنية ، شاعر لبناني مواليد سيراليون - فريتاون 1955. من كتاب مجلة تجديد

الظل

حيث لا حدود , يبتدىء الظل . يستطيل ويتسع , ثم ينتهي عند نقطة الأبتداء .حدا فاصلا بين الخيال والحس .. الروح والمادة . يتضخم في البداية ليتقلص في النهاية .فهو لم يكن شيئا ليغدو لا شيء في خدعة تتجاوز نطاق الحس , لأنها لا تحس. وفناؤه في غروب قرص الشمس , وأنتحار القمر.

عادل قاسم

عادل قاسم حمدان حسن الساعدي ، شاعر و فنان عراقي ، التولد1963 بغداد . صدر له ضياء رائب ، ثمانينيات ، قصائد الانتظار ، فضاءآت غائمة . عضو مؤسس في مؤسسة تجديد الأدبية.

مديات

يَرْتَجِفُ منْ جَزعهِ، ظلُ الغرابِ .حَيث يشاركهُ وجهُ الخريفِ المكفهرُ نَشيدهُ الأخير. كُلما تَصْفرُ الريحُ .ضاحكةٌ من الصدى..! الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المفْزعةِ .يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحلِّقُ عالياً في مُسْتَنْقَعٍ منٍ القَواربِ الميتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لجُتِهِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ!!!

عامر الساعدي

شفاه تدّعي الضحك

مَساءٌ يفضحُ وَجهي الخائِف. أَعِيشُ ظِلا مُستعارا يَتخبطُ في الأَشجارِ الهزيلةِ. يقتاتُ على جسدي ، القلقُ، التشردُ ، سأَدعي أَنني مجنونٌ، وأَلعبُ معَ عقلي. ثمَ أُطاردُ الحصى على الشاطيء، أَتصورُها فراشاتٌ وأُخبئُها في قارورةٍ ، يتذمرُ السقف مِن دُخانِ سجائري ليعكتف في رِئتي ، فتطفحُ العناكبُ مِن حُزنٍ تُفتشُ عن جسدٍ في المرايا. سأَدعي الجنونَ، لأجمعَ أَشلاءُ الفصولِ حين تتشظى في المواسمِ. أَسرج الريح بلجامٍ وأُطلقُها فوقَ المدنِ، لعلها تجرُ عربات الأَسى. أَتعرى لِأَكشف عن شفتيّ الضحك، كالهواجسِ قبلَ مغيب الشمسِ. شحيحةٌ هيَ الأَماني، تحولُ اليومَ إلى رغبةٍ في الموتِ المبكرِ. خطوةٌ خرساء في الظلامِ، بثقلِ حياةٍ أَعرِفُها، كحياةِ سيركٍ متجولٌ. حزينٌ قلبي الذي مِن لحَمٍ ودَمٍ، يُلملمُ ظِلالًا مِن الأَعالي. كطيرٍ يبحثُ عن قُوتهِ في شِتاءٍ مُثلجٍ. شِفاهٌ تَدعي الضحكَ، في موسمِ الخرابِ، فصلًا يستحيلُ هواءُ الصباحِ. شمسٌ صغيرةٌ، تختبيءُ خلفَ مجدِ الضبابِ، والأَشجار. مِن فرطِ التحديق في الطريقِ صرتُ أُرشدُ السحاليَ إلى أَوكارِهن، حين تتضاءل حيلتي، نجلسُ أَنا والريحُ حجراً ونُحصي الخسارةَ. ما زِلتُ أُراقبُ وجهي مِن خلفِ الدَمارِ، مُدعياً الضحكَ بصوتٍ أَجشّ.

العامرية سعدالله

رقصة البعث

الشمس تجلسُ القرفصاء بعد يوم هاجرٍ .. بصوتها المبحوح اجتازت أعمدة هرقل.. نحو مغيب آخر. مغيب بدا مختلفا.. ماذا تركتَ لنا بعد انطفاء آخر وهج للظهيرة في حدائق النسيان؟ !!

....

عند ذلك أعلنت الأشجار مأتماً خرافياً .. الأشجار أيضا لها مآتمها.. هي مآتم احتفالية يمتزج فيها ناي الأفول برائحة الجماجم التي أعلنت مقاومتها للانحلال في هذه اللحظات المهبيةهبّ هيكل شهريار المنسي فيما هبّ من هياكل عظمية ثائرة.. شهريارانتصب رافضا الرائحة العدم..

دار دورتين حول الناي راسما رقصته النارية... تعثّر بكاهنة الأمازيغ كانت ملتفةً .. تتوسدُ كيساً جمعتْ فيه رمادَ المحارق منذ القبصيين..... انتفضتْ الكاهنة نافضة غبار الفناء..

دبّتْ قشعريرةُ الحياة في بقايا الأجساد من حولها... التهبتْ الأجسادُ

أحسّتْ الشمسُ الآفلة بلذةَ البعثِ .. مدتْ خيوطها للقمر

أيتها الأقمارُ غنّي أغاني البعثِ من جديد..

أيتها الأكوانُ اعزفي الحانَ الفجر الوليد..

هبّ كلّ من كان فانٍ... كالجرادِ.. ابتدأ الاحتفالُ المهيبُ.. رأيتُ الدماءَ تبحث عن شرايينها.. رايتُ المياهَ تبحثُ عن منابعها.. ونورَ الفجر يلتهمُ ظلامَ الليلِ.

عباس باني المالكي

شجرة الريح

الأيادي الممتدة إلى شجرة الريح لتهز غفوة الحلم من فضاء مدن الماء، التي تغتسل بحدود نظرنا بين قوارب همس النسيم و قصور الشجر، التي تستمر بتقلب في وجع التاريخ.....

نتأرجح معها كأغنية استفاقت من عطبها في مرارات التاريخ الزاخرة بسطوة الإنسان من أجل أن يسبق الزمن، ولكنه يبقى يرابط في مكانه ويتقدم الزمن، حيث يترك التاريخ على وجهه أثار حوافر خيل اللحظات ويمضي...............

حين تكون جنبي تتجمع كل الأحلام كحضارات الغيب من ألق فيض السماء، حيث تغني الروح بتراتيل الملائكة وقت حضور الفردوس على أجنحتها، لأنها نبض السماء في مواويل الإنسان.

طيور النوارس تبحث عن صورتها الغارقة على سطح الماء.

العَبْارة تستمر بشق صدر الماء لتخرج أنفاسه، كأمواج غاضبة بزفير الأحياء الساكنة في عمقه ،نمر تحت الجسر المعلق على ضفاف القارات ليهدهد الريح في غفوة الماء الماسك بأصابع الرمل...

نرمي تقنيات الاتصال إلى الفراغ فيهرب الفراغ، إلى البعيد ويتحول إلى همس القريب ونصير كالأزهار متلاصقة بأغصانها في كل الأزمان...

يخرج عطر وجودنا كاقتراب الحلم من حافة الذاكرة كرجرجة الموج عند شواطئ أسفار القصور، فتأتي عصارة الأحلام لتماثلنا في حوار الروح والذاكرة ونصير كامتزاج البحر مع لون السماء لتبقى الشمس مركبنا في الدروب إلى الروح...

نعود إلى بداية رحلتنا...

تقف كسارية الماء أغافل ذاكرة الضوء، لأخذ لها صورة وقت تحليق النهار بضوئه الذي قد لا ينقطع في سفر حياتي القادمة......

أغفو أجدها تحولت إلى قطرة ماء في تاريخ البحر...

تتحول النوارس إلى دمعة تراود البحر على روحه المسافرة في الأعماق..

تتحول هي إلى روح أدمنت المجهول....

فلا يكون العشق هو الكتابة الأولى والأخيرة على بياض ورق الروح دون توقف، دون ذوبان الأصابع في قارورة الأحلام بالنفس الأخير من الحياة...

تكتسح دورة دم النهار بنبضات قلبها الذي يرشح الأحزان، حيث تضع شرايين روحها خارج زمن بياض الضوء..

أتركها هناك على كرسي الانتظار وبقاياه وأعود إلى مطارات ذاتي دون انحباس الهواء في حنجرتي

أتنفس حضن الأبد وأغفو بين كفيها كالحمام الأبيض..

تلوذ بين أضلاعي كدفء لا يذوب أبدا ...لا يذوب.

عبد الحسين الشيخ علي

عبد الحسين جاسم الشيخ علي شاعر عراقي ، مواليد بغداد – 1965 . من كتاب مجلة تجديد.

سكرات الموت ازلية

.1

في لحظة فيها الامل يحتضر, يرتل بملء فمه احاديث الموت والدموع غليله, ترسل قوتها كضوء القمر في موجيات النهر الخالد الذي شهد مصرعه , سكرات الموت ازلية , تتدفق في الشرايين ندية , ترهف الحس ضحية , هكذا تبدو سنين الفناها وعشنا واياها في حذر . بين الوديان اصلي

تحت الاشجار اصلي

في وقع السراب اناجي , للموج الازرق ,اغني للطير المغرد اصغي , للذين يصيحون ثم يرحلون وفي الرحيل دموع لم تعد ابية ؟!

الموت اغرقنا في خباياه الرفيعة , اشد السمع فلا وتر يدق انفاسا حالمة.

2

ساتمنى باني ازرع ازهارا مرتلة اناشيد الوله الملون واقتلع الانفاس التافهة المصنوعة من صديد التداعي في اسفلت الرذيلة , واطوي صفحة الزفير الاحمر القان بفرشاة الامل الازرق البهي , انني افتقد تلك الزهور الخالدة في ارتجافات النسيم المشنوق العبرات المتعثر فوق الجُزُر المجنونة

بفمها الفاغر تقضم حتى الاغصان المرسومة على اديم الجدران الحالمة بريشة الناضج من الثمار المرملة بانفاسها الحالمة على شفى جرف هار تتأمل اعتلاء امواج القبل وتنتهي من تسور القبور ....

عزة رجب

سيّد الظلّ

كانتْ كلما ارتقتْ بسمو ، واختارتْ البعد عن الضوء ، أشرأب عنقها القصير للشمس ، ومدَّت أحلامها ترنو إلى حكاية تخلدها في وضح النهار ، أناملها تكبر في دعة ، تهمس للسكون برواية الصمت المهيب ثم تخبو في إناء الوحدة ، تاركة طلاء أظافرها الملون ، يزداد خضرةً في أيقونة الظل!

لسيدة الظل كل الفصول إلا من فصلٍ ليس لها ، وهواءً لا يتسع لرئتها الصغيرة ، ومطر تخشى أن يرويها حباً حتى يقتل قلبها ، ومناخ يميل بمزاجه المتقلب إلى البقاءِ في العتمة ،

العتمة التي تبوح بكل أسرار السكون التي ألقاها بين ذراعيها.

السكون الذي سيظل يخبو ، ويتحدث همسا ، كلما استمع لهسيس الكائنات الصامتة هناك
.

الهسيس لا يسمع أحداً ، لكنه يهبُ نفسه للشفافية التي تتراءى كجدار خفيف بين العتمة والأشياء!

ظلتْ في الزاوية تكتب أبجدية الحكمة ، و أفكار الشمس تزدحم في مخيلة النبتة ، تحاول التسرب إليها من عنق الضوء ، فتمضي في حياكة طولها ، محاولة أن تزداد خضرة بيقين روح اللون ، اللون الذي لا يناله سوى من مضى حثيث الخطى ، يتصبر أفياء الظل ، و يقبل البقاء منكفئاً ، وحيداً ، يهمس للعتمة الضاربة في السواد ، و عزمه يكبر مع بلوغ النبتة أرواح الظلال ، القابعة في مفاتيح الأثير من عالم الظل.

كان لها أصيص فسيح يرى بعين واحدة ثقوب الضوء المتسربة إليها ،ولها عينان ونافذة مُطلة على وجع الأشياء ، مفتوحة على مصراعيها لمناخ الظلمة.

لها أوراق تصبو كلما ران قلبها بسمو للخضرة ، فترتقي صباحا نحو بصيص النور ، وتنحني في خشوع كلما لامستْ أنامل الضوء أعناق ساقها الرفيع!

لها روح معجونة برائحة الحناء ، و زهر اللوز ، وبياض الفجر ، وخد التفاح الأحمر ، تمازجتْ في نارنج الشكل ، لتضفي عليها حلاوة قلَّ نظيرها.

لها سمو الأمراء ، في ارتقاء معارج النور ، وهدأة الحكماء في خوض غمار التجارب ، و جرأة القدوم حين تتساقط في خضوع ، لتعيد تشكيل وجودها من جديد..

خاتمان لسيدة الظل.....

خاتمٌ لحكاية الصفاء ، ودنوِ المعاني من مراتب الجزع ، ذلك الذي يجعلها تختار الصبر في لغة الظل

بانتظار الشروق الأخير ، للحياة الساكنة بين ذراعيها.

و خاتمٌ من قلب يفيض وحدة ، يتوحده غريبا عاش مثلها ، فتوجَّس اغتراب الوجود ، من عميق البقاء وحيداً ، وناء من صيرورة الكائنات ، إلى أضعف وهنات السكون ، وذبذبات الكون ،فكتب بحبٍ اسمه على نبتة ظلٍ في ركنِ بيته!

علي الحسون

أزرار الكفن

ايها المكبل بخواطر اليتم فك عنك أزرار الكفن دع الجسد تحت أشعة الشمس يتبخر افتح صدرك للريح كي تتنفس منذ الازل. اول ما قطع الحبل السري ولد الكون .

علي سلمان الموسوي

حكايةٌ .. قبلَ نومِ ابنتي

في أزقةِ عينيكِ الصغيرتين ، أطارحُ الزمن. وروابي النسيمِ الجنوبي في دمي لفحاتٌ حمراء تخيطُ على وجهكِ البريءِ تخبطاتِ الغروب..

ما أجملَ صراحةِ الماءِ في موجِ سريرك ، طيورٌ ناغيه وأسماكُ الزينةِ الملونة ، تبتسمُ لوجهي خجلاً ، تشاطرني النظرَ في غفوتك ...، قدماي كمدينةِ الحروبِ النازفة تترقبُ مزاميرَ الصباحِ المجنون

، مبللتان بخوفِ النهارِ المدثرِ بغبارِ الأنياب ، متفجرتان ببالونِ الخديعةِ وعيونِ السراب متعلقتانِ بركابِ الطينِ الخالص يرفضانِ الهروبَ من بوحِ الليل لا يرغبان بدفءِ الأرض..

يرقبان .. زفافَ نجمةٍ خائفة وحضورَ شمسٍ لم تشرق بعدَ لعقدِ القران,

احترسُ قربَ صمتك ، هذا الليل الأصم يمتطي صهوةَ تمردي يصطادُ طيوري وأسماكي وتراحيل مائي ويشنقُ نخلتي الحارسة.

عماد هاني ذيب

عماد هاني ذيب شاعر سوري من مواليد 1965 حاصل عل إجازة في الآداب قسم اللغة الانجليزية 1987 من كتاب مجلة تجديد و الأدب العربي المعاصر.

بين ريح و انعتاق

الآن و قد صادقت الريح ، وجدت مواقع القطر لامست الغيم ، تحمله الى من تحب تراسل البحر اني قادم كي اتوقع ان تعطيني وهج الماء . دورة حياة الشرنقة فراشة حب في زهرات لمست من صخرتها انفلقت عن حورية ماء تلك العيناها من خضرة سفح الدالية تعطي وجنتها وردات لا تفتأ تحمر لدى الشفق القادم من عنق ساحر ''بعيدة مهوى القرط'' كي يبقى الحب طويلا قبل أوان الرمان بصيف ينضج أعناب الجبل ببلدي ، تلك الغافية على جرح طال سنينا ظلت لا تفتأ تعطي لبن العشق لطفل عاق أدرك أن العودة نحو الحضن محال ، و هاهي تنظر من عينيها ينفر قطر يعيد الدورة لحياة تخرج طفلا من رحم امرأة معجزة إلا تتوقف عن إنجاب الزيتون حين الوقت سلاح. ثمة أم ثمة طفل و الدرب مسافة حب لا يتعدى بوح حنين.

فاطمة تازة

قارورة الحياة

قنينة الحياة بها ورقة الحظ، تحبو فوق الامواج ، تنتظر أن تجول بين الايام وتصل إلى الميناء ، لم تجد من يستقبلها الكل تاه في زحمة الضباب ، سرعة العقارب تتحكم ، شدة اللهفة أسقطتها من لوحة الإنتظار ،الكحلة خيمت على سمائها ،غيمة سديمة تنتظر زخات الفرج و مولد فجر جديد يكون هو المفتاح. أنقدوا العقارب المنكسرة ، فلزمان لومة عليك، عقل الأيام هو تحدي الهزيمة ،كفاك سخرية من البياض الملطخ بالألوان فللبريق شعاع ساطع بلون قوس قزح ،تلون أنت بتلاوين الايام و لا تقتصر علي لون الثلج ، فلون النار له سحر وسحرك في إختيارك ، ألوان زاهيه باهية بلون الصبح وألوان حزينة بلون الليل إنه أنت مع موجة الايام ومع كتاب الحياة.....

فراقد السعد

بناتُ الفُصولُ البَعيدة

كُلَّما غادَرَهنَّ الوقتُ, هَشَشْنَ الشَيبَ تَحتَ ظلٍّ مُعَطَّرٍ, وَكلَّما راقَصَتْ الرِّيحُ أَثوابَهَنَّ, رَمى عُيونَ الإنتظارِ رَمدٌ, كشُهُبُ ذكرياتٍ عائدةٍ بخُفَيّ حنينٍ, أَنفاسٌ تَلسَعُ الرئاتِ رَواحلُ عْيسٍ.

هَلّاّ شَهَقَ اليَبابُ عَلَناً, يكسِرُ سِرَّ جَليدٍ, استشْرى بِدفء اِرتقابِ الرَبَواتِ, رَمياً لِما مَلكْنَ مِن مُهورٍ. الحنّاءُ تخَمَّرَتْ عَلى مَشارفِ ثيابٍ بيضٍ.

مَن يُلَملِمُ نِثارَ خرزاتِ النَدى, في دُروبٍ قِفارٍ ؟

الفَرادسُ حَمَلَتْ مَواكبَها , أَحلامَ وُرودٍ مُسافِرةٍ , بَعدَ ذْا , لِأَيِّ اِنتظارٍ تُصَلي الشُموعُ؟.

الرؤى أَشرَعَتْ أَبوابَ بَوحِها الخَجولِ. بَناتُ الفُصولِ تُفَضْفِضُ استبشارَ النُبؤاتِ , أحرفٌ تَنحَتُ الشَجرَ.

فريد غانم

فريد قاسم غانم، ولد في الجليل (فلسطين) العام 1958. درس علم النفس والأدب الأنجليزي والقانون. نشر ثلاثة أعمال أدبية 2014-2016، واشتهر بسرديّاته التّعبيريّة ونصوصه العابرة للأجناس. حائز على جائزة "القصيد الجديدة" للعام 2015، وألّف عنه الدكتور أنور غني الموسوي كتاب "فريد غانم والنّصّ الحرّ.(2016) ."

في المسافةِ الشّاسعةِ بينَ شَفَتَيْن اثنتَيْن

على أُمِّ طريقِ القوافلِ، سِدْرةٌ لا يعرفُ أحدٌ اسمَها. لا اسمَ لها. لا بدايةَ للمبتدَا، ولا نهايةَ للمُنتَهى. زمَانٌ يفيضُ بالطّمي والنّسيانِ فوقَ ضفافِ مكانٍ يفيضُ بالنَّقشِ والمحوِ فوقَ ضِفافِ الزّمان.

يقولونَ عنها هُنا إنّ الله زرعَ في البدءِ فَيْئًا في شظيَّةٍ وَحلٍ خاويةٍ، ثمّ فوقَ الفَيْءِ جَذْعًا، وفوقَ الجذعِ خُضرةً شبهَ دائمةٍ وأعشاشًا مُعلّقةً بأجنحةٍ ملوّنةٍ بريشةِ كهلٍ شقيٍّ، وفوقَ الخُضرةِ غيمًا يروحُ ويأتي فيضحكُ ثمَّ يبكي ثمَّ يمضي ليشربَ من بَحرٍ بلا ساقَيْن. ويقولونَ، هُنا، علّقَ فوقَ الغيمِ قمَرًا يُوزّعُ حتى الثّمالةِ منديلَهُ الهيوليَّ وأحلامَهُ الخفيفةَ وثديَهُ الفضّيَّ على الأجفانِ المسدلَةِ والنّوافذِ والسُّطوحِ، وأقامَ شمسًا تنثرُ ظلَّها على مَنْ يكرُّ ومَن يفرُّ ومَن يمرُّ ومَن يعيشُ ومَن يموتُ ومَن يحطُّ ومَن يطير.

طرقٌ تلتقي على مقرُبَةٍ.

أبواقٌ باردةٌ تستبدلُ الصّهيلَ الشّهيَّ.

حُقَنٌ كيماويَّةٌ تأخذُ دَورَ الحنطةِ والشَّعير. وسوفَ يقولون، عندَ التّقاطُعِ: المفترقُ التِقاءٌ، كتِفًا إلى كتفٍ، صدرًا على صدرٍ وأُنملةٌ تمسكُ خَصرَ أُنمُلَةٍ. أو يقولونَ يومًا، إنَّ الملتقى مفترقٌ؛ سيقانُ ياسَمينةٍ تهربُ من وجْهِ بابٍ دمشقيٍّ حزين. ويقولون هذا عناقٌ بينَ عاشِقَيْن؛ رغيفٌ واحدٌ

يكفكفِ دمعَ ألفَيْنِ، مِزقةُ تينٍ تسترُ عورَتَيْن، زغرودةُ أُمٍّ نهرُ حليبٍ يجمعُ الأفواهَ في قُبلةٍ تحتَ أجنحةِ الرّماحِ بينَ الضّفَتَيْن. ويقولون يومًا هذا افتراقُ الظّلِّ ظِلَّيْن. تُفّاحُ الرّوايةِ يُفرّخُ في الزّجاجِ تُفّاحًا هوائيًّا .

ثمَّ يظلُّ يموتُ القائلون، منذ أنْ نما الفيْءُ هُنا، ويمضي السّامعون، منذُ أن مرَّ الغيمُ هُنا، وتعيشُ في الفيْءِ الحِكايةُ، سِدرةً بلا اسمٍ، من قبلِ البداية حتى إلى خلفَ ستارِ الخِتام.

خريفٌ يعودُ، كلّما تعودُ الرّيحُ إلى ملء أكياسِها المثقوبةِ بما تيسّرَ من غبار الصّيفِ وتجاعيدِ الورَقِ القابلِ للاصفرارِ والانكسار. وسوف يقولونَ، كلّما ساءَ المزاجُ، إنَّ الملتقى مفترقٌ؛ حسرةٌ مُقشَّرةٌ على شفتَيْنِ في وُجهَتَيْن نقيضتَيْن. ويقولونَ، كلّما طابَ المزاجُ، وردٌ يقفزُ من وَجنات الصّبايا، وعينانِ تُنوِّرانِ لَوْزًا تحتَ نخيلِ الحاجِبَيْن.

لكنَّهم، تحتَ السِّدرةِ التي نسِيَت اسمَها، يغوصونَ في الرّماديِّ السّرمديِّ، وينسون مرّةً أخرى. ولسوفَ ينسونَ الذي قالوا ومَن قالوا والذي سمعوا ومَن سمعوا ومَن رقصوا بالمناجلِ والمعاول ومَن عفّروا بوجهِ الأرضِ تُرابَهُم، ويخرجونَ من قلبِ الحكاية بقلوبٍ عاريةٍ وشهوةٍ مُحسَّرةٍ ولؤلؤةٍ فارغةٍ وعيْنٍ قاحلةٍ ويدَيْنِ خِرقتَيْن.

وسوفَ يقولون، في المسافةِ المزروعةِ بسيفِ اليقينِ وسِكّةِ الشَّكِّ، في المسافةِ الشّاسعةِ بينَ شفتَيْن اثنتَيْن:

سيرحلُ الفيْءُ، مرّةً أخرى، إلى نجمةٍ مُسافرةٍ،

لعلَّ اسمَها الأرضُ.

قاسم سهم الربيعي

أفكار مبعثرة

تنسلُ الأفكارُ المتراكمةْ، تتلاشى الأشياءُ من حولنا ، تتعالى الصيحات. أوهمونا بجمهوريةِ (إفلاطون) المشيدةِ على الورقْ، تهاوتْ في عقلي لأوهامِها البائسةِ واستبدادها وتجاوزها الفقراءْ. تهكميةُ (سقراط)وسخريتهُ من الديموقراطية والسفسطائيين قادتهُ لحتفهْ... (ميكيافيلي) ؛ شيطنوه واعتبروه شريراً لأنه كشف مكنونات البشر الشريرة وجاهرَ بها دونَ حياءْ... نريدُ يوتوبيا(توماس مور) المشاعة لاجمهورية (إفلاطون)الطبقية... أين نحن من (أوغسطين) في مدينتهِ مدينة الله؟ نتوقُ إلى أمير (ميكيافيلي) لا أمير (إراسم) ... (جون كالفن) و (مارتن لوثر) خدعا الناس بالإصلاح الديني وتاجرا بهْ... لم يهتمُ بالعقد الإجتماعي ل (روسو) لأنه كتبَ للشعوبْ... نحتاجُ أفكار (مارسيلو بادو) و (وليم أوكام) للثورةِ ضد بابوياتنا.

كريم عبد الله

حلمٌ .... معضوضَ الشفاه

حلمٌ أنا يتغشى واقعكِ الأكثر حقيقية وجموحاً أمسكيني قبلَ إنبلاجِ الوهم المزدحم بالإيحاءات تحلّقُ متلاشية في فضاءات الآلهةِ الماكرة , كمْ غزيرةٌ هواجس الخيالِ فائضة رغمَ أيامكِ الممكنة بالبهجةِ تغزلُ فيها العناكبَ زمنا آخر آفلٌ هزيلٌ مفرطٌ بالليالي الفاقعة , مَنْ يجلبني لجفنيك

أحتملُ هذا العناءَ بعدَ فواتِ النهار وإشتداد التداعيات حولَ ماهيّةِ السخريةِ , الومضاتُ المختلسة ما معنى أنْ أسرقها دوماً شفافةً ترتعشُ فوقَ شفاهٍ معضوضةٍ بالشهوةِ , على قارعةِ هواكِ مغانمي كثيرة أدّخرها ليومٍ أرجمُ وجه الليل الأشعث بتسوّلِ الوجل المتأوّه شاخصاً متطفلاً على نوافذنا المجرّحةِ بإستيطانِ اليتم. ,

لؤي محسن

لؤي محسن إبراهيم ، شاعر عراقي ، من مواليد بغداد 1982 . ماجستير في اللغة العربية ،عضو الرابطة العربية للآداب والثقافة . من كتاب مجلة تجديد.

وعود خارقة للعادة:

وعُودٌ خارِقةٌ للعادةِ ، كمترو الأنفاقِ الرابطِ بين البحارِ ، قاطِعِ المسافاتِ البعيدة ،

رسائلُ مهداةٌ إلى حائِك الوعودِ المبهرجة في صناديقِ العلبِ المستوردة ، لا المحليةَ في رخصِها ، يَجعلُ الطينَ ذهباً ، في علبةِ كبريتٍ أحمر يُحرقُ عيونَ الأغبياء ، مواثيقٌ ملفلفةٌ في عهود كلوحةٍ للفنان بيكاسيو ودافنشي ، حازتْ أغلى الأسعار ، بعد وفاتهما

يا للفليقةِ ! كنزٌ بعد الوفاة ، غناءٌ بعد الرحيل ... لا عليك ، كذكرى خالدة ، اسمك سوف يخلّدُ على شاهِدك

وستُثرى غنياً في حياةٍ أخرى

النوافذ كثيرة ، لكن لا سبيل للخلاص ، فكل نافذة لها ألفُ بابٍ وألف شيطان متمرد في صورة إنسان.

عالمي مصنوعٌ من شخصياتٍ كارتونيةٍ مقلّدة طبقاً كالأصل.

ما يفعلُ السفانُ في سواحله العتيقة الصدأة ، سيعرضها للمزاد رغما عنه.

محمد شنيشل الربيعي

ماتتْ سكائرُهُ

ماتتْ سكائرُهُ قبلَ ستينَ خارطةَ رمادٍ في رئتيهِ ، يتخثرُ في سنبلةٍ أفرغَ حمولتَها منتصفُ الزوالِ ، منْ فتحةِ شباكِ طفولتِهِ الصغيرِ يختنقُ هواءُ منصفِ العمرِ زوايا وأشكالاً ، باعَ قهقهتَهُ بكيسِ كلماتٍ خارجِ نطاقِ الخدمةِ لأنها لا تُمليءُ رئتيهِ من هواءِ اللهِ المملوءِ برئاتِ الكروشِ ، تصورَ نامَ في العراءِ لأنهُ ليسَ انسانا ، حدث هذا عندما خرج آدم من الجنة ....!!!

مهدي سهم الربيعي

رائحةُ النارِ والطينِ والقصب

أهربُ..من ماذا ..الى أين!..

في الظلمةِ تحسستُ مكانَ جسدي ,, الارضُ باردةٌ,, الرطوبةُ كثيفةٌ كلُ مافي المكانِ متهريءٌ ,, في طريقه للزوالِ..

رغم ذلك , كنتُ اتنفسُ بحيويةِ من يولدُ لتوه..

في هذه الظلمةِ المشرقةِ ,, كنتُ حراً حريةً مطلقةً..

هذه العتمةُ اعشقُها ,,اجدُ فيها الالفةَ التي افتقدُها ,, في بيتي ..في الشارع .. وحيثما كنا .؟

ساوقدُ النارَ..

بدا المكانُ بانقاضهِ ,, برائحةِ التبنِ والطينِ المتصاعدِ منه كجسدٍ حي..

رائحةُ النارِ تتفاعلُ مع الطينِ والحصيرِ ,, تثيرُ في النفسِ احساساً..

ان شيئاً ما يولدُ ويتنفس..

لقد بُعِثَتْ الروحُ في هذا المكانِ المتهدمِ ..الغرفةُ حمراءٌ ..كأن دماءاً تجري في عروقِها..

احسستُ بدفء لذيذٍ يسري في اجزائي ..قربَ النارِ ,, اشعرُ ان العالمَ يختفي وراءَ هذه الطمأنينةِ ..واني في هذه اللحظةِ بالذات ..اشكلُ حقيقةً اخرى..

التصقُ التصاقا صريحا بالطبيعةِ ..لاول مرة ادركُ حرارةَ الوجودِ.. ادركُ اني امتداداً للترابِ ..للنارِ ..للصوتِ ..للريح العاتيةِ في الخارج . ثم لحمي الملتصقُ بين السماءِ والارضِ....

بهذا القربِ الساخنِ ..اعايشُ الاحداث.

ميثاق الحلفي

ميثاق عودة صيهود الحلفي ، شاعر عراقي مواليد البصرة 1972. عضو نادي الشعر في اتحاد ادباء البصرة . الاصدارات (النزف الآخر)، ديوان (بوحٌ أدْرد) ديوان مشترك ، و ديوان (حديث الياسمين2) ديوان مشترك.

بريدٌ... الى طائر الفينيق

الى الفينيق الذي شاخَ حاجباه الكثّانِ.

مُدنُكَ اللافاضلةُ تبيعُ قمحنا الأزرق، حصيرَنا الباردَ، كيفَ أقنعُ عيالي إنّ اللهَ خَبّأكَ رغيفاً للشتاء، وإنّ السندبادَ جاءَ على بابٍ لايموتُ فيها النخيل، وعلى اسوار أوروك لا يَثبتُ الغريب هويته، ولَمْ يَعدْ جلجامش خبيراً بالشّعابِ، نحنُ عصافيرُكَ التي تحطّمَتْ مناقيرها في ساعةِ موالٍ هزيل،نَصعدُ كرغوةِ الكأسِ ثم نهفو......... أعمارنا قابلةُ للكسرِ.

نحنُ تلكَ الحصى الملوّنةُ ،الهامِدةُ على آرائكِ الضجر،حثالة بعدَ مُنتصف الليل .

نضاجِعُ ابوابنا الموصدةَ ،المستأنسينَ بهدير التوابيت وبيارق الهزيمة، نكتبُ اسم القائدِ على حدواتِ الخيل،نحنُ تلك الكوابيس العالقةُ برأسِكَ مُنذُ الخطيئةِ الاولى. أبناء صفّاراتِ الأنذار والخوذِ وأحبار المنافي ....

لا تَضعْ اكليلاً من الياس ولا شموعاً فأنا حاذقٌ بشمِ المقابرِ كجندي قديم،استطيع الوصولَ إليكَ بلا بوصلةٍ او خرائطَ النّياح.

نجاح زهران

بين الثلج والجمر

منذ نهوض النهار تحت جلدي و أنا أجدل عينيك مع الفصول التي تقرأ غطاءها بجمرة الحلم .كانت السحابة حروقها وردية بهيئة الفجر ، تغتسل بتراتيل النار ،مَزجتُ رأس السرير بإيقاعات تتيه بأجنحتي . منذ الليلة الشفافة وأنا أُلبس الوسائد كل الألوان ، وسائد يسندها إتحاد الجمر وكلمات تأت على الغدِ ،كنت لا أعرف شيئاً عن العجوز التي وضَعَتْ الشمس علامة على ليلةِ الحب . أمسكت شهيق خلخالي بليل لم يُبق من مسافاته سوى اشتعال دنا منا ، يفترش إنطفاءاتي وأثيري مسروج بضياء عينيك ، لا أعرف كيف التقطت عيني فلك النبض بمعراج حنينك ، لا أعرف كيف لشراييني أن ترفل الحب بحضنك وتمضي ، لا أريد منها شيئا سوى الخميرة والنار الذي نام على الكلام ووسادتك ،كلما سألت النجمة عن أنهارها بشباكك ، يطيّر الكلام مع أوّل الفجر على موائِد الزغب، أهبط في شبك ظلك ببحري أكاشف معراج القلب عن استراحة عيني بك ، صلاة بقلب النار تهدي الكواكب الحلم ، تخبر الحياة عن هدهدة الغد للطيّر ، نبيذاً يأنسُ الدم باشتعاله ، اليوم اكتَمَل زغب النون والعين وكل أعشاب المرايا تلهث بشطآن الذهول بين الجمر والثلج.

نصيف الشمري

نصيف علي وهيب الشمري ، شاعر عراقي ، مواليد بغداد 1955. قيم في واسط ، من كتاب مجلة تجديد.

اللعبة الأخيرة

يمنحني موتي فرصة أن ينضب دمع العين ، ليلعب آخر لعبة ، يغمض عينيه وأهرب ، فدخلت الى ظلمة روحي خلف الباب ، أنظر من ثقب الأيام الى أيامي ، حيث الصرخة الأولى ، في أن أبقى آمن ، هدهدت أمي كانت أأمن ، نسيت الخوف ، نسيت الظلمة ، عرفت البقاء في حضن أمي وطن ، الأيام تعدو مسرعة . من يتبعها ؟ خائفة من من ؟ تركت التفكير بمن من . حان رحيل الأهل ، وحدي أتسكع في طرقات الأيام .أحببت الشمس والعصفور والقلم ،

مداد القلم ألم موجود عندي كثير .صار الأنسان عندي أمل . أغلقت الباب ؛ لأنتظر ، أعرف إنه يأتيني من ثقب الباب

---

*يأتيني موتي قديما ، أقرأ له ، ومضة حزن ، يبكي ، يرحل ، فالموت حزين

نعمة حسن علوان

نعمة حسن علوان ، شاعر عراقي مواليد بغداد 1962 . له قصائد منشورة في عدد من المجاميع الشعرية المشتركة الصادرة في العراق وخارجه.

أنتَ لا زلتَ تمشي

أنتَ لا زلتَ تمشي وخلفكَ كوكبة من الفقراءِ ، ولا زال قلبكَ ينبضُ بالشعرِ ، لا زالَ خوفُكَ يجلسُ مسترخيا ينظرُ إلى حُمْرة عينيكَ ويضحكُ ، وتضطرّ أنتَ إلى أن تخالفَ رأيك.

وصوتك يعلو ويخفت ، وتمضي ، ولا شيء يوقفُ حلمَك ،

وتبكي أذا ضاق صدرُك ، ولكنك تبكي لوحدِك ، وتحمل وِزْرَ القصائدِ وحدك ، إلى أين يأخذنا هذا الطريقُ ؛ يسألكَ الفقراءُ ، إلى أين ؟ ، تشيرُ برأسِك ، توقف زحف الكلام ، وتجلس جنبك ، تعالوا نعيد الحكايةَ من أول الظلّ ونبتكرُ البدايةَ من جديد ، ونحصي علامات هذا الطريق البعيد ، ونحن كما يرغبُ الظلّ ، نريدُ حصاةً وأوتادَ بيتٍ وقافيةً ، ونرغبُ في أن نكسرَ هذا الغموضَ الشديد ، ونحصي علاماتِ أخطائنا ، ونسردُ ما تبقى من الحلم كي لا يضيع علينا الطريق ، فلا يمكننا أن نعيد الحكاية في كل مُبْهَمَةٍ ، أو نرسم فوق الجدارِ خرائطَنا ، لئلا يتسلل الغرباءُ ثانيةً ، أو يوقف زحفَ قصائدنا العابثون ، وإن جاءَ ، أو إن رحل ، فعليه وِزْر البقاءِ ، و وزْر الرحيل ، هذا الغريبُ ، هذا الغريبُ المحيَّرُ عند مفترق الرؤى ، ربما هو لا يرى ، أيّاً من الشاعرِين مقاعدَ الانبياء ، هنا كان ألفُ نبيّ وألفُ وصيّ عدا الذي قتلته الخديعةُ أو قلْ غيبتهُ الدسائسُ ، كان لا يعبأ الا بهم ، بما ستؤول إليه البلادُ لو أوثقوه بحبلِ السكوتِ ،

بما يتبعهُ من إخوةِ الضدّ من بعده ، ويمضي ، وتمضي لوحدك ، لكنّ شيئا سيعيق عليك دربَك ، ستدركه ليلةً لتركله خارج الظلّ ، وتمضي وخلفكَ كوكبة من الفقراء ، سيأتون خلفك ، ويحلمون مثلك ، بكلّ الاغاني ، وكل الرؤى ، كحامل شعلة الضوء ، تمشي فيرقبكَ التائهون ، ويحْصون كلّ حصاةِ الدروبِ ، ومن ثم يركلون حواجزهم ، ويصعدون الى حيث آخر السلّم ، يلمسون فضاءً بعيدا ، ويستبدلون الشتائم ، بإي شيءٍ سوى أنهم يغمضون عيناً ، ليروا بقية العابرين بعينٍ تتابعهم ، فينتبهون . ولا شيء إلا أنا ، هنا ، في المكان ، وما خفّ من الحِمْل ، والانتظار .... وأنتَ بعيدٌ تلوّحكَ الظهيرةُ ، وجهُكَ عابسٌ أيّها الفتى ، عابسٌ كهيئةِ صقرٍ ، يرى ما لا يُرى ، وتبسطُ كفيكَ ، تلفحُك الريحُ ، فتجلسُ خلف جدارٍ يتيمٍ ، تعاينُ ظلكَ يمضي ، ولكنكَ تبقى مسجًى ، تعاينُهُ ، تصيحُ عليهِ ، تعال ، لا يسمع الظلّ صوتَك ، فتصمت.

ماجرى ، أنّ ليلَ الشتاءِ طويلٌ ، وقلبي عليلٌ ، وصوتي صدى ، وكلّ احتمالاتهم في السّدى.

وعدتُ ، وعادت معي ، أمنياتي القديمة ؛ مِقْعدٌ شاغر ، سريرٌ مرتبٌ ، ولوحةٌ جامدة ، ونافذةٌ تطلّ على عالمٍ غارق في الحروبِ ، وهذا الغروبُ ، الذي يلفّ الشوارعَ ، وقافلةٌ لموتًى جدد ،ونسوة يغشى وجوههن البكاءُ ، لافتةٌ ، تقولُ ، من هنا مرّ هذا الغريبُ ، وغاب الغريبُ ، ومات الغريبُ ، أو ربّتما سيبعثهُ اللهُ يوما ، ليوقفَ هذا الهبوطَ السريعَ في الوقت، ومن ثمّ يمضي

.

هالا الشعار

هالا الشعار شاعرة سورية من مواليد حماة 1960 ، السكن دمشق من كتاب مجلة تجديد الادب العربي المعاصر.

تراني ، لا تراني

الباب موارب ، شجيرة الكاردينيا تستضيف زرا عبق متفتح للتو . خلف الأفق تتمطى شمس الصّباح نورا على مشجب المدينة الهادئة جدا حتى هذه اللحظة ، لا صوت سوى زفيري وخفق

جناح يمامة ،حطّت قرب شجيرة الكاردينا على شرفتي . هي بالتأكيد تراني ، هي بالتأكيد لا تراني ، ويح قلبي أكاد ألامس الهديل.

.بضع خطى بيني وبين اليمامة ، أكاد ألامس الهديل.

هاني النواف

نبوءةُ الأقاصي

رائحةُ السّريرِ في غسقِ الضَّراعةِ وارتجافِ أخيلةِ الأصيافِ لنبوءةِ الأقاصي، تُضرمُ ذبالةَالأحقابِ بالجثثِ وهواجسِ الأصغاءِ لفحيحِ الكهوفِ وخواطِرِ الأنجُمِ وهي ترقبُ احتضارَ العناقِ على حافةِ قيظِ القريةِ المطوّقِ بالسكينةِ وضياءِ الحكايةِ الأولى..

قرعٌ يدلهمُّ في جوفِ الطبولِ وقسوةِ الأفئدةِ المتخمةِ بالتمائمِ واجراسِ الهودجِ الأسودِ، تقيءُ احشاءَ الليلِ وفداحةَ السعالِ المكسورِ بالمطرِ وثغاءِ التعبِ المكتظِّ بالشبقِ، يُلملمُ اطرافَ الوفرةِ وصراخَ الأجنةِ لغيمةِ النورِ المحاصرِ باسرابِ الجنادبِ ورمالِ الصَّفيرِ الأزغبِ أزمنةَ الشمسِ وضلالة اللعنات الأخرى..

سقفُ الرّغبةِ مُداعبةُ العتبات السُّمْرِ..، ومتعتةُ الموتى لهجرةِ الصقيعِ في اعصابِ الرّيحِ وحوائطِ الذّعرِ الدافئة..، في الضّرعِ المرّ، حشود سرابٍ من عَفَنِ السلالات، تلثمُ أحجارَ ارتباكِ النميمةِ في حريقِ المغيبِ وارتطام تعاويذ اللهاث في مؤخرةِ الأعماقِ، تخبيءُ التربصَ النازفَ لأرصفةِ الوجعِ المزدانِ بحقائبِ الدّمِ وعبثِ التقافزِ الطويلِ فوقَ بساطِ الخطيئة...

الجزء الثاني قصائد 2017

المقدمة

السرد التعبيري محاولة

انور غني الموسوي

السرد التعبير هو كاتبة أدبية تسعى لتحقيق الشعر في وسط النثر في قصيدة النثر من دون الميل الى أحدهما. فكما ان الشعر يتجلى فان النثر يتجلى ايضا. الشعر يتجلى في السرد التعبيري بالغنائية والنثر يتجلى بالكتابة الخالية من كل تفنن بصري او شكلي حيث البناء المتماسك والمنطقي بالجمل والفقرات .

السرد التعبير كان محاولة للإجابة عن أسائله بخصوص الشعر والقصيدة .

كان السرد التعبيري محاولة للإجابة عن تساؤل بخصوص قصيدة النثر؛ ما هي قصيدة النثر؟ وكيف يمكن لمقطوعة نثرية ان تحقق الشعر؟ وهل ما يكتب من شعر نثري محسّن بتفنن بصري وشكل يحقق تكامل نثرية القصيدة؟

كان السرد التعبيري محاولة للإجابة عن تساؤل بخصوص الشعر؛ ما هو الشعر؟ نحن نرى الشعرية باقية في الشعر المترجم الذي ليس فيه اي تفنن بصري او شكلي اذن ما هو الشعر واين تكمن الشعري؟

كان السرد التعبيري محاولة للإجابة عن تساؤل بخصوص النص؟ ما هو النص هل هو الكتابة التي على الورقة ام انه وجود اخر في مستوى ما وراء الكتابة وفي الذهن؟

لدينا في الكلام أدب و تقرير عادي. بتصف الكلام العادي التقريري بتقريرية مباشرة و نفعية افادية بينما يتصف الادب بلامباشرية و بانتقائية و تحسينية.

لدينا في الادب شعر و نثر وبينما تتقوم النثرية بالمنطقية و التماسك، فان الشعرية تتميز بالانحلال و اللاتماسك اي التشظي .

في النثر لدينا السرد القصصي و لدينا النثر الفني (كالخاطرة) و في الشعر لدينا الشعر الغنائي و الشعر السردي.

في الشعر السردي لدينا الشعر السردي المعروف (الشعر السردي الغنائي) و لدينا السرد التعبيري (الشعر السردي التعبيري).

في جميع اشكال الكتابة الا السرد التعبيري هناك توافق بين البنية العميقة و البنية السطحية من حيث جنس الكتابة و تشكل النص، الا ان الواحد منها يختلف عن الاخر بخصائص بنيته ففي السرد القصصي البنية منطقية متماسكة حدثية تخيلية و في النثر الفني هناك منطقية متماسكة بيانية و في الشعر الغنائي البنية انحلالية متشظية. وكذلك في الشعر السردي الغنائي فان البنية سردية حدثية الا ان الوجود الشعري يكون بشكل وجود مصاحب و على مستوى الانثيال و التداعي و الدلالة أي ليس على مستوى البنية.

اما في الشعر السردي التعبيري (السرد التعبيري) هناك عدم توافق بين البنية التحليلية و البنية الانثيالية مع موافقة البنية التحليلية للبنية الفهمية فكلاهما سردي منطقي متماسك بينما البنية الانثيالية فانحلالية متشظية.. و اما في السر التعبيري فان عدم التوافق حاصل بين البنية الفهمية و البنية التحليلية حيث تكون البنية الفهمية سردية متماسكة منطقية الا ان البنية التحليلية فانحلالية متشظية كما هو حال البنية الانثيالية.

اما في السرد التعبيري فان البنية العميقة تختلف عن البنية السطحية ، فالبنية السطحية سردية منطقية بينما البنية العميقة فغنائية، و بهذا يختلف السرد التعبيري عن جميع اشكال الادب، و يختلف بالخصوص عن السرد الغنائي (الشعر السردي المعروف) بان غنائية السرد التعبيري في بنيته بينما غنائية السرد الغنائي في انثيالاته و تداعياته.

فالخلاصة انه في جميع اشكال الكلام الفني و غير الفني منه هناك توافق بين البنية الفهمية – القراءاتية– السطحية و البنية الاستقرارية التحليلية العميقة، و الشكل الوحيد الذي يختلف عنها في ذلك هو السرد التعبير حيث تكون البنية الفهمية السطحية مختلفة عن البنية التحليلية العميقة.

قصيدة النثر كيف تحقق الشعر و النثر انها نثر على مستوى القراءة و الفهم و الكتابة و شعر على مستوى التحليل و الدلالة. الشعر الذي يكون لا منطقيا في بنيته كما في الشعر الغنائي او منطقيا فيها كما في السرد الغنائي ، يمكن له ان يكون منطقيا على مستوى الكتابة و الفهم الا انه غير منطقي على مستوى التحليل و الدلالة كما في الشعر السردي .

في السرد التعبيري تتجلى القصيدة في ابهى صورها حيث التوافق النثروشعري بدل التضاد بين الشعر و النثر.

السرد التعبيري لم يكن كتابة عفوية ارتجالية و انما كان رؤية جمالية و اعتراضا على النص الموجود ، و كان محاولة لتحقيق التوافق النثروشعري في قصيدة النثر، حيث الشعر الكامل أي الغنائية الجلية في النثر الكامل أي النثر الجلي الخالي من كل تفنن بصري او شكلي.

لماذا السرد التعبيري؟

السرد التعبيري نص شعري مكتوب بتعبيرية سردية، أي الرمزية الشعرية العميقة في نص نثري سردي بالجمل المتواصلة و الفقرات.

ان الكتابة التعبيرية تتميز بالرمزية الفردية الخاصة مما يجعلها متصفة بالتحليق و التعالي و الجفاف بالنسبة الى القارئ، و هذا امر يهدد القراء و ينذر بحصول قطيعة بين القارئ و النص ان لم تكن قد حصلت بفعل الحداثة و رؤيتها الناقصة.

ما تفعله التعبيرية السردية – و التي هي نص مابعد الحداثة- هو تمكين القارئ من تناول التحليق و تقريب التعالي و ترطيب الجفاف؛ بمعنى اخر ان النص التعبيري هنا يبقى محافظا على مستواه الايحائي الرمزي الا ان السردية تعمل على خلق ألفة بين القارئ و بينه لما تتميز به من سلاسة و ترابط و منطقية تجاورية و تعاونية. وبهذا تتحقق اللامنطقية المتشظية الشعرية في المنطقية المترابطة السردي، و هذا الاتحاد التضادي هو جوهر الشعر النثري.

ان السرد التعبيري بتعبيريته السردية يمثل اقوى حالات التجلي للشعر النثري الذي يسعى نحو اكبر قدر من النثروشعرية أي الشعر الكامل و النثر الكامل، و بهذه الميزة – أي تحقيق السرد التعبيري- للشعر الكامل في النثر الكامل يختلف و يتميز عن قصيدة النثر التي يطغى فيها السرد على الشعر أي انها نظام (الشعر الناقص في النثر الكامل) و يختلف عن القصيدة الحر (الشعر النثري الحر المشطر) الذي يطغى فيه الشعر على النثر أي انه نظام (الشعر الكامل في النثر الناقص).

ان هذا التجلي القوي للشعر النثري و للشعر و للنثر في نظام كتابي واحد اضافة الى تحقيقه الغايات الكتابية و الجمالية فانه بسلاسته و قربه يواكب العصر و يمثل النص الذي يريده القارئ المعاصر و يحبه و يمثل الوعي البشري المعاصر من حيث تركيبة العولمة و تقارب المعارف و

تداخلها. ان الغايات و الانجازات التي يحققها السرد التعبيري و الميزات الفنية و الجمالية و الفلسفية يجعلها تجربة فريدة و كبيرة.

القصائد

أنور غني الموسوي

عيد غريب

انور غني

العيد شيء رقيق جداً، تعلّمناه كما تعلمنا حمل حقائبنا. إنّه ناعم كبشرة حلم صيفي يصنع منّا فراشات للربيع . كم كنت سعيداً حينما رأيت قلبه الدافئ. لقد أبهرتني شلالاته الوحيدة، كانت هادئة كضفيرة فتاة تلعب في حديقة من الزهور البيضاء. ذلك العيد الذي ممرنا به يوماً، و تلمّسنا كفّيه الناعستين، إنّني أراه بوضوح وهو يزرع حقله بحكايات بلّلت جبينها قطرات المطر. ذلك العيد القادم من مدن بعيدة. لقد رأيته بمعطفه الحريري يتلفت وسط الشارع كرجل غريب، يحيي بائع الزهور. يسيل في أوردتنا كرسالة عشق، فيطير بنا الى جزر من ثلج. كم كنت واهماً حينما ظننت أنّه إوزة مهاجرة .

انور غني – العراق

فريد غانم

حكايةُ خَيْط

فريد غانم

أنا مجرّدُ خَيْطٍ.

جئتُ من أليافِ شجرةٍ عمرُها أطولُ من عُمرِ الحُروف. أو، ربّما، من شتلةِ قُطنٍ رمَتها رياحُ الصُّدفةِ في حقلٍ يتناسلُ فيه الحصى والزّهرُ والشّوكُ والقمحُ. ويجوزُ أنّني سقطتُ من فروِ سِنجابٍ على شجرةِ كستناءٍ في غابةِ الظّلِّ والبَرْدِ، أو من سنامِ ناقةٍ تركضُ خلفَ فيئِها في انحناءاتِ الصّحراء، أو ربّما من صوفِ حَمَلٍ مرَّ في كتابٍ قديم.

أنا مجرّدُ خيطٍ لوّحتهُ الشّمسُ وسرقَ لونَهُ من ذَيلِ طَيْفٍ عابرٍ.

وهنا، من ثنايا التّاريخ والمكان، تتدلّى الخيوطُ والحكايات؛ خيوطٌ من الحريرِ الخارجِ من شرنقةٍ على حافّةِ الأرض، والكشميريّ السّابحِ في بُحور البياض، والقطنِ السّاكن في خزائن نساء فرعون والكتّان والقِنّبِ والإسفنجِ وريشِ الطّيور المهاجرة. خيوطٌ ليّنةٌ كالماء، خيوطٌ خفيفةٌ كالهَمْس، خيوطٌ صارخةٌ كاستِغاثةٍ، وخيوطٌ صلبةٌ كحجارة الماس.

وأنا مجرّدُ خيط، أبحثُ منذ الصّرخة الأولى عن مكانٍ في لوحةٍ مُطرّزةٍ، منذورةٍ لحائطٍ منذورٍ للسُّقوط.

أنا مجرّدُ خيطٍ أبحثُ، منذ الشّهقةِ الأولى، عن دربٍ في ثُقبِ إبرةٍ، للدّخول في منديلِ حبيبتي المقيمةِ في المحال.

فريد غانم – فلسطين

.

كريم عبد الله

سيدةُ الحلم

كريم عبد الله

الأحلامُ القاحلةُ يرطِّبها خيالكِ إلهاماً نغماتهُ قطراتُ مطرٍ تشاكسُ أزهارَ آلهةَ الشِّعرِ هاااااااااااااابطاً مِنْ عليائكِ يغزوني يجرّحُ رهافةَ الإحاسيسِ فـ تنبثقُ الأفكارُ نشوةً مجنونةً تتملّكُ بوصلةَ جيوشِ المشاعرِ المقيَّدةِ تسبحين فيها وحدكِ تتزاحمُ الكلماتُ تتسابقُ لـ ترسمَ تصاويرَكِ المحلّقةِ في سماواتي العاليةِ مشرقةً تنبضُ بها الروحُ تملأُ القلبَ النقيَّ نعيماً ينزفهُ القلمُ الرشيقُ سحراً تطيِّبينهُ يجلو عتمةَ الأوراقِ مراكباً تقلّكِ تتبرعمينَ ناضجةَ الثِّمارِ مليئةً بـ الذهولِ تفتتُ الحزنَ وتمضينَ تزلزلينَ قواميسَ الوقارِ تعرّيهِ هوةُ البعدِ ألتمسُ ابتكارَ لغةٍ إيقاعُها ينمّقهُ صوتُكِ فراتاً يغرّدُ على أغصانِ المسافاتِ تروّضُ ترهّلَ الحزنِ تستحضرُ الأفراحَ اللذيذةَ تتسرَّبُ نقيّةً كرنفالاتُها تتباهى راكضةً مبتهجةً تستنجدُ الصَّباحَ الحثيثَ اللقاءَ تتأبَّطني بعدما أنهكتها المواعيدُ عطرها الترقُّبَ يزيحُ عنْ حنجرتي صراخَ الوحشةِ يرققُ أوتارَ شيخوخةِ القصائدِ الجامحةِ لـ نكتشفَ سرَّ التوحّدَ فيها وإدمانَ دهشةَ التَّولّهِ.

عادل قاسم

أبوابُ الحكاية

عادل قاسم /العراق

يَنبجسُ رهيفاً طافياً على بساطِ الظُلْمةِ يحلقُ في رَحمِ الوحشة، يتنفسُ الضياءَ مُنْتشياً بخيطٍ منُ عَلَقٍ، مُسافراً في طُرقاتٍ تتارجحُ على ظُهورِ النيازكِ المضيئة ، يستفيقُ منْ قاع سباتهِ المكنون حيثُ الزغاريدِ التي تشيعهُ لمساءٍ مُحَنطٍ جاف، يتأرجحُ في النجومِ التي،

وَهبْتهُ عُيوناً من بريقٍ ،لم يكنْ غريباً، ولاتلكَ البالوناتِ التي تحدقُ في بياضِ بشرتهِ كَفَراشاتٍ تَعَرَّتْ

على سريرهِ الرمادي، الذي تولتهُ الريحُ بنسائِمها وهي تُحَلقُ في جسدهِ النحيلِ على زفيرِ الغُبار ،

يَضيقُ كلما تَدفقَ عارياً بجلبابهِ الوثيرِ، تبتكرُ عيونهُ الطريقَ الذي تَمَرأَ شِراعاً في اقانيمِ البحر، زَورَقٌ ترتجفُ الحكاياتُ على صاريتهِ المتهالكةِ من الضَحِك، في هذا الزَبدِ الذي يشبهُ الخَديعةَ في طُرقاتهِ التي يصاحبُها هذيانهُ و زرقةُ العاصفةِ المتشبثةِ بالقطيعِ، حيث يجري بلاهوادةٍ على رقعتهِ الميتة ،كإسفنجةٍ طافيةٍ على سطحٍ من غرابةٍ أزهقَها اليُتْمُ والضجيج،

على حافتين تطفوان بقدميهِ الراعشتين وهو يتوثبُ للقفزِ بعيداً حيثُ ،كنتُ اقفْ منتظراً مجيئي عندَ هذهِ الراية التي لاتختلفُ كثيراً،الا بتعاظمِ

النِباحِ في كُلّ إقْصوصةٍ يَقْذفُها الزَبد، ولأَنَّ لامناصَ من مناصرةِ غيبوبتهِ ، كُنّا نَعِدُّ طاولةَ المِثْولِ بينَ يديهِ الرسوبيتينِ وهويُداعِبُ جَدائِلَ العُبابِ الذي تمطّى مِن قاعِ حَيْرتهِ، وَجَفَّ كعُصفورٍ هزيلٍ مُتمسكاً بِسلْسِلةٍ منَ الوَهْمِ الجميلِ الذي ،مَكَّنهُ اخيراً من تَرويضِ الريحِ، حين إبْتكرَ لها أَعِنَّةً من جيادٍ لاتجيدُ الصَهيل،فَتَلَبسَ الخَرسُ مُريديهِ المبهورينَ بأَساطيرهِ ،توهموهُ عِندَ ذاكَ(ثيبسس)* لبَراعتهِ في اطفاءِ هالةً لا تبدو كَقِناعٍ زائف ،اذ لم تتعثرْ قوائمُ الحكايات،ولم يَخرجْ عن طورهِ ظِلَّهُ المشاكسِ المنْحني حينَ تقمَّصَ بعضاً من سكناتِ المجانينِ، لكنهُ يتوقفُ كُلَّ حينٍ على تلةٍ ناهدة ،ويفردُ جلبابهُ كجناحي طائرٍ خرافي ، تاركاً لهم إرْثاً من كسَراتِ دَمعةٍ طريةٍ من ثَرائهِ الحافلَ بالسرابِ وهم يلهثونَ خَلْفَ بوقهِ الذي صارَ جَرَّة تَصِبُّ من اباريقِها غيوماً تنقشعُ عن وجوهٍ يعرفونها ،غيرَ إنَّها كانتْ تشاكسهُم كُلَّ حينٍ بأستبدالِ الاقنعة ،حتى اعياهمُ المكوثُ تحتَ هذهِ السماءَ التي تَدلَّتْ من نِجومِها الماكرةُ اشعةً تشبهُ الى حدٍ مُريبٍ وجهَ (ناكازاكي)**

وحين حاولوا الفرار ،لم يجِدوا غير بابٍ وحيدٍ يُفْضي

الى عاصفةٍ صاهلة ،حيثُ تلاشى كُلُّ شيء ،وأنسَلتْ من رؤوسهِم اقاصيصه ،لكنَّهُ أخْتفى على حينِ غَفْلةٍ منهم ولم يرهْ أحد ،قِيلَ بانهُ أصبحَ مارداً وركبَ جذوعَ نخلاتهِ الفضائية وحلّقَ ببراعةٍ حيثُ تَسكنُ الشمس واحترق،لكنّ ما اثارَ حيرتَهم انَّ حكيمَ المدينةِ

وَمُعَبّري المعابد ،كذَّبوا حكايته ،وحينَ تَجرأَّ صغيرُهم

بإعلانِ ندمهِ على اتباعِ غَلْوائِهم ،صلبوهُ ومنْذ ذاكَ لم يزلْ مُعلقاً على أبوابِ الحكاية،يشكو ظلاّمتهُ

للماكثينَ بجوارهِ في غبارهِ المنيف،

-*اول ممثل في التاريخ

**مدينة يابانية تعرضتْ للقصف الذَرِّي في الحرب العالمية الثانية من قبل امريكا

عادل قاسم – العراق

رشا السيد أحمد

انطباعية قصيدة

رشا السيد أحمد

لم أعِ أن القمر بعيد أعلى من حلم طفلة .. ! إلا بعد أن صحوت ورأيت ضوء الشمس يقبلني بينما عيناك العالقة في الرؤى تنفض عنها آخر الكلمات وتختفي خلف الضباب.

فيما ابتسامتك تراوغني من كوة الأرتحال. وأنا .. انا اكفر بكل ساعات الوداع العميق .. الرمادي.

وارسم في لوحتي العيون واسعة يدفق منها البحر ليبلل حكاياتي بالمطر وانطباعية القصائد فيما المحار ينضو ابتسامة واسعة على شفاهك التي علقت على شفتي تخبرني اني ما زلت رغم الهدير اقف أنا وانت ظلين من نور يرقصان تحت المطر.

رشا السيد أحمد – سوريا

احلام البياتي

)شيء لافت(

احلام البياتي

في تلك اللحظة من السنة الضوئية تبختر الشعاع المنكسر بكل وقاحة التجبر وزها بريشه الزغب الفاقع ينير به ظلمة الروح القابعة في زاوية من المكعب الطيفي الرامز لبدء انطلاق الخليقة المتخبطة في الاحلام البنفسجية.

كلمات متقاطعة

احلام البياتي

تثير بعض الهمس ملاعب النفس العميقة ؛ بأن النفس أمارة بالسوء وأن لها اخاديد من العتمة تتبع اقدام هيولا غارقة في البؤس المنبعث من آبار لا حدود لها قد قدت آثار من اساطير اقنعة هلامية تشع للناظر فيقع مفقأ العينين على صخور هيكلها بيديه الملطختين بالبراءة.

احلام البياتي / العراق

مرام عطية

أيّها السُّومريُّ ...... مرَّ بأقاليمي

مرام عطية

الشُّرفاتُ معقودةٌ نواصيها بغيابكَ ، نوافذها موصدةٌ ، أصائصها النديَّةُ يغزوها الخريفُ البرتقالي ، بنُّ الصَّباحَ ينتظرُ إشراقةَ وجهكَ ليسقيني قهوتهُ المعهودةَ من حريرِ يديكَ.

يانبضَ الوردِ مرَّ صباحاً بأقاليمي، في رمشكَ أقمارٌ ترسمُ ورداً على وجنتيَّ ، وريشَةُ عطرٍ تنثرُ لآلئَ شوقٍ بين أضلعي، أناملُ زرقاءُ تزرعني فراشةً على أغصانِ قرنفلةٍ ، تغرسني سحابةً من نغمٍ تتضوعُ وفاءً في فصولِ العطاءِ ، مابالُها تغافلني ؟ قلبي الغارقُ بموجِ عينيكَ حياءُ النونِ يثنيهِ

يدانيكَ همساً ثم يختالُ ، فكيفَ الْيَوْمَ أمواجكَ الطافرةُ تجافيهِ ؟!

مقفرةٌ واحاتُ إلهامي بغيابِ أعشابكَ السَّوسنيَّةِ أيَّها السَّاكنُ في عينيَّ ألقاً

شاحبةٌ كلماتي إن لم تكحلْ بمرودِ رمشكَ الحاني ، هاهي تنامُ على وسادةِ الألمِ وتصحو على نهرِ الدموعِ ، حروفي تبحثُ عن عذوبةِ سواقيكَ نوتاتِ أنغام لسمفونيةٍ عشقٍ ، أوتاري المغردة على تخومِ الذّكرياتِ تئنُّ وجعاً ، بلابلها التموجُ حبوراً شربتْ من ناي الشَّجنِ ، وأحلامُها الخضراءُ مكلومةٌ حتى لقياكَ.

دروبي صفراءُ مثقلةٌ بالخيباتِ بغيابِ أمطارِكَ

أين لهفتك تميلُ معها فراشاتُ خصري

وتوهُّجِ شوقك يجَفِّفُ ينابيعَ ألمي ؟

أيَّها السُّومريُّ المعتَّقُ بخوابي النَّخيلِ اكسرْ لوحَ الغيابِ برنينِ ضحكتكَ لأرشفَ من كؤوسِها نبيذَ الفرحِ.

مرام عطية– سوريا

حسن المهدي

تبكي البساتين..

حسن المهدي

العابرون فرادا فوق جسر اللاعودة...

كنت أصرخ بهم بصوت الدفء المكبل في جوف صحائف بيض ولدت من غيوم ثقال أودعها الرب جسدي في التحلي .

-تريثي ياايتها الخراف الضالة..

الغيوم مخادعة..

الغيوم مخادعة..

اصرخ ..اصرخ حتى لتكاد تضطرب ضفتي في الغثيان ، فيما كانوا هم يفضون بكارة أرواحهم ،وصوب المدينة انطلقوا باحثين عن ربطة عنق تستر عورة قمصانهم السريالية..

نزعوا رائحة النارنج من أفواه البساتين حتى تعمشق سوس الأشجار فاختنقت العصافير برائحة الأسفلت..

تبكي البساتين..

تبكي سدنة النخيل حين احدودب الجذع قبل الأوان ، وطمي السواقي ركام مر في شرايين الماء المتخثرة..

ياايها الموج المنفلت كيد تلوح بأسى في الزمهرير:

لم يعد للبن موطيء في فم الساهرين بلا ظلال ، و بيوتات الطين حجرها الأسمنت..

حسن المهدي – العراق

رجب الشيخ

دروب بائسة

رجب الشيخ

كلما أفكر أن أغادرَ منطقة الشروع ، أعاود الكرة للرجوع الى مكامن الرد ،علني أجدُ نفسي مرة آخرى مترفعاً رغبة البقاء تحت سلطة هيمنة الذات بهيبة اللاخنوع ، أهرب الى حرية نفسي المتمردة بين القبول والرضا بحجة الاقتناع القسري ،ربما كنت مخطئاً لقراراتي في اللحظة الاولى ، واحياناً الوم القدر المحتوم بحجة الرضا ،أو تحت ضغط اللجوء الى حيث قساوة المعنى ، والتزام سبل التحمل لسنوات معتمة ، أعتقدُ اني نادم بعض الشيء وأجمل ماهو داكن حد الظلمة بثوب الرفاهية ، فتجمعت كل أشيائي على شكل كوة تحترق تحت نير السلطة الزائفة ، احيانا تكون خارج مديات التفكير المقيتة... وارتب رأسي مثلما أشاء ، ربما اخلعه لزمن آخر....

رجب الشيخ – العراق

حسين الغضبان

قُبلة على جبين كفّها

حسين الغضبان

تتصاعد اعمدة روائح العنبر وخبزة سمراء تعدّ نفسها في التنور ، بعد بيتنا الامين بخطوة حرب اصيب كوكبنا ومن ذلك الوقت صار يتبعني ظلّ مدينة، أمّي كنت ريّانا اتدلّى على كتفها فتمسك برأسي ، اعمدة فُحول تذوي على كتفي، يدي جاءها المخاض تُحدّثُ عَضُدها ياليتني ألدُ مثل ذاك الكفُّ ، السنون تطير الى سماء مسقفة بسعف يابس، تعود محمّلة بلبنات، تعشّش في رؤوس المباني، وما تحتها تحبو الزغاليل. لا الشمس تنوش كوكبنا الاعرج ولا الظل يعود الى بيتنا العتيق. وكفّ أمّي تارة يطعم الزغاليل وتارة يضرب بالناقوس يستدعي المآذن، واخرى يمسك رأسي المحشو بالتيهان.

حمزة فيصل المردان

صورتي معك

حمزة قيصل مردان

كنت على مقربة من شواطيء انفعالك اغصانها تحاكي ردودي

وانا اسير باتجاه نبع تحفّه الطيور قررنا ان نزرع فوقها مرح السنين

نجملها بالقبل التي لا ينحسر ضوءها ونجوم الضحكات تملأ ساحتها

بالبريق وما جلبته الرياح في غدوّها على خارطة قلق مرسومة على

وجع جيل كي لا تستهلك ونبيعها لتجّار العتيق ونندم اننّا افنينا اعمارنا نلهث وراء حلم جزأته حركة مفاجئة.

حمزة فيصل مردان – العراق

أمين جياد

الصقر .. هل تراه؟

أمين جياد

الصقر لما يزل يحلُق عاليا ، أني أراه هناك ، في جهة الشرق ،

-هل تراه؟ ، ريشه شقَ سكون الليل ، وتبعثرت النجوم في عينيه ،

-هل تراها؟ ، أني أراها ، صوته ظلَ يصلصل في الأرض والصمت ،

-هل سمعته ؟ ، يا للغرابة ، انه لا يريد النزول ، فتدلَى ،

عيناه تبرقان ، جناحاه يغطيِان الأفق ، ومنقاره كالصباح ،-هل رأيته؟ ها هي الشمس تتكوَر بين عينيه ، تشعُ الآن بين جناحيه الخافقين ، يتدلَى ، ويصرخ كالناي الحزين ، -هل سمعته؟ ،وحده يمضي للأعالي ، جناحاه واسعان ، بريق عينيه يشبه اللجَة الصاعدة ، ومخالبه تمسك الريح ، -هل تراها؟ ، وحده عاليا ، دنى ، يضربه الفجر ، يلفُه الرعد والبرق ، لكنًّه لا يغيب ،-هل تراه؟. ، اني اراه قوسا للسحاب

أمين جياد – العراق

أحمد بياض

قاموس الظل

أحمد بياض

نتهافت على وشم الظلال ؛ قطوف دانية على وشمة الرجاء .بحور ثمود تقصف الرعد على جثمان الصخب ... ونمشي في حوض الليل شموسنا منادلنا نلثم الأفواه المحنطة ونقول للقمر لنا ضوء المعاجم لنا الرماد ولنا المنآى ولنا المراسم في غزوة الشتاء.

لنا أشواق طفل حين ينتحر البكاء على صومعة الذاكرة.......

أحمد بياض – المغرب

عدنان الريكاني

أنتِ الحَضارةُ .. فَمَنْ أنا ؟

عدنان الريكاني

تَخَطيتُ دساتيرَ الوَجَعِ وهَرّوَلتُ اليكِ حافيُ القديمينِ، لأبارك لعنادل الروح ضياء الشوق المسترسل بعد الفراق المعذب، ايُّ شوق على حافة مبسمي يطبع قُبْلته الأخيرة كالعشاء الأخير، تريث قليلا نبضات العمر تثور من جديد، ولم يفصح ملكوته عن رغبات جسد شيطانه المريد، ضفاف الأبجدية والكلام خلى من النور وأنا أغترف من كفيكِ زهيق أنفاسي الأخيرة

من أنا ؟ والى أين أشد الرحال ؟

تجولت في باحة صدرها العتيق كأنها حضارة مندثرة أنتفضت عنها غبار السنين، فأندلقت في كأسي هيام روحها الغابرة وحملت أوزاري على كتفها مصلوبة، تصرخ للشروق المتأني رويدا رويدا عجل الفرج أيها الكسيح المتطفل بالقيامة، صدري مقبرة الحزن.

عدنان الريكاني – العراق

سعد الساعدي

رحلةُ الصّوتِ والهاوية

سعد الساعدي

قارورةُ الزمنِ الملبّد بالجحود تبحثُ عن خلاصِها الموؤود .. نافلةٌ طالَ ليلها وانْزَوت حيثُ الدموع العاشِقة ؛ بينَ الأقحوانُ ، وحبّاتٍ مِن سنابلٍ الفوضى

يتحرّك غُصنٌ بأصفادهِ الصّدِئة .. خلفَ اللّهاثِ صوتٌ بلا حُروف .. ساقان فارقتا ظِلّهما .. مناديلٌ مزّقها لونٌ غائُم..

الجميعُ ينتظرُ السّراب.

هاويةٌ هاجَرت تغنّي للأمسيات الملتوية

ولإسراب النّهارات المتقطّعة ، في جانبٍ من نهرٍ لا يتكلّم يكونُ الاصطفافُ أوراقاً بالية .. حتى المسامير تبكي على الاشجارِ العارية.

إنسحابٌ منظّمٌ للزيتون ؛ يتبعهُ آسٌ نسيَ اسمه ..الرايات رفعتها ديدانٌ صغيرة

هَتفت معها حصاةٌ فقدَت عذريّتها ورمالٌ طلّقها البحر نطقَ الجميعُ بصوتٍ أخرس : نامي أيتها الاسماك في مثوى الصّبرِ المحزون

سعد الساعدي–العراق

علي خضر علي

كاهن رملي

علي خضر علي

أحرك السكون المتكئ على جدران الوقت، كي يستيقظ ظل هذا العالم من تفاهات ، الأحلام الكاذبة تتناثر كغبار، خاصرتي بوصلة اتجاهات تبعدني عن الضوء إلى جهة معدومة ، سأبقى أدور في راسي حتى ألقي جواب يتناسب مع سؤال ، اليقظة ساقطة من عيني فأنا كاهن رملي !.

علي خضر علي —— (العراق)

فاطمة سعدالله

البسمةُ الأولى

فاطمة سعدالله

القلمُ أنثى ولودٌ..عندما يَجِيئُها المخاضُ إلى جِذْعِ الحَقِيقَةِ وعيونُ الجليدِ تلْهِبُها بِسياطِ الاتهام وهجيرِ الساخرين،لا تفْترِشُ إلّا بياضَ البوْحِ تسْتظلُّ بهِ ..يشارِكُها وجَعَ الطّلْقِ وفرْحةَ الوضْعِ. ولادةُ الكلِمِ متعسّرةٌ..لا مشْرطَ ينْفعُ ولا صراخَ..عجينةٌ تطوّعُها أناملُ الأرقِ لتَتَشكّلَ سويَّةً « تسُرُّ الناظرين..«

تُفْرِحُ الحروفُ وتُفْقِسُ الصُّوَرُ في حاضنةِ الليْلِ ..اللَّيْلُ يُسامِرُ الوجعَ ..يُخفِّفُ ثِقْلَ الانْتظارِ ..تنْسَابُ حَبَّاتُ القَوْلِ مِسْبَحَةَ نورٍ مُعطَّرَةً بالرَّجاءِ..تنّتظمُ عِقْدًا من الدُّرِّكان منْثوراً مُضمّخًا

بعطْرِ التراتيلِ...حبّاتِ قمْحٍ في مناقيرِ الهَمْسِ تُشّعُّ سنًى ترفُّ نبْضًا..أيْقوناتِ هُدىً تفُكُّ شيفْرةَ الرّحيلِ من الذّاتِ إلى الذّاتِ ..سَفرًا مكُّوكيًّا ...تتوزّعُ حُزْمةَ ضوْءٍ يسْتضيء بها الضريرُ في عَتَمَةِ الوجودِ...

عميقةٌ هيَ الكلماتُ تنْبُتُ في زُرْقَةِ العُمْقِ..تتَمسّكُ بشِعَابِ مشيمةِ الحُلْمِ..تُرْسِلُ إشاراتها الخضْراء طيْفَ عبُورٍ صوْبَ ضفَّةِ الخِطابِ احْتواءً..اقْتِدارًا..انْعِتَاقًا..

في الهزيعِ الأخيرِ من الصّمْتِ..تنزلُ عروسُ الكلماتِ ..بهدوءٍ...تتهجّدُ ..تَتْلُو سِفْرَ التّبَتُّلِ والخُشوعِ..تتسلَّلُ منْ علْيائها الكلماتُ ..تجرُّ أذْيالَ الخُيَلاءِ..حوريّاتٍ معْجونةً بيْن طينٍ وعرقٍ ووجَعٍ..صامتةً لا هسيسَ لها سوى رجْعِ صدى خَلاخِيلِها الفصّيّةِ يجُوبُ أحْراشَ الرّوحِ وثنايا العَتَمةِ..

تُضاءُ أرْكانُ النّفْسِ القصيَّةِ السّاكنةِ في إحْدى طبَقاتِ التصدُّعِ عُروجًا سماويًّا أوْ بيْن طيَّاتِ الرَّجْعِ تجذُّراً أرْضيًّا..إشْراقَةٌ وتَجَلٍّ هِيَ الكِتابةُ..بيْنَ أناملِ الإدْراكِ وعْيٌ يُصرُّ أسْنانَ الوجعِ/ المِخاضِ ويَنْسُجُ عباءَةَالفرَحِ/الدّهْشةِ..

تُولَدُ الكلِماتُ شظايا زُجَاجٍ..شفّآفةً..ترى..ولا تُرى..تَسْمعُ..تنْطِقُ..تُكاشِفُ بما تخفّى منْ طلاسِمَ كجسدٍ مَوَاتٍ..عانقَهُ النَّبْضُ فبُعِثَ للتوِّ عنْقاءَ بروحٍ وأجْنحةٍ.

يَالَهَا منْ مُتْعةٍ . اجْتِراحُ الكتابةِ!.غِراسةُ حقْلٍ مدجَّجٍ بالسنابلِ هِيَ..حقْلٍ محْروسٍ بعذارى الياسمين تقْتَرفُ خطيئةَ توزيعِ العبيرِ مناشيرَ ممْنوعةً ..تتَمرَّدُ على الموْتِ تتمرّدُ على الخُنُوعِ..تُشْعِلُ فتيلَ الثَّلْجِ ليُولَدَ الدِّفْءُ...

لسْتَ قَلَمِي إنْ لمْ تكُنْ فارسًا عَرَبِيًّا..صيَّادًا مُتَمرّسًا يُحْسِنُ قَنْصَ الطَّرائِدِ الجَامِحةِ...مَهْمَا جدّتْ في العدْوِ..مهْمَا تبتّلتْ وتمنّعتْ..أو حاوِيًا ماهِرًا يُتْقنُ سحْرَ العزْفِ ..تأْتيه الشّوارِدُ منْقادةً..فلا رَهَقَ جرّاها ولا جوْسَ بيْنَ الجُحُرِ..

مَفْتونةٌ ..أنا..أعْشَقُ المفْرداتِ حُبْلى تتحدَّى وجَعَ المخاضِ..

فاطمة سعدالله / تونس.

جميلة بلطي عطوي

الأزمة......

جميلة بلطي عطوي

ذات حزن تاهت منّي دروب النّور...انسقت إلى دهاليز لا قرار لها...مجرّد حركة مرتبكة ترتطم شمالا ويمينا ثمّ تفقد السّيطرة...بوصلة أسقطت عقاربها فلا اتّجاه...كلّما تقدّمتُ فرّت منّي المسافة إذ لا علامة تنبئ ولا حسّا يقدّر...في الدّروب الوعرة تقرّحت قدماي ، تحوّلتا صخرة أجرّها علّني أبلغ النّهاية...لم أفكّر أبدا أنّ الموت فيهما يعيدني إلى نقطة

الابتداء.

يا للارتعاشة تجمّد الفكر في ناصيتي...على شفتيّ تتكأكأ المشاعر ثمّ يبتلعها الصّمت ... زنزانة باردة الإسفلت جدرانها الأربع تعصر أضلعي حدّ الإغماء...جمود يسري رويدا ... صقيع يلتهمني من الأخمص حدّ فروة الرّأس...هوّة سحيقة فيها يتردّد الصّدى...نحيب موجع...الآن ، ألآن...الآ.... ثمّ لا شيء... صمتت كلّ الحواسّ فقط حركة خفيفة في الجانب الأيسر... نبضة تكوّرت على ذاتها ثمّ تحوّلت مفتاحا...يا لجمال شكله ولونه ...كم بحثت عنه في رحلتي العصيّة.

بلهفة الغريق أمسكته ، إنّه لوح النّجاة ...ما عدتُ الآن أخشى الدّهليز أو العتمة ...الباب قريب ولا شكّ ، ما دام المفتاح في يدي فلا خوف بعد الآن ...ها هي الفرجة تستنفر كلّ الحواسّ ، تسقط الثّقل عن الأطراف الموهنة ...كلّ الجسد يهتزّ ، إنّني أستعيد الحركة ...أنا أسير والمفتاح أمامي مشكاة تدحر سجف الظّلام ...لقد أمسكت بناصية المسافة ، أروّضها كما أشتهي...لا فرار ولا ارتحال...لابدّ أن أفتح هذا الباب ، أن أستعيد النّور الهارب ...قرار لا تراجع عنه.

ما أروع هذا الدّفء يسري مع إيقاع النبضة ، إنّها تزداد قوّة فيزداد معها التهام المسافة ...هو ذا الباب ...الباب أمامي أدير فيه المفتاح ، أفتحه...يبهرني الضوء ، يدي تمتدّ إلى عينيّ ، إلى جبيني...تصلني غمغمة لا أتبيّن فحواها ثمّ يتضح الصّوت ...الحمد لله ...لقد تجاوزت الأزمة ...إنّها تستفيق.

جميلة بلطي عطوي –تونس

احمد اسد صادق

)اجتياز(

احمد اسد صادق

بينما تتراقص الحروف المنتفخةتحت الشرفات الذابلة لنساء متغضنات جف عبق انوثتهن منذ مايقارب العقدين من السنين ،امضي انا في طريقي حاسر الرأس بعد ان رميت بقبعتي الاستعراضية التي البسوني اياها في اول مجرى آسن صادفني!!

بينما تعزف خطوط تواقيعهم على اوتار التملق الحانا مبتذلة ورخيصة ، فتضج الاجواء المصطنعة بتصفيق كاذب تنفر من صداه المقرف كل الطيور المغردة

الى بيئة هادئة ونظيفة ، حينها اكون انا قد انتهيت من التحضير لحفلتي الكبيرة!!

بينما هم منشغلون بتسخير كل ادواتهم لأخفاء تجاعيد الكلمات المتصابية والمستهلكة لكثرةاستخدامها كنقاط فراغ ممتد لن يحظى يوما بشرف الحصول على (ال) التعريف ،اسعى جاهدا لأن امنح هذا القرن ايقونته الاولى!!

بينما تنتصب توابيتهم الرخوة بفضل التصعيد الاجنبي

لتملأ اعماق الشق المتهدل والممطوط بين الهرمين

بالكثير من المومياوات الصغيرة والنتنة ، مصحوبة بعلامات شيخوخة فاسدة ،نفثات لهاث ابخر،و قطرات من عرق اصفر ،اكون انا قد لونت كل اطراف الخرائب بالورد!!

احمد اسد صادق – (العراق)

نصيف الشمري

لغة الماء

نصيف الشمري

خدني إلى النهرِ، لأتحدثَ بلغةِ الماءِ عند الأصيل، بكلماتٍ مذَهَّبةٍ،ترتجفُ في قاعِ النهرِ، من حبٍ للشاطئ، وخوفي من عطشٍ في ظلِ الربيعِ، استغفر وبحبٍ من عشقي وأنا السائلُ مع وجعِ الماءِ، قطراتٌ تَبّلُ الشفاه ارتواء، الجرفانِ قضبانٌ تمنعُ الجريانَ لشقوقِ الأرضِ عناقاً، جفاءُ العيونِ من الانحدارِ؛ يمنحُ الجبلُ غربةً، والوادي شروداً للبراري، بحثاً عن عشبٍ، يرى في وجهِ السحبِ قصيدة الضياعِ، إلا إذا سقطت قطراتُ الغيثِ على فيضِ قلوبنا محبة

نصيف الشمري – العراق

حنان وليد

شهقات الخزامي

حنان وليد

لمْ يكنْ لظلِّ طائركِ الأسودِ أثرٌ ،نادى من تحتِ دُخانِ أجنحةِ "الكاميكازيِّ" قد ماتَ حجرُ الشمسِ فاحتموا بمظلاتِ الخزفِ من لُجةِ البرقِ، ونَضَبَ كأسُ معينِ بُعْدكِ السابعِ يا وطني ،لتحتضنَ أذرعَ الطينِ الشرهةِ ما تبقى من خوذةِ رأسٍ واجبهِ بعثتها رياحٌ مقدسةٌ، شقّتِ الأفئدةَ بلعنةِ أنطفاءِ حُسامِك، أيرحلُ!! بالنبضِ وشهقاتُ الخُزامى بعثرتها فوضى أنتمائِك؟! ،بنظرةٍ باتتْ شاحبةً لا تبصرْ نعشَ جثمانِك ،لم تقفْ عن التلويحِ رغمَ "المطبات" وأفواهُ المطبلينَ لكسرِ قيدِ قوقعةَ ارتباطك بالقول أختاه:تخطَّى الحطامَ، رمّمي دواخلَكِ بالصبر، لا شيءَ لا يشفيهِ الوقتُ، تطاولي على الأملِ المتعثرِ بقوسِ قزحٍ مُتململٍ من كثرةِ البكاء ،تضجُّ ببعضُ البوحِ الأعرجِ لعصفورِ الفراغِ الطائشِ دون الالتفات لنصائح القدر الضبابية ، يتسألُ الليلُ الأبكمُ متثاقلاً :أَفي عينكِ غيمةٌ تخشى الانسكابَ من فرط جرعاتِ الرتابةِ؟! تقاومُ الإعصارَ بطفوٍ فوق كلِّ عادةٍ ، تفيضُ من الدمعِ بترقيعِ ثقوب حقلِ النفسِ بالأماني ،تُطأطأ بعدَ انتهاءِ مُعتركِ الإرادة بأبتسامةٍ تغدو لجوابٍ تقاعستْ بقضمِ جليدِ العتمةِ المنهكِ بزحمة الأشتياق، يؤرقني الواقعُ الضريرُ "اللامعلنُ" ينأى بنفسهِ خلفَ جدارِ الدخانِ، لأختبئ بجلباب الوحدةِ بمعتقلِ الوجعِ من حركةِ إصبع العبثِ بجسدِالفرصة الهاربةِ من فكِّ السُهدِ، بحبسِ أنفاس الآتي صوبَ سريرِ تنهيدة السحاب بوابلٍ من مطرٍ، الستائرُ تلطَّختْ بالحيرة

الى ان يأتي وقتُ انزوائي بصمتٍ مهيبٍ صدأ بابُ أخلاصٍ وتينه بنسيجِ العنكبوتِ الملتهي لضوئك الخافت صوب منفاه الابدي.

حنان وليد

عزيز السوداني

مدنٌ خرساء

عزيز السوداني

كان النهرُ يستلقي بين ضفّتيهِ ويرسمَ وجهَ الشمسِ على جدائلِ إبتسامتِهِ الصافيةِ، القنطرةُ الصغيرةُ موشّحةٌ بإخضرارِ الزرعِ، السنابلُ ملأى بحباتِ الحياةِ متواضعة بإنحناءاتها وكأنّها مُطرِقة رؤوسها تفكّرُ بالموسمِ القادمِ، وعلى الرغمِ من وقوفِ الفزّاعاتِ على الطريقِ فالحقلُ الأخضر لم تفارقه الإبتسامة، الأشجارُ كانت ترتدي حليّها في الربيعِ المطرّزِ بالألوانِ الزاهيةِ، تلاشى كلُّ شيءٍ في غمارِ الحربِ وأصبحتْ الحقولُ مدناً خرساء عندما إستبدلوا المحاريثَ بالأسلحةِ والقلوبَ بالسقوفِ الحجريةِ الصمّاء، غادرَ الربيعُ حيًّنا وأخذَ معه النسائمَ كي لا تختنق بدخانِ الطرقاتِ، وإستحالتْ ظفائرُ الشمسِ ظلالاً حزينةً تحكي قصةَ الزمنِ الشريدِ......

.

عزيز السوداني – العراق

سلوى علي

أعشابُكَ ثامنةُ العجائِبِ..

سلوى علي

ما زلتُ دمعةً خجِلَةً في ضلعِكَ الأيسرِ ، مصلوبةَ الحروفِ بين ثنايا ضَحِكاتٍ متيبّسةٍ فوق آخرِ شهقةٍ مكبّلةٍ..

أبحثُ عن جرعةِ ماءٍ بعينينِ تُحدّقانِ وسطَ عقاربِ الوقتِ بمعْصمِ الحُضورِ ، وضفائرِ الشمسِ تراقَصُ على سمفونيةِ ذاتِها مزهوّةً بالفرَحِ ، تُعلنُ طقوساً بمذاقِ الفصولِ ، كي تقشَعِرَّ مساماتُ سنابلِكَ حينَ اعشوشبَت زهورُ الحنينِ فوقَ كراسي اللقاءِ...

وأنا

أنادي فيك شذاكَ الناضجَ في دهاليزِ العمرِ ، عساها هَمهماتُ مطرٍ تبلّلُ غياهبَ الجُبِّ على أرضِ أعشابِكَ الثامنةِ العجائبِ فوقَ تلالِ النّهودِ كي تَضاجعَ قافيةَ المكانِ وتُطلقَ الشهقةَ في فضاءٍ عميقٍ بزقزقةِ الرّوحِ ، تُشعلُ شموعَ أحلامي الجليديةِ التي خبّأتها تلك القطاراتُ النائيةُ بسراديبِ العُمرِ ، لأتماسكَ بوسَنِ القصيدةِ حتى آخرَ أبعادِهِ ، بروحٍ لا تحملُ إلاك ، لا تفصلُها المسافاتُ ، تنامُ بمهدِ الروحِ والكونُ ينفجرُ بالدّهشةِ الخفيّةِ تحْتَ أصابعٍ مختلفةِ الألوانِ على حقولِ جلدِكَ ، تُمارسُ هوايةَ البوحِ تحْتَ أنوارِ قمرٍ غجريِّ النبضِ كلّما سرَحَت في عطرِكَ الاهيّ ، الممتزجِ برقصةِ الغروبِ مع تكتكاتِ شوقي وتكابيرِ الحنينِ تمشّطُ ضفائرَ أوردتي كلّ صباحٍ قبلَ أن أُنهضَ قصائدَ الفجرِ الأولى ، إجمعْ حقولَ فردوْسِكَ بشذا غَمزتيْ ْنِ وابتسامةِ رقصةٍ خفيفةٍ من ذاااااااااااك العطرِ أناديكَ ولا نلتقي.....

.....

سلوى علي / العراق

غادة علوه

شُبِّهْتَ لي طيراً يشقُّ فضائي

غادة علوه

تفتّقتْ شرنقاتُ قلبي.. انطلقَتْ فراشاته حاملة ألوان الخفقات..حطَّتْ على قرنفلات صبحكَ..تعبّقتْ بعطرها.. انسابت إليها أهازيج القمح وهسهسات الطّيّون من مدن حبّك.. وتسرّب أريج قلبِكَ كأنّه رداء فجر حطّ على ليل يعسعس على أسوار غربتي..فانبعث حلمٌ طريّ يعزف لحناً مخمليّاً..ورأيتكَ تعصر شوقكَ.. يحمل الغيم خرائط بياضه..يسقي رياحين ترفل أمامكَ مبتهجة بقدومكَ..يمتدّ شذاها.. يعاتب دموع الانتظار على مقاعد الحياة.. وأنتَ لم تتخطَّ أسواري.. لكن شُبّهتَ لي طيراً يشقُّ فضائي.. يُرخي لي جناحيْ أُنسه.. يأخذني إلى أعشاش حبّه.. يهدهد أراجيح ذاكرتي.. يعلن قيامة الربيع.. يُسمعني أناشيده وسط ضجيج الوجع.. فألتمس عند نوافذ الروح هدوءَ ودفءَ صبرٍ يُسقطُ عليَّ رطباً شهيّاً..أتلو بسملة تخنق أسى الليل.. أتخطّى بها أشواك الجدب ومدارات الظُّلَم.. فأراكَ فَرَحاً يتألّقُ تحت أقواس الزمن..

غادة علوه – لبنان

سرحان الربيعي

رقصة الجدل

سرحان الربيعي

جدلٌ مُزمن يرتع بمراعي العِشب المتناسل بحنجرةِ الصمت ..،بصوتٍ عال قِبالة مرآة الوجه يُحاورني..،تهادى الى مسامع الجدار صداه..!!..،مُمسرحٌ أنا برقصةِ الجدلِ لأرى الله جلياً..،مُزدحمٌ جداً شُبْاك الرأس بقطعِ تذاكرِه..،إن الطابور طويل ..،الأسئلة عن ذاااااااااك الموروث تُحيرني..،أتجاذب و الحيرةِ كحبلِ الجرِ مابين الموروث وسؤال العقلِ..،صوتان بُحا قِبالة مرآة الوجه..،على رسليهما أخذا يُشاكسان الصدى في ليلةِ الرعدِ..،مُسترسل أنا أن أسلخ سُحابة السُدمِ ..،وما أنفلَّ شِدادها رقصة الجدل..،تعاقبوا في الرحيلِ الأبدي تاركين الحيرة كقردٍ

يلهو فوق حبال السيرك..،كعناكبَ تغزل خيط الموروث بزوايا الرأس بيوتاً..،صوتٌ ..،كرُحى يُجرش رؤوس أسئلتي..،كُف ياهذا....!!!؟؟

تعاقبوا على أسِرة الخدرِ..،توسدوا حُمى الخوف الرافع منديل هزيمتهُ لعبورِ حقل اللغُم ..، مُستنسخون نحن كجرائدِ الصباح..،مزمنون نبتلع أقراص أنفصامنا..،على أطراف أصابعنا نمشي لئلا الموروث المارد هذا يزعجهُ وقع خطانا..،

وبدا الطريق مُظلماً لنا كما اللذين غادروا مقاعد القطار..،صاعدين فيه ومثلهم لِنغادره..،سواها رقصة الجدلِ

بلا وجلٍ

يتفصد جبينها عرقاً..،وأُدرك إن العظم رميم/...وإن الروح لاتتوسد مِن ألمٍ..،ثم أعود بمقهى الرأس..،أُعيد ضبط الساعة ..، عشق صوفي ..، فأركب رأسي وأفتح أفخاذ الكون الساحر هذا ..،مأقواني وأنا مُتحدُ الكفين..،هل سترجم نافذتي

اشباح الشك..///..ويُقبل شراع الرحلة ثغر الساحل..!!!؟؟؟؟

رُبااااااااااااه..،

هذا الكون يُسحِرُني لكني أخشى رَقاص العمرِ يخون!!..

سرحان الربيعي – بغداد

علاء الدليمي

على ضفافِ الشفاهِ قد نبتَ الحب

علاء الدليمي

شفاهٌ غنيةٌ ، الرضابُ بطعمِ العسلِ ، دثريني فموجك أعنف . معطفي متهرء لا يقوى محاربة الريح . النبضُ سيلٌ جارفٌ قد فتتَ كل الصخورِ المتراكمةِ حولَ قلبي المشبعُ بخيباتِ السنينِ . خدودكِ مزهوةٌ بالنصرِ . باتَ الليلُ بأحضانِ الصحراءِ دونَ كلأٍ وماءٍ .شغفٌ ليتنفسكِ صبحاً للإرتواءِ ! الأوراقُ مبتلةٌ بالندى . موجٌ أزرقٌ في مدهِ حياةٍ وجزرهِ أملٍ لروحٍ تفتشُ عن فسحةٍ أو موضعِ قدمٍ . آثارُ شفاهكِ حمر على أزرارِ قميصي الأبيض مرسومة وفي الجنتينِ بقايا الأثر .

علاء الدليمي – العراق

ميثاق الحلفي

الضّبابُ...يُشيّعُ جنائزَ السُّفن

ميثاق الحلفي

كَبِرنا ايّتها الضّفةُ النائيةُ وصَغُرتْ حولنا أشياءُ كثيرة، النّهرُ والأحلامُ والأرغفةُ، وصرتُ اشبهكِ تماماً . الاّ أنّكِ تفوقيني قهراً، لَمْ يَزلْ في سلالك برحيٌّ لم يذقه أطفال المدينة .

لم اعدْ اخافُ صعودَ الاراجيح كما السابق لأنّ حبالها أصبحت اقصر، في بيتي الف مجنون وعصا واحدة، طالتْ اجنحةُ العصافير ،صواري السّفن الضباب يُشيّع جنائزنا، الرملُ يبتلعُ الاقدام، لا نخلَ نهزّه لنضعَ مخاضنا، الراهبُ باعَ حصيره

لانبيَ يُحدِقُ في وجههِ،أرواحنا تنفخ في صور الرغباتِ، وذلك العبيرُ الأعمى يستنزِفُ الفراغ، مات طائرُ.(الحسُّون) لا تُخبروا القبور هكذا تكلّمَ النّهر

ميثاق الحلفي — العراق

خيريه صابر

اختباء

خيريه صابر

أكان الزمان يخبئه في جيبه لأولد من جديد في حنجرته أم حب مبتور يكوربي جدائل من ذهول لأجمع ملامح مجهولة وحلما يعقد جفونه علي ضوء الحنين ! ..لكن للروح أسرارها تعرف كيف تفك طلاسم التراب وتنطلق غير ابهة بالجبال والبحار ..وتركل النجوم لتأتيني ثم تتكثف لتضمني بعمق السنين مجرة عشق مسلوب ..فأصاعد في شهقة

خيريه صابر – مصر

صمتْ الرُطب

سرية العثمان

مِثلُ أيلةٍ ضَيّعتْ قطيعها ،تقفِزُ هنا وهناك ،أو رُبَّما امرأة غارقة بالعشق ،ثملت من أوراق الورد وتاهت ،

ومابينَ شُرفات القلب ،سكنَ النخيل بنكهة الرُطب ،يحكي: عن امرأةٍ من زمن الأولين..

تكاثرت ،

توالدت ،

في أزمنةٍ ،كُتب على جبينها ،هذا دهر من مرّوا..

ومن أحداق العاشقين ،يخرج أنين المرأة.. من بيتٍ تسكنه أوراق الخريف ،ومنضدةٍ من جذع النخيل ،وسرير من ذاكَ العُشب ،وزاوية هناك تحتَشِّد فيها بقايا كتب وصور ،لست أدري أتأريخٌ بها ،أم صدعات ذكرى..

كل العيون جحظتْ ،وأصوات الصمت ،ثقبت عين السماء ،فصار..هطيل الغيم في مطررر.
سرية العثمان سورية

رحيم الربيعي

ذاكرةٌ بيضاء

رحيم الربيعي

ولادة الحب الضائع لايحتاج إلا لقلوب بحافات جارحة تخترق الصمت نحوقبلة قيصرية ،تمزق غشاء البرود الرابط على غلاصم حلم ضال . أشارك النوراس طيرانها فوق النهر بحثا عن ذلك الطيف البعيد وهو يردم الأسوار المتناسلة حول صيحات الشبق المنثال من بريق عينٍ تفتح نوافذي المتعرقة، يحطم مقابض الشوق ،يكسيني شراهة اللقاء نظرة أنثى تدعوني للسير في طرقات منسية يبللنا الخجل ويجذبنا الحديث في حوار يرسم العناق على موعد قادم ،يُقطع أوداج الإنتظار بحملٍ أبتسامة ساخنة تنشطر في رحم ساعةٍ قادمة قد تعيدنا لذاكرةٍ بيضاء.

رحيم الربيعي / العراق

وليد عيسى موسى

المبحر الذي اكله الذئب

وليد عيسى موسى

ايها المبحر المجهد ..ان كنت قرب حافة شائخة قد مررت الم تلاحظ لافتة العراف (لاتقصص رؤياك ولا تلبس حلي البحر لشبعاد) . وحدك تتلفع وحشتك الاثيرية شطر الضوء الغجري . افتح جناحيك وحلق في الارض رواسي فالزمن الكوني ما عاد فيه الا من تدعو بقية افلاطون . ماكبث الفجيعة طروادة دم . من جسده الميت تستنطق لحظتك المرمرية المحنطة . موميائتك في الزمن الصخري اعجز من ان تكفر عن رجسها . عالقة في شبكة صدفة ممزقة .مملكة الموت الصماء تسربل صمتها بالحناء كي تهرب من كوابيس الهوس الهمجي شطر طقوس محرمة .ماكان للمحسوس من سلطة على الاثير . عجز المرئي القدرة على انجاز المعنى. مداليل مقطوعة العروق .تتشياْ بتشظٍ دون هوادة . عند ظلاله تتفيء غوريلا عانس . اللحظة والغوص في دواخلها الحجرية لاتنبت في الراس زهرة جبر تتشظى عطشا.

وليد عيسى موسى / العراق

هدى الصيني

ذاكرة بلادي

هدى الصيني

بلادي التي تفقد ذاكرتها،يهرول الياسمين لنثر ماتبقى من زجاجة عطره في ثقوب فراغاتها الشاسعة ،ريح الصحراء تستذئب والسوسن في أخاديد(قاسيون) لايملك الأنياب.

لاتغادري أيتها الشمس.. فالسنابل رغيفا لم ينضج في عيون الأطفال بعد، نحن الفلاحون أحفاد الأرض ..من جبيننا تمطر السماء وفي شقوق كفوفنا تجري الأنهار.

لاترحلي أيتها الفصول..؛السنونو لايفهم لغة الثلج في ،،تموز،، وشقائق النعمان تغرق في ضباب الربيع.

هدى الصيني / سوريا

خديجة حراق

الصندوق من زجاج وانفاس ترتج..

خديجة حراق /المغرب

ثمة صندوق من زجاج فيه غيم يتلصص على انفاس الحقول وهي تصافح نسمات الندى , وعيون الياسمين وهي تحدق للسماء تنتظر دموعا تغسل عطرها وتجرده من آهات الدخان..أكسره وامد يدي اربت على جبين الفجر وهو يجهش بالبكاء على كتف افق الضياع الموشوم على حمرة الغروب.....أفطم الارض عن ثدي الدماء لتشرب الماء وتهتز تربو حبلى ببذرة فرح , افك اسره من قضبان الحلم فتتعانق الشفاه مع دقات القلوب العذراء.. لكن شظايا الزجاج تناثرت حولي وخطف الخوف رفات حلم يفتح جفنيه بصعوبة ويرتمي على ساحل امل هرب من عينيه النوم..

من شجرة بيتنا الناي ابكم , ولاصرخة تفتح فم الصمت فاسرق قلب الدهشة لاصرخ انا فيما صفارة الحارس اعلنت اعتقال اللوحات والصور التي انسابت مع بقايا الزجاج..بداخلي هاج البحر ورست النوارس على شعاع توحد مع الكون..فلا حاجة لذاك الصندوق .. هش لا يتحمل ارتجاج انفاسي وبعضا من تمرد....

خديجة حراق /المغرب

رحمة عناب

سهولُك الصاخبة تَتَرنَّح بِخمْرةِ عِطْري

رحمة عناب

أعِنّي بقوةٍ أُذيبُ صفيح الأزمنة القاحلة ،أَفْرِغْ قِطْرَ الصبر في رُملةِ العيون،و امسح رزايا عقّنَت أورِدَة الطُّهْر، أجْبُر حُزن نايات بكت صراخَ الضلوع رَمّم أطلال مدنٍ شيّختها اناقة وهن الحكمة في شَذراتك يَعبِقُ طوفان الشّبَق،أيّها السّاكنُ مَفاصلَ أيامي لَكَ فَيْضٌ من أغانٍ هَجَرتْها أقْماري و سَيْلُ وشِوشاتٍ مُلطخةٍ بالعشقِ المستحيل ،سهولكَ الصاخبةُ كلَّ يومٍ أتَلذذُ بأَنامِلِها، بِكُحلِ الانتظارِ أرسمُ على خرائِطِها سلالمَ الألحان، أيامي التي ذَرتْها الرّياحُ سأُقيمها سفينة على بحرٍ توضأَت بِنَعيمِه الحروب

أُبْحِرُ في مكنونِ مَحاراتِك فتُنير لُجّةَ شموعي، تَصْطَفُّ ألوانُك باهِتَةً تزْفر حُلماً أبْكَم تطرقُ بِسَخاءٍ رجاءً معلباً بالتّعاويذ، على براعم أغْصاني يَتدلّى قِنديلٌ جائِع يوقَدُ من قِفْر الأرضِ يَتشمّم ثماري،

حَتّامَ أبقى أُهاجرُ في غُربةِ المواعيد أتَمَرّغُ في أشلاءِ عويلِ المسافات؟! تُلمّعُ تاجَ العِشقِ تَغْرسُه فوق بساتيني،وأنا كفراشَةٍ تَتَرنَّح بِخمرةِ العِطْر....

رحمة عناب – فسلطين

محمد يزن

فات الاوان

محمد يزن

فات الاوان وشراعي قد افرد جناحية منطلقا نحو البر

وليس هناك من متسع للوقت لاقتل قلبا ابكاه الندم سارحل الى احلامي

منذ ان كانت سلوتي وبهجتي وساغوص عمق الروح

لاداعب اطراف مخيلتي بمشاعر كادت ان تقتل مرتين في العشق العاقر

ريثما اعود ارى اشجار الصنوبر في حلتها الارجوانيه بازهارها التي لاتثمر

وباوراقها التي لاتصفر وباغصانها التي لا تكسر هكذا هي صورة بلا رتوش

وتمثال بلا اطراف وصولجان بلا عرش وبريقا لايلمع وانين لايسمع

وشهب لاتفقه من السماء شيئا هكذا هي معجزة منبوذة لايصدقها الا الجاهلون

محمد يزن — العراق

رياض ماشي محسن

خيال كاذب

رياض ماشي محسن

صوت خلف نافذتي ريح خجلة صخب في عتبة الظلام حولي اصفاد مغلقة وقهقة جن وكراسي متحركة ولوحة بيكاسو خرجت من إطارها خيول جامحة مزقت جدران غرفتي، مخلوقات زائفة في صفحة الوفيات، غريبة الأطوار تلتف حول عنق الشمس تحتسي شراب التوت في قمة نشوتها غارقة في بحر اسن تتنفس تراب القبو تعيش بين الحروف تتجرد من صبغتها تضحك أحيانا كلما نظرت في وجه المرايا، لم تك يوما قصيدة ولا كلمات معشوشبة ولا نظرة عاشق في البوم الغرام، قميص ممزق وبنطال قديم وربطة عنق من هدايا العام الماضي، مقتنيات شاعر مجنون يرى في احد أصابعه خاتم القصيدة وقبعة رمزية من صباحات الشعراء .....

رياض ماشي محسن/ العراق

عمر فهد حيدر

هأنت تنسجين كفني معتقا" بخمر الصباح.......

عمر فهد حيدر

يكويني لهيب المطر المتدفق ماء في شوارع رغبتي المستكينة في سماء الكون.

لم يمت بقلبي هذا الحب ، ارسلت سهامي لبحار اغرقتني ، ألهبت حياتي ، ..كنست غضبي .مزقت صمتي المحترق نارا" وماء .تباعدت المسافة مابين السكينة والرزيلة ، والغوايات الشريدة ،في الحروف ..استباقا" لمسافات المدارات الراكضة نحو البحيرات المسطحة كعقول العرب.المتدثرين بجسد انثى ، الحالمين بارتكاب الخطيئة في مخادع صحوهم ، يغتسلون بماء الرصيف ، تذمرا" من شيطانهم القابع بأرواحهم المتهالكة كنظراتهم لإمرأة من ثقب واحد ..ماغدا لهم سواه.

يتلهفني اشتهاء لشرب النار من ماء السماء .المتقدة بخمر قوافيهم المعتقة بتراث.فأرتمي بين ثنايا الروح في انثى الصباحات ترسل للريح واد وجروف....هأنت تنسجين كفني معطرا" بالخمر وبوح الياسمين كصباح تعتق في قصائدي حزين.

-لم تخرجيني من كل هذا الحب ..تردين لي حضور أدم السحري .مازلت اتسامر مع غيد ماءك الملتهب..

لم ينضب بعد بردى..

انا المستكين يلهبني ماؤه ..رويدا" اغرق بالحياة.

انا قادم اليك يادمشق ، عرجي للقياي بسفائن ياسمينك السحري.لقد خرج الصباح من تحت ابطيك منتشيا بالشمس والبهاء.

عمر فهد حيدر – سورية

علاء الدين الحمداني

صديقي العتيد

علاء الدين الحمداني

أطرقت رأسي مثقلا يحملني

يسوقني متردداً...

يحاكني.. ينثرني مصباحا قديما يشتتني تفاصيل مبهمة فوق مكتبي القرمزي الداكن كالعتم .. بعض من حبر لماركة باركر.. ولم تزل تلك الدمغة الاسطوانية تحمل بعض ما تبقى من حروف .. قلم قد فقد نبله.. وأخر

ينتظر أَنْ يُثلم .. تقويم قد جاوزه البلى بعقود.. لم يبق منه الا صورة لرأس الثور المجنح المستباح..! وتاريخ قديم يذكرني بالزمن الجميل.. أوراق هنا وهناك.. كتبٌ على رفوف قد حناها الدهر تميل أوراقها ألى الاصفرار.. ولم يزل يتسيد غابريل ذلك الركن العتيد ولم تزل نداوة ماكوندو مدينة المآسي والحروب والويلات تفترش ذاكرة الخشب وذاكرتي.. أين أنت يا أورليانو الصغير.. لتفك طلاسم مدينتي..لا فائدة تُرجى غارسيا مات وذياك القابع بين الرفوف الشاعر الحالم غورغي يسنين يناجي اطيافا ساحرات ويصيخ السمع لرنين كوكب أزرق واشجار البتولا السامقات. يلتحف السرخس.. يحلم بالحب ويعاقر الموت في خمارات الماضي السحيق.. نم كثيرا ايها

الشاعر القروي لم يتحقق حلمك ويسد رمق الجائعين ولو ببعض من اقراص الجودار .. لم يقتُلك الكُفاس.

آهٍ ايها المصباح.. رفيق الصبا والمشيب أَعْلَمُكَ سبب تساقط شعري.. ! وذِهاب بَصري!..

ولكني أُحِبك.. على الرغم من تسلطك وأفكاري فوق رأسي.. وأنا ألِجُ سابرا خيلاء صولاتي الآفلات .. أراه ذلك الأنف الطويل على الحائط حين يعكس ظِلال وجهي هذا المصباح المشاغب .

لن أستطيع لَعنه ... لانه قد استباح هَوسي .. ولكنه محق لاعطائي فسحة صغيرة تجعلني أبتسم لذلك الانف الطويل المعكوس على الجدار.. والغريب أنه يستفزني .. مجبر أنْ أجاريه.. هو لم يضع لي ذلك الأنف الذي تَعودت على حمله ..

كم تَحَمَلَ عنجهيتي في ليالٍ صاخبات بالجنون.. وكم أَدَّفّأ بوهجه الساخن الأصفر السقيم.. وكم تهاوت على لحيتي قطرات العرق في أيام القيض. تشبهني أنت عتيد عصي كل هذا الزمن ولم يهتز لك وهج ولم يُكسر لك وجه.. لا زلت عصي رفيق دربي المتهالك ..

في النهارات ... لاكثر من مرة أوصدنا باب الشُرُفات

والريح تُلاعِب إلّأستار ... وحشة الدروب .. وذلك القابع في الركن القديم قُبالة بيتنا العتيق يجلس القرفصاء ويكاد أَنْ يَعّوَج فكه وعيناه جاحضتان.. لَمْ يَمُدْ يَدَه .. العطايا ثِقال في الزمن الشحيح يُقال .. أنه شاعر كان يحلم بأن يقفز على القمر..لعنوه لأنه أجتاز الحدود .. قد يكون أجتاز حدود المعقول .. صوته يُجاهِر كُلَما أشّتَدَ بهِ المِقت وَتَداعاه القتر ..

أسمعه يُنادي تباً لوطنٍ العيش فيه للسفهاءِ والموت للشعراء .. ويبدو أن صوته خبا بَعدَ أَنْ أهلَكَتهُ السنين.. مِثل مصباحي الذي توارثه أبي عن جدي .. يُقال أنه سَلَبَهُ مِنْ مَكتَبْ مُعسكر

الجندرمة البريطاني في ذلك الوقت.. ويقُال أنه خَرَجَ في حملةٍ عسكريةٍ وانتَظَرَتهُ جَدَة أبي سنينا وَلَمَ يَعد ..

تَرَكَ لنا إرّثا ثَقيلا وأمانة من نور. .. مصباح مكتبي العتيد الذي لا يأبى الافول .. وإن أنا رَحْلتْ

علاء الدين الحمداني/ العراق

امل حداد

حين يكون حلما ....

امل حداد

امسك اصابع الوجد واحلم دون كوابيس اقف على عتبه الانتظار اشهد الزمن

كلما لامس ضوء النهار ليل ظلالك ضرب في الجنون ... انا اتقمص دور العشق عندما يستنكر الشوق ، اطيل النظر في افق الفراغ حيث الهدوء وحده يشاكس النجوم يسبح بمحاذاة حلم ليلتقط الافلاك، يركب الجنون ويلعق الامنيات ،مد البصر جناحيه يمشي على مدار الوهم يتامل الكف ويتملّق ،كذبٌ لم يشرق.

يتندى يتعرق للمنفى اه لو تعلم عشق مسحور الحرف كيف يحدق يعلو ويزهق ،فيلهث من محض صدفة قاصه ،تواسني الليالي على مسرحك ، تقامر الايام على امنياتي وتزرع الامل من بذور الوله دون ان انتظر المطر اسابق الضوء والليل يسابق خطواتي ،حين يكون حلما تقرأ كتاب قدري فيسكن الصمت كياني

امل حداد ... الاردن

علاء محمد زريفة

عاطفة بلا أنياب

علاء محمد زريفة

يبني السنونو عشه في قلبي. لا أريد نصرا يمشي على بحيرة دم

أو ملكا تاجه لايحملني أريد الحب، وما بعد الحب أريدك يدي في رحلتي نحو الملكوت

-تؤاما الحجل في العلية يا حبيبي..لم يبرح في مكان ما -هي-تسألني أشياء لا أفهمها ,لاتنسى سوسنة في العتمة خائفة ,حرر ثور الملك المتكبر ,خيط الحرير دليلك يا حبيبي إلي خارج المتاهة لاتنسى أن تسعف النجوم بنارنا لئلا ينام الحالمون ,فالنوم وجيب قلب هارب من أحلامهم و الخلود يحتاج رفيقا

علاء محمد زريفة-سوريا

كويستان شاكر

عزفٌ على سطح غيمة

كويستان شاكر

قناديل السماء ترسل أمواج لحن أحلام مدن تتصاعد من أزقتها عطر أرغفة الفاقة تسير الاقدام بخطى تائهة على سطح نشيج غمام يختنق بحنجرة الأماني ننسج أجنحة من أوراق شجرٍ لم

يعرف الربيع لطيور غادرها ريشها المنثور على صفحة أهداب عيونٍ لابياض في قزحاتها ،ظلال الأشجار يرتد صمتها على أمتداد جزر لا مرافئ لها، شاخصة بخيبة أنتظار سفن مهترئة الأشرعة تغرقها ملوحة البحار

زوادة الصبر ورغيف صمت الغيم حملناهم على ظهر ناقة سنامها تاريخ أفلَّ من أول تفتح براعم أرتوت بصبار الصحاري ،نمسح رمد عيون نخيلٍ اخترق سماء الانين يلبس سعفه بسمة كسرقة نجمة من عنق الأفلاك ...

كويستان شاكر– العراق

نجوى الدوزي خلف الله

"صحو الرميم "

نجوى الدوزي خلف الله

يثرثر لحدُك صحوَ رميم .. فيخضرُّ طيفُك سنبلةً من يباسِ حبّةٍ غافيةٍ في أقاصي الشّغاف ، بعيدا عن مدار حرثٍ رَشَشْتَه بملح القطيعة .. و تأبى ذكراك أن تستقرّ شظيّةً في قلبِ عشقِك المعتّقِ في خوابي الرّوح .. و لا أدري كيف أَلْوي عنقَ العُنْفُوَانِ ، كي تمُدَ خطوطُ المحْوِ ظلالَكَ الغابرةَ .. فأنا ضيّعتُ كلَّ دروبي نحوَ ضريحِ جنديٍّ شهيدٍ أضْنَتْهُ خساراتُ المعاركِ العاتية . فتعفّرتْ راياتُه بالانكسارات ..

تدكّ سنابكُ الشّوق أوردَتي الكافرةَ .. و يَحُزُ نزيفُ عاصفةٍ قادمة ، ادّخرها القدرُ للبحّار نكايةً بالمجاديف .... و أظلّ أترصّد غيمَك الرّاشحَ من فلول الذّاكرة .. فأراك تنفلتُ من حتف النّهاياتِ وساوسَ قهريّةً ، كاسرا كامل خطِّ السّردِ .. و تأخذُني دوّامةُ الاسترجاع ترسّبًا في قاعِ متعٍ غابرةٍ . فتستقطرُ أوصالي ندى اللّذاذاتِ من واحاتِ السّراب .. عندها ألتذُّ بانبعاثك من غسقِ جنوني ، راهبًا يقيمُ طقوسَ فوضَاهُ في غفلةٍ من كلّ التّقاويم .. فتسخر منّي قصيدةٌ عنك .. و ينهمرُ حبري ثرًّا من سخاءِ ينابيعِك .. و ترطّبُ كلماتي ظمأَها .. ولا يكتحلُ الزّنبق بسوادِ الحِدَادِ و سرمدِ السّكينة..

أبدًا ، لن يخطّك صمتي حبرًا سريًّا علَى لفائفِ المحْوِ .. بل يُسوّدُك حَرْفي على بياضِ سريرَتي .. سَأُسَوّيكَ إلاهًا للعاشقين ، تُوزّعُ نبيذَ اللّذائذ على أسرابِ الحوريّات .. و تُطعِم من كفّيكَ طيورَ الفردوس .. فيتسرْبلُ المدَى بِأجنحةٍ خُضْرٍ منْ ضوءِ السِّدْرَة .. و أَشْهَقُ بزخّاتِ الحياة و شغفِ النّبض .. عندها ، لن يقْترِفَ موجُك استكانةَ الجزْر، رغْم أنّ المدَّ تواتُرُ حماقات..

و رغْمًا عن تعنّتي ، سأخاتلُ ترمّدَ المجامر ، لتنقدحَ النيرانُ ، فأمتشقَ نفسي قربانًا علَى المذبحِ المقدّس لأتّشحَ بصُلْبانِ الخلود .. عندها ، لن أَنتزِعَ عُتُوَّك من دمي .. و سيأْتيكَ خبَبِي موقّعًا

نجوى الدوزي خلف الله – تونس–

سناء السعيدي

....نصف كيان

سناء السعيدي

حينَ تختفي الأماكنُ تنعدمُ الأزمنةَ .تمتدُ فوقَ السماءِ أطيافٌ تعانقُ أشعةَ الشمسِ عندَ الاصيل.أواصلُ المسير علّي أهتدي.يُخيمُ الظلامُ .فقط العيون المتسللةُ في عمقِ الغابةِ يُمكِنُ أن تُرى ، فهناكَ تُقام الولائمُ فوق ركام الأجساد الخاويةِ. اختبيءُ في معطفِ خوفي .تتشبثُ دمعتي بأطراف رموشي كي لاتفضحني في العتمة . نصفُ روحي يُغادرُ جسدي حتى اتمكنُ من رؤية دربي ،ومنذُ ذلكَ الحين وأنا بنصفِ كيان نصف روحٍ ونصفُ جسد . عندَ حافةِ اليأس ظهرت يراعةٌ مُضييةُ كمنقذةٍ لي .تبعتُها حتى وصلتُ ساحلَ الأمانِ .وجدتُكَ هُناكَ تنتظرُ في سفنِ الرحيلِ الوشيك.

.....سناء السعيدي / العراق

نعيمة عبد الحميد

الحرب ... في عيون انثى..

نعيمة عبد الحميد

جسدي الناقص الذي لا يستطيع حمل بندقية الشتاء تمزقت خاصرة يومه،تعثرت خطواته اخترقت مقلته الناعمة سكنى القمر. لم يعد يثار في صدري رحيق الفراشات، فالاحلام قيد انتظار. انها تلاحقني بوحشية، تركت لها سيول ألاخبار، لقد ضاجعت وسادتي الحالمة، انتهكت بصمت عذرية سكون ليلي. يؤرقني هزيز همومها، تشتتني على حين غرة، تهزم انتصارات الاماني. طفيلية تتكاثر، تعيش على الدماء! تطاردني، تحشرني في زوايا العنف، تغتصب أفكاري البريئة، تشوه حنين النظرات. سكبت في مسامعي دويها المفجع. تقلقني أيما قلق؛ كل يوم جديد مضمخ بالفتور يبحر اليأس المرتجف خوفا، يتخطى الألم كل الامواج ليكون بقربي، و أعيش لأرى الطرقات التي احب تُسَدّ باكوام الموت و حجارة بيت فقير ويد قصيرة جدا و قلب مشدوه بالأنين. مرآة خيالي الاعوج تعكس شقاء القذائف على اسرة الطفولة و مطر الرصاص يوزعني رحيلا يذبل شفتيّ اللتين تنتظران ابتسامة تخلو من آثارها المضطهدة ذات تبحث تحت ركامها عن ضائعة مازلت تطعم الطيور فتات خبز لتغني.

نعيمة عبد الحميد – ليبيا

عامر الساعدي

مُوجْ

عامر الساعدي

أُقَشِّطُ مَوَّجَ البَحْر، قَبلَ أَنْ يَبْتَلِعَ الحُوتُ الأَزْرَقُ وَيُصَير رَمَادِيَّ اللَّوْنِ، مِثلَ غَيْمَةٍ حُبْلَى بِمَطَرٍ حَارٍّ يُصَلي صِغَارَ التُّونَةِ كِي لا تُقَاوِمَ التَّيَّارَ، بَعدَهَا اسْتَأْصِلُ الأَمْرَاضَ الخَبِيثَةَ مِنْ سَرَطَانِ البَحْرِ كِي لا يتفشّىٰ المَرَضُ عِنْدَ الجُرْفِ وَتَغْرَقَ بَقِيَّةُ السَّلَاحِفِ، عِندَ مُرُورِهَا عَلَى تَشَوُّهٍ خُلْقِيّ القَفْز ببطءٍ عَلَى الرَّمْلِ, بِعَدهَا تأكُلُ بيُوضَها لِتَعُودَ إِلَى الجُرْفِ تَتَقَلَّبُ عَلَى بَطْنِهَا. الأَلوَانُ الَّتِي خَلَّطتهَا بِذَيْلِ القِطَّةِ ،حِينَمَا تموءُ بِوَجْهِ الشِّتَاءِ لِتَتَلَقَّطَ شَهْوَتَهَا العَانِسَةَ لِتَسُدَّ رَمَقَ جُوعِهَا وَهِيَ تُتمْتِمُ بِآخَرِ تَعْوِيذَةٍ بَينَ صُرَاخٍ وَبَينَ تيهَةٍ. الفَانُوسُ الَّذِي عُلِّقَ بِالبَحْرِ كَيْ يُضِيءَ لحَمَ القِنْدِيلِ الَّذِي كَادَتْ تَبْتَلِعُهُ الحُوتُ الأَرْمَلَةُ وَهِيَ تَرْفِسُ المَوْجَ وَتَتَقَيَّأُ شَهْوَتَهَا بِوَجْهِ القِرْش.

عامر الساعدي – العراق

عبدالكاظم الغليمي

سهرة مع القمر

عبدالكاظم الغليمي

كان علي ان انتظر ظهور القمر بفارغ الصبر ' اعددت نفسي جيدا لبست احلى ماعندي من ملابس تعطرت بعطر اجنبي حتى اضفي على انفاسي رائحة عطرة ممكن ان تجذبها- لم اكن قد تعرفت عليها بعد بشكل يوحي لي باقمة علاقة ما ولكن لحظة الانتظار قاتلة والوجوم بدأ يخيم على محياي بعد ان عرفت سر غيابها

عبدالكاظم الغليمي / العراق

نوار الشاطر

"شهرزادُ الشوق "

نوار الشاطر

في حضنِ الليلِ غفى اللقاءُ على ضفةِ قلبها أمنية ،سكبتها الديمُ ألفَ دمعةٍ وشهقة ، في محيطِ حزنِها..عندما أوشكت خيبتها على الاستيقاظِ

من أحلامِها الليلكية ؛ غنى الصباحُ مبعثراً أشعةَ همسِهِ الأولى على أمواجِ أملِها ، مدّ نورَهُ بعمرِ فتيلِ لهفتِها سِرَاجَاً لوهمٍ آخر ، خدَّرَ حنينها لقبلةٍ أزليةِ اللذة ، أنسى فؤادَها الذي شُغِفَ ارتجافاً ، أنهُ في الصفحةِ الأولى من روايةِ ألفِ شوقٍ وتوق ...فشهرزادُ خيَّطَت الآهاتُ شِفاهَ حكاياتِها ، أما شهريارُ خبأ الموتَ في طيَّاتِ المسافات ، ثرثرةُ الذاكرةِ تنازعُ طويلاً ، حشرجةُ صداها تحفرُ عميقَ الأسى في دهاليزِ العمرِ ، رعدُ الانكسارات لا يسكت عن الأنينِ اللامباح.

نوار الشاطر /سورية

كاظم هادي الربيعي

سِفْرُ الجُنُون..

كاظم هادي الربيعي

وَعَلى سَبيلِ النَظْمِ إصْطَفَّتْ بَواكيرُ الغُنْجِ أُفُقاً لِبياضٍ، أَلَقاً تَبعثُ رَسائلَ البَوحِ مَواقيدَ لَهفةٍ سارِحةٍ في مَلَكوتِ ظِلٍّ يَلتَهبُ شوقاً لندىً وليدٍ ،شَقَّ أثرَ العُبابِ نحو أسوار يانعةٍ بألوانِ الجُنون المتشدِّقِ للبوح من غير إحتراز حين أنِسَ دِفءَ ريشةٍ و مَداد ، رَهَفاً يَصطادُ اللُؤلؤَ مِنْ مَعانِي الإلتماعِ لِينزِف الحَرفَ أنهارَ بَريق.

....

كاظم هادي الربيعي – العراق

رسول مهدي الحلو

حبيس السماء

رسول مهدي الحلو

منذ أمد وأنا ارقب المطر حبيس السماء يحاول الانسياب من بين فروج الظلام، لقد قطعوا عليه الطريق وأقاموا المتاريس امامه والابراج لرصده فكل متراس تنتصفه شعارات الاختلاق وكل برج تعلوه رايات النفاق وهذا اشد مايخشاه المطر، لم تتلمس روحه سوى النقاء ولم يخالجه هباب الضباب ولايتقن عزف الألوان ، فما ذنب الجفاف حينما يقسروه على عقر النسائم العذبة متى ما قرعت كؤوسهم نخباً لتلاقي الإنياب والمخالب سيبقى جلد الأرض يعتصر العروق لتبتل شفاه الضياع الراقصة على جمر الصبر.

رسول مهدي الحلو – العراق

سهى الطائي

))صدى جراح((

سهى الطائي

سَأَبْحَثُ مَعَكَ لأَجِدَ هُناكَ فِي ذِهْنِكَ وَمْضَةً مُتَدَلِّيَةً ، مِنْ فِكْرِكَ الوَهَّاجِ تُكَبِّلُ كِيانَكَ المتْرَفَ بالحُزْنِ وَتَنْبِتُ عَلَى أَغْصانِ الأَسَى بَسْمَةً خَجْلَى ! تَصْطَفُ أَشْباحُ الرِجالِ كَمَا تَصْطَفُ أَطْيافُ

النِساءِ تَلُوْحُ هُناكَ فِي أُفُقِ الخَيْبَةِ مَلاكاً يَخْطِفُ الأَنْفاسَ يَبْحَثُ فِي أَرْوِقَةٍ عَتِيْقَةٍ عَنْ صَدَىً مُتْعَبِ يَتَدَلَّى مِنْ زَقْزَقَةِ عُصْفُوْرٍ يُغَرِّدُ في قَفَصٍ ، يَنْآى لَظَى وِحْدَتِهِ دُوْنَ جَدْوَى عَلَى حِبالِ الوَجَعِ تُنْشِرُ الهُمُوْمَ بِخَفاءٍ مُدْقَعٍ وَلَوْنٍ لايَعْرِفُهُ رَسَّامٌ تَرْسِمُ لَوْحَةً لا يَفْقَهَهَا بِيْكاسُو وَتَنْحَتُ فِي صِخْرِ الضَجِيْجِ بَعْضَ سُباتِ نُوْرٍ يَشِّعُ مِنْ بُؤْرَةِ الظَلامِ وَعَلَى ساقِيَةِ الأَمَلِ يَنْبِتُ زَهْرُ الحَياةِ لِيَبُثَّ نَفْحَةَ تَطِيْبُ لها النَفْسُ رَغْمَ العَذَاباتِ ثَمَّ تَعُوْدُ الرُوْحُ تَرْنُو لِخَيْبَةٍ بِطَعْمِ الدَمْعِ المالِحِ مُتَّكِئَةً بِدَهاليزِ النَبْضِ تُؤْلِمُ كُلَّ خَفْقَةٍ !...

سهى الطائي / العراق

اياد الخياط

العابث الأخير في هذا القرن

اياد الخياط

صرخت عاليا لأنبش من المجذف جوهرة متصنعة زائفة متردية لا زمان لها و لا مكان لها فأنتهى من انتهى ، صرخت عاليا لأسرق تمثال كليوباترا لأخرمه لأرسم فيه خططي و مآثري و وبائي و سر مباح منذ رحيل الموج ، بعد الصراخ و العويل بدأت احشائي تتنافس على المستحيل

فأرى جسدي مهمشا و متعفنا ليتني ارى لمرة واحدة كيف انقسمت خلاياي لكني كطفل يداعبه البعض لينسى ألم ذلك البعض ليموت البعض و ينسى من اخترع البيانات من ذلك البعض ، صرخت بعد الصراخ مجددا ابحث في الطريق المحترق عن ملاذي في عناوين النص المحذوف من خاصرتي ، حينما بحث جلجامش عن الخلود بدأت الخلايا تنقسم اكثر لتنسى معناه ، و حينما اعلن هتلر الحرب بدأت الخلايا تنسى الحب و بدأ الصراخ ، يا بلادي اقتلوا تلك الخلايا و تلك الاخرى لنحكم جسدا اساسا محترقا لنبقى بلا خلايا منبوذة منا ، وقعت على الأثر متناولا حكاية تمحو أثري ، هناك في العالم الأصلي خمسة خلايا شنت حربا حضنت بعضا ليهمش من بعضه الثمن المطرود ، خلية تبحث عن الحرب تتمنى الحرب تحلم بالحرب تتأن بالحرب تغني بالحرب لكنها لا تستطيع القتال لو زار السلاح ميادينها ، و خلية تبحث عن الحب لكن ميادينها مغمورة بالجوع و الحرمان و القتل و الاغتصاب و الزنا لكنهم يتمنون بين افواه نازية تستبعدهم في خانة الرعد ، و خلية تعادل بين الحب و الحرب لتخلق مشهدا رومانسيا لها و تترك الموتى سكارى ، و خليه تغار فتحمل على طياتها مكر و خداع ، تكره التطور لدى تلك الخلايا فتبدأ بجعل البعض يرقصون لها كالجواري لتقتل تلك الجارية الحسناء ، و خلية تبحث عن العزلة و الانطواء و تكره المجتمع و تنبذه و تتحسر على الاجتماعيات لأنها ترى خلايا مقسمة داخل احشائي فتنبذ نفسها من عالم سيء السلوك ، في ذهني هناك اكثر لكنهم بسطاء فقط يبحثون عن الكنوز ، و تلك لن تدخل جنة و جهنم مع اننا الداخلون.

اياد الخياط – العراق

العامرية سعدالله

مسارات

العامرية سعدالله

هذا اللّيلُ يجثُو على صدرِ لحظاتي ،يُطفئُ

ذرّاتِ النّورِ في عيني فتصطفّ الأشجارُ مصلوبةً بيني وبين المدى ..وحدُها طيورُ اللّيل تترنّحُ بينَ الآكاسيا.. طيورُ اللّيل مثلي تعشقُ العتمة .َ.أو هكذا يبدو..

طيورُ الليلِ خفافيشٌ اعتادتْ أنْ تعجنَ الظلمةَ بروحِ الصّمتِ... وأنا تعلمتُ منها لذةّ النسيانِ ..فهي لا تعرفُ أبدًا طريقَ العودةِ وأنا مثلها ...نسيتُ أنّني كنتُ هناك /نطفةً أستمدّ من نسغِ أمي الحياةْ

و منذُ الفطامِ الأولِ...ذلك الفطامُ الذي دفعني إلى متاهةِ الحياةِ.. منذُ ذلك الوقتِ وأنا أدخلُ بابًا و أخرجُ من آخر..

الحياةُ متاهةٌ، وأنا لا أجيدُ التسكّعَ في مساراتِها...مع ذلك لا بد أن أخوضَها خطوةً خطوةً ...وأنْ أطرقَ جميعَ أبوابِها حتّى تفكَّ الشمسُ ضفائرَها وتحطَّ النوارسُ على شبّاكي... عندها سينفتحُ بابي فألجه وأقاسمُ الطيرَ غبطةَ النهار...

العامرية سعدالله /تونس

عماد هاني ذيب

صخرة الصمت

عماد هاني ذيب

الوقت موسيقا الترحال بين قادم يبكي و مودّع يبكي عليه و البرزخ انتظار الصخور مربوطة بنجوم بطيئة متعمّدة ...من ذا يسلّم لهفةً ما تشتهي حين الحوار عيون ترقب الأحداق خشية الرحيل. ..أمسك عقارب الساعة و اوقفها حين الفرح تجد اعتراضا ما يفتئ يردد هيا بنا نحو النهاية أصوات الرأس تخرج للعلن و الفضائح تترى تدور حول المجرات القريبة من صيوان آذان الفضاء تصمّه. ..فيجب اطفال الصخور الصم لا تنطق. ..فتفرح الدسائس أمام العيون الصامته. ..هذي المخارز جمة و العين تطبق جفنها كي تستريح إلى الحلم الصامت ابدا.

عماد هاني ذيب /سورية

حسن ماكني

سمفونيّة العصيان.

حسن ماكني

من غابات الصّنوبر الصّامدة خلف جدار الصّمت تصّعد تقاسيم ثائرة. تقاسيم تعزف الرّفض في سمفونيّة العصيان . سفر يتموّج ما بين غربة الرّيح ودعاء الشّجر في رقصة الحلم الأخير. تنتشي, تقفز بين الفصول كفراشة ثملى برحيق الرّبيع الآتي. لا نشاز للصّورة سوى تلك الرّواسب المبهمة لظلال الخوف المزمن. ذاك الخوف الرّاكد في ذاكرة الماء من وجع الطّوفان الأخير . تتمرّد على ثقل الخوف في خطاك. تنساب مع الصّوت رويدا رويدا حتى آخر زفرة لغصن يكرّر رقصة الغروب الحزين, تقرّبا من حمامة تعوّد حضنها الدافئ في متاهات اللّيل. تمشي, ثم تمشي حتى آخر قطرة من صهيل الإصرار النّافر من عروقك.

تستقبلك الشّمس بأكاليل من قوس قزح كأوّل زائر يجتاز غابات الخوف القاتم تلتفت ناحيّة الغابة, يتراءى لك الموج بحجم الجبل.

يا الهي، لقد تجاوزت البحر دون أن ألامس الماء!

حسن ماكني / تونس

حميد الساعدي

الصُبّار يمشي حافيا

حميد الساعدي

قديمٌ أنا، تغمرني أشواكي، أقلّ من الجفاف كان ذبولي، عَييّتُ عن فهم صيرورتي، أتلمسُ هذا الفارق بيني وبين المياه الغزيزة، أتوحدُ بالنسغ الصاعد في أوردة اليتم . كم كنتُ يتيماً يا نفسي، وأنا أتطلعُ لحفاةٍ مثلي، يغمرهم هذا الرمل وهذا الوخز .

لا أعبأ بالأشجار وكيف تقف عند انهيارات العالم، أبصرُ بعض خبايا من حولي، وأفَتّشُ عن نبتٍ يغفو بدجى الأوراد، أُكَلّمُ حرف الصاد كمن يتناغى واللّهفة.

مازلتُ عنيداً أحملُ عطشي، والدمعُ يجفُّ، يَجِفُ، وتنهمر الأشواك على جسدي.

حميد الساعدي / العراق

نجاح زهران

جدتي

نجاح زهران

كانت جدتي تربط الغيمة فوق الحقل وابريق شاي وشم النار بابخرة الحب

كانت جدتي تزرع النعاس عنبا وحبات تين تقطفها قبل ان توقظ الفجر

نصف الخريطة التي كانت تعقد جفونها على الضوء ، تمتد من البحر حتى طلاسم الكهف ، وحين ظنت ان السماء سنابل

جدلت الموجات بـ الحانها حتى يصعد الجبل

على دخانها من الخجل والحب

نجاح زهران – فلسطين

إحسان الموسوي البصري

دموع حرى..

إحسان الموسوي البصري

هنا كان طائر يرفرف، وهناك كانت نخلة برحي،هنا وهناك آثار كلمات تركتها خطوات الرحيل، وأنا بين كل شيء أقف محزونا،يمتلأ صدري بخفايا لايعلمها الا الله،تنازعني رغبة في الحياة،أستجدي لحظة إحتواء لقلبي المنكسر،أبحث عن أمل أرتق به يأسي ،لاحيلة لي سوى البكاء،آه ،أنا من أوصلني لهذا القدر،أرتجف خوفا من البوح مجددا،كطفل شاب قبل الأوان،يعيش الخوف من المجهول بين الحين والآخر..

إحسان الموسوي البصري/العراق

اسماعيل عزيز

عصفورة خضراء

اسماعيل عزيز

الزمن الرمادي يدري أن جنازة الماء تترك وسادة لحمٍ لصلب الغريب على شا طيءٍ يجهلنا , مسمَّرون على انطفاء الضوء في باحة الأنتظار نبقى ونحن ندري أن الأنهار خجلى بضمئها ..كل فمٍ عقّهُ صوتهُ يتلهَّف أن تسمعهُ النوافذ قبل رحيلها ألى زمن التراب...

أيها الريح لا تتسمّري كالظل فالأنتظار الموزع على مفترق الدموع دون مناديل يوميء لعصفورة خضراء وهي تخشع فوق آخر سنبلة أسيرة...فكيف تكونين يوماً أذا كُنتِ؟

وما تفعلين بين خشخشة الدنانير والشهوة الوثنية

وأنت .....أنت...

أيها المتصلب خلف جراحنا ,أن الرحيل مع النهر وجعٌ ,ونحن نلهث خلف نداوة الملح ونحلّق على جناح أسئلة

تعلم ..أنت..

أن النهر لا يلتفت ويحمل الوصايا ألى بلدٍ .....مقدس.

اسماعيل عزيز – العراق

كامل راهي مرزوق

العزفُ على الحصى

كامل راهي مرزوك

ناعسٌ طرفُ الخيال ، أملودٌ هذا الضوءُ المتناثرُ في الأرجاء ! غبيّةٌ هذهِ الفِكرة ؛ أن تتسلّقَ بُرجَ إيفل كي تُعلِنَ الحِدادَ على الثورة ؛ تِلكَ التي ماتت وراءَ المكاتبِ الخاوية ! عُدْ إلى كوخِكَ القديم ؛ الانزواءُ يُغذّي أفكارَ مقالِكَ الجديد... الاختناقُ جُذورُهُ اليأسُ القابعُ فوقَ الجُدران ، أعلى الشّعاراتِ الجوفاء ، على أرصفةِ الجوعِ المغمَّسِ بالدّماء ؛ تِلكَ التي صُلِبت تحتَ التّاج . انهيارُ المبنى الأخير ولّدَ ضغطا على الحاكمِ المتهالِك ؛ أنصارُهُ في الشّوارعِ أبواق ؛ يحيا الملِك... يموتُ الفُقراء . أنظرُ إلى السّماء ؛ لم يتوقّفِ الكون... أنتَ ترى . وُعّاظُ السّلطانِ أمهلوا المذنبين حتى المساء... العزفُ على الحصى تعرفُهُ الأقدامُ العارية ...الجماهيرُ نحوَ القصر ؛ ماتَ الملِك... عاشَ الشّعب.

كامل راهي مرزوك – العراق

عبد الله محمد الحاضر

افعوان الضوء

عبدالله محمد الحاضر

حتى عندما احاول ياسيدى تتبع خطاك افشل يا معلمى ، حيث تتزاحم فى المدى الرؤى المشوشة ويصبح الضوء افعوان ، وتتشبث ملافظى باطراف حلقى تقضم فى نهم بصيلة البيان ، تلك التى لا تجيد سوى التوالد فى مهد الوجع الوثير ، لتجعلنى بلا وسائل اطير فى فضاءات الجموح ، اجمع ندى وجودى بقطنة صغيرة واملىء الجراب باحلام كثيرة ، تزغرد لهابتلات زهر من اثير يثملها شذى الطموح تسرى بلا استئذان فى كل كائن وروح ، لالتقى فى سبحى عوالم لا عداد لها ، لاتحتويها الصفات، تنفى يا سيدى على سبيل القطع موت تكرس فى عقولنا للوجودات ،فتضحك فى صمتها من جنون الكائنات وجمع التناقضات بالمتناقضات ،وتسدل بينى وبينها ستارة لا تحجب شيئا ،.. لاجدني يا سيدى مستعيذ منى على كل اتجاه.....

عبدالله محمد الحاضر – ليبيا

فراس جمعة العشماني

شتاء

فراس جمعه العمشاني

في قاعة الشّتاء الكبير، كنّا ضيوفاً مجمّدين، نركنُ وجوهنا جانب الغيمات المصفّحة للجدار النّحاسي الاكثر برودة. نسكب اللّيال القانية بزجاجات البرد، ننتظر نفحة معطف إله بدفءٍ داكن. يتسرّب الماء من ثقوب البلل الطّليق، ليلصقها على تضاريس الوجه المستباح كما ظل ضائع في مقبرة برق يتوسّل بالمناشير لقطع أصابع الصّواعق التي احرقت الزمن الشّديد الأكتئاب الهادىء كما صبح أليف يرعف السّكون من حقول الأرق يمد يديه الرّاعشتين في جيب ارضٍ سجينةٍ ليلتقط رجفة الحرّية من النّزهة الجّامدة عبر سرير الوقت الثلجي.

فراس جمعه العمشاني – العراق

الجزء الثالث قصائد 2018

في السرد التعبيري تتجلى قصيدة النثر بالبناء الجُمَلي المتواصل، الخالي من التقنيّات الشَّكلية المعهودة للكتابة الشعريّة، والخالية من الفراغات والتَّشطير، وبالسَّرد التَّعبيري، أي السَّرد الممانعِ للسَّرد؛ السَّرد لا بقصد الحكاية والقصِّ بل بقصد الإيحاء والرَّمز. فينبثق الشِّعر من قلب النَّثر، حيث الشعر الكامل في النثر الكامل. هنا، في هذا الفضاء وهذا العمل الأدبي يتحقَّقُ الشَّكلُ الشعري الكامل في النَّثر الكامل؛ إنَّه فضاءُ تكاملِ الشِّعر مع النَّثر، فتسقطُ أسطورة تقابُلِ الشِّعر والنَّثر وتضادِّهما، بل هُنا نظامٌ كتابيٌّ يتكاملُ فيه الشِّعر والنَّثر في حالة التَّكامل النَّثروشعري. وهذه هي رسالة السرد التعبيري.

تُوفِّرُ القصيدةُ السَّرديّة حرّيّةً أكبر، بل تُوفِّر حرّيّة غير مسبوقة للشَّاعر في أن يبيّن رسالتَه وخطابَه، بأسلوب عذب قريب مع تعبيرية عميقة الا انها ليست جافة بل سلسة وقريبة. إنّ القصيدة السردّية، بوضوح رسالتها وسلاسة تعابيرها وقُربها من ذهن القارئ، تعيد الأدب إلى النّاس، وتحطِّم الجدار الذي بنته الحداثة والرُّومانسيّة الذَّاتيّة، وتقّدم نصًّا تفاعليًّا وعصريًّا يُلبّي مطالب

المرحلة والظرف، ممثِّلًا بذلك خطوةً متقدِّمة في تجاوز مخلَّفات الحداثة وتقديم قصيدة ما بعد الحداثة.

بعد تحرير النَّصِّ من سطوَةِ الانغلاق والتَّعالي الحداثي وبعد تقريب الأدب إلى القارئ وتفاعله مع همومه و آلامه، وبعد تقديم كتابة عذبة وسلِسة برسالة واضحة وخطاب جليٍّ، وبعد الفهم الصحيح لقصيدة النَّثر بالشِّعر الكامل في النَّثر الكامل والتَّكامل النَّثروشعريّ، تقدّم القصيدة السَّرديَّةُ شكلًا شِعريًّا عربيًّا بصيغة عالمية، في عالم صار كالقرية الواحدة.

بناءً عل كلّ ما تقدّم، جاز لنا أن نصف هذه الانطولوجيا) لشعراء مجموعة "تجديد" الأدبية بأنّها قصيدة تجديد، و سيتبين المهتموّن أن السرد التعبيري ليس تفرّداً لمجموعة تجديد على المستوى العربي بل على المستوى العالمي أيضا وهذا ما لمسناه من خلال احتكاكنا بالنص العالمي. وبحق أقول ان مدرسة السرد التعبيري ومجموعة تجديد تمثل المدرسة التعبيرية العربية الناضجة الظاهرة في جميع جوانبها الإبداعية والرسالية والفكرية.

الأعمى

أنور غني الموسوي

أنا من هناك، من مدن الثلج، مسافر رملي في قلبي صوت ماء. أتعثّر في بحور حيرى لا تستريح إلا عند كل شاطئ ينشد أغنيات قديمة. أنا مجرّد ذكرى جاءتنا من جهة بعيدة، تحكي لنا قصّة الغياب. إنّها ما زالت تعيش في أوراق مترية، و ما زالت تنظر في المرآة بغرابة. كانت دوماً تقول لي أنّ الهباء شيء غريب يوهمنا بالحقيقة، إلا أننا حينما نخلد الى النوم نراه بوضوح، و نواجهه وجهاً لوجه، فيحكي لنا قصصه الباردة. ألا ترى هذا المكان بيديه الفضّيّتين يضيق على أنفاسنا؟ يصنع منها طابوراً طويلاً من صخور تحلم بطرقات باهتة. و هذا الزمان كم هو شاحب و حُرّ ، يتطاير من دون رجعة، إنّه يقهقه ساخراً من عيوننا الجاحظة. أنا لستُ واهماً كبيراً، لكنّني أشعر بالعمى لذلك تجدني أدور في الغابة أبحث عن كلّ زهرة فريدة لا يراه سوى الأعمى، و كلّما عثرت على واحدة تقول لي : يا رجل الرمل؛ أحيانا لكي ترى بوضوح، عليك أن تكون أعمى. إنني أسمع صوتها و أراها بقلبي لأنني رجل أعمى .

خُمول

فريد غانم

لا بدَّ أنّ المقعدَ الفارغَ المطروحَ في الشُّرفةِ المهجورةِ مُصابٌ بالسَّأم. فيدخلُ إلى غرفةِ الملابس، يجلسُ على الأرضيّةِ قبالةَ المرآةِ الصّامتة، ويدعو سيّدتَه الملوّنة للجلوسِ فوقَهُ، ليقتُلا صباحًا آخر.

في المساء، يخرجُ المقعدُ ويستمعُ إلى الأنباءِ الفظيعةِ عن مذبحةٍ بحقِّ الصّباحات والأطفال، باسم الوطنِ المقدّس. يحفرُ ثُقبًا عميقًا في الأرض الدَّاخنةِ ويقفُ فيهِ، بلا حركةٍ، بلا نحيبٍ، بلا أوراقٍ، بين الأشجارِ المحروقةِ في حلب.

سُلّمُ الأمنياتِ الملوّنة

كريم عبد الله

خُذني بقوَّةٍ نحوَ الضِّياءِ البعيد أشطبُ الخَيْباتِ وأقفُ على أبوابِ اليَقين، أواصلُ الغناءَ حولَ ينابيعِ الحكمةِ كيفَ تتجلّى في الرُّوحِ وأفتحُ بكارتَها، أستحمُّ بإشراقاتِها وأعبُرُ مدنَ الظَّلام، أنفضُ مِنْ على أجنحتي غبارَ المعاركِ والرَّصاص التي زيّنَتْ صوري منذُ أنْ ترمّدَ الصَّباح بألفِ طعنةٍ وطعنة! خذني إلى هناكَ أسمعُ تراتيلَ النُّجوم وأرقصُ في بساتينِ الحِكمةِ وأُدمِنُ الكلماتِ المتوهّجةَ أنثرُها في الطُّرقِ المؤدِّيةِ إلى تقاويمَ خالدةٍ، الدُّروب التي خلّفتها مزاراتٌ مجهولةٌ يلجُ فيها الخرابُ، لطالما حذّرتْني وبعثرَتْ أوراقي عند عتباتكَ، لمْ تعرف كيفَ ينمو القرنفلُ في الطُّرقِ المؤدِّيةِ إليكَ، وكيفَ يكون الارتقاءُ خيرًا منْ ألفِ حكايةٍ هرِمة. خُذني أُعفّرُ الجروحَ في أرخبيلاتِ الفيروز أجلو بزرقتِها غشاواتٍ تتعاطى الغياب، دعني أتخلّى عنْ الألوانِ الباهتةِ وأرسمُ وجهَ النهارِ زاهياً كلوْنِ الذَّهب وتبعثُ الاطمئنانِ اللّانهائيّ، فحينَ ترتجفُ قدماي على صراطِ التَّطرُّفِ يُلهمني فزعُ السُّقوط رشاقةً تتباهى بها قواميس الفضيلةِ التي خبّأتْها طقوسُكَ، كَم ارتميتُ على أرصفةِ الوهمِ أمارسُ رُعونةَ التَّسكُّعِ أمامَ نقاطِ التَّفتيشِ وأعلنُ الحربَ على ما تبقّى مِنْ حقيقةٍ مُزيَّفةٍ! وكَمْ مارستُ التَّسلُّطَ تحتَ مساقطِ كينونةِ أنوارِكَ أخوضُ في بحيرةِ المستحيل ولا أجيد مهنةَ الإبحار وتصفيرِ الخساراتِ! وكمْ أجّلَتِ الأقدارُ توهُّمي بالارتقاءِ مِنْ دونِ طراوةِ عطرِ مواعيدكَ وأنا أُزوّرُ التّواقيعَ كي أدخل مملكةَ الحضور!

هاهي الشمسُ تفتحُ شبابيكَها مرَّةً أخرى وأنتَ تمسكُ بيدي، وتخلّصني مِنْ وعْثاءِ السَّفَر تملأُ محبرتي برذاذِ أنهارِها المتوهّجة، سأُعرِّي دفاتري القديمةَ إذًا وأعلِّقها على نخبِ الضَّوءِ اللّامتناهي على حُدودِ سواحلكَ محرّراً إيّاها مِنْ إرثٍ قديمٍ وأعيدُ قراءتَها حتّى لا يساورَني الشَّكُّ، وسأتلو صلواتي وشموعَ الأمنياتِ تتبهرَجُ وتتلو ما تيسّرَ لها مِنْ أنشودةٍ حُبلى قربَ خارطةِ طريقٍ ترسمُها أنتَ.

وَجْهُ البلادِ..

عادل قاسم

بكثيرٍ من غُبار القَلقِ، وبضِعْفهِ من الصَبر، أمْتَطي صَهوةَ الأَلِم، وبأَلَفِ سِربٍ من يَماماتِ الأملِ وَقَفْتُ دَهْراً على ضفَّةِ المنْحَنياتِ المعْتِمةَ، تتقَيَّؤني ألسِنةُ الدَّمارِ، تَلفِظُني أَسنَّةُ الحِرابِ طِفْلاً مُشَوَهاً لشهقةِ المساءِ الجافَّة، كأنَّني بِكَ ظِلّ يَسْتخِفُّ بحروفِ القَلق، فَتَبدو بأكثر من وجهٍ غائرٍ بالرّخامِ، تتغيَّرُ ألوانهُ كلَّما زَفرَت الرِّيح أَو صهلتْ كجوادٍ يَجري على غيَرِ هُدىً. تُوهِمني عناكِبُ الخيالِ، أنا الواقفُ كخيمةٍ محدودبَ الظَّهر، أَعدُّ أوراقَ ما تبقّى من ثوانٍ لزمنٍ باهتٍ أكلَتْ ثمارهُ أَسنَّةُ الحروبِ. على السَّواترِ المطليَّة بالدِّماءِ كنتُ أُقلِّبُ الأينَ والفرقَ الذي لا يخطرُ على مُخيَّلةِ جَبلٍ. ما الذي يجْعلُ هذهِ الدَّوائرَ تستعيضُ بِتَغَربِ الخُطوطِ التي لا تلتقي إلّا على الاسرَّةِ ساعةَ يولدُ الخرابُ؟ هكذا هي العواصِفُ دونما سابقَ إنذارٍ تُرْخي أَعِنَتَّها للجمرِ ليحترقَ على حَوافِّ الموائد الرَّخيصة وجهُ البلاد.

تَغريبةُ حُرية

إبتهال المسعودي

نيسانيّةٌ مزجتْ حُلمي بمشكاةِ نور ورحلتْ غريقةً، فالمبتلونَ عند شواطئ الغربة سكنوا غربَ العاصفةِ ينتظرونَ ولوجَ الموجِ، يرافقونَ فتياتِ الملحِ عند الشاطئ، يولون بتلك الشقوق على ظهر كفوفٍ تمتزجُ بواطِنَها بجرحِ وطن العشقُ سلامياتٍ تَدمى ونوافيرَ من وهجٍ أخضر؛ لغةٌ مترعةٌ (بالآه وال ياويل)والأسماءُ التي تهتفُ تعال يا موجَ الأحرار.

الاحرارُ نَزفوا حتى الثمالةِ عشقاً مصلوباً من على جدران التوهة. تجمدَ الصوتُ المبحوحُ بصورةِ طفلة. الأوداجُ إنبثقَ منها طينُ الغُربةِ، الأسمالُ أحكمت التصاقها بجسدٍ محترقٍ وتَحلتْ بغبرةِ

فقر. الاخرونَ المنشقونَ من جزرٍ بيعثْ عليها أفكارُ الحريةِ والثورة اليومَ تعالوا ستستوطنُكم راياتُ المجدِ وتكبيراتٍ عَلَتْ عند مآذنَ مبتورة. القصةُ ذاتَ القصةِ والحبكةُ تستلهمُ قدراً آخر.

عزف المرايـــا

إبراهيم الجنابي

النهر الذي وثّق جرائم الجثث نطق بصمت عاثر. المرايا التي رسمت وجه الحقيقة تدثّرت بماء الزئبق. والجنون الذي يعبث بشرق المنايا بات ابريقا مثقوب الوجه. الاحداث صوت اشتباك بين هجرة العقول وسماء التوحّد. الخراب والتلاعب بأطراف قلائد الفتيات سمة يتبرّج بها المحدّقون بسلالم من طين. مَن قال لأفراخ القطا انّ السنابل جائعات وانّ الهروب من زوبعة الهشيم بات

قاب جنونين او يقظة؟ لعل السارحات على جبين المطر يؤدلجن الخمول عصفا سرمديا. لعل الراكبات على جناح القمر يهلهلن للضوء (أما انجلي). لعل الراكعات في صومعة التهدّج عاكفات على مليء الصناديق الصدئة من جور التعنّت بأزاميل من سدرة الحقيقة. تلك معزوفة يسمعها الصمّ بحنين وتغادرها اجيال الجناية بعلامات سائبة.

أحلام

احسان الموسوي البصري

المساء يبتسم على غير عادته، وكلّما توجهت نحوه يزداد توهج القمر على البرية الشاسعة. شهاب يخطف الأبصار. سنجاب يغازل أنثاه. لا أزال أجري خلف القمر، تغريني ابتسامة المساء. سأحلّق عما قريب، أنني أحاول!!

بَصمَتي

أحلام البياتي

يدنو مني كثيرٌ من الضجيج الحالم بكؤوس من لهيب الذكريات الفقيرة التي تسعى للظهور للعيان. وكأني صليب أعانقها و أبسط حروفي أستميلها لتغمض بعض الحزن المولود بصرختي الأولى معلنا بدأ نزول وحي الصبر، فارشاً رداءه المنسوج بحبكة المتمكن من أدواته المجتمعة لردء ما يسيل من لعاب الجوار مدعيّا بصلة الرحم.

تغطس أسماك بنصف من الحقيقة تدور بدوّامة حكاياتي بنفس الأسطوانة القديمة تلوك نفسَها. حسناً، من أول من رأى؟ من أول من نحت حرفاً على جدار صمتي؟ لا شيء يدلّ على بصمة من الطين. يقال انّ البصمات تشابهت في الآونة الأخيرة . أما انا فلي لوحة مخبوءة خلف الجيوكاندا ، بلون واحد لا ترى بالعين المجردة، يقال عنها حلم نبي.

موت كفّ على غسيل نجمة

أحمد بياض

يهيم البحر على أشداق الليل. نَسِيَ نديمي الاعتراف بواد الضوء حين تعرّى النخيل.

لديّ بحر يرتدي أشرعة سفينة حين غامرت في غيمة الوجود. مضمضة شمعة في سعال الليل وزهرة على غمدية جناح فراشة ترمّم ابتسامة على شفتي صبية وسراب ملتح على نعش الشروق .

حبر منغمس في التراب وفستان ورق على الأغصان تحت صدى الريح. شرفة المنسي حين تعانق الانتفاضة انتحار الشمس .

مدينة تبحث عن أطفالها حين يتلو الدمع آيات الفراق وشيب القضبان على محاجر المسالك. طفلة حلم على انفطار الجسور ووهم المشارف في ليالي الأنهار.

شجرة سدر

أحمد عبد الكريم

جدراننا من الخيزران نجلد بها أجسادنا وذاتنا من خيبات ونوائب ونكسات

نمتحن صبرنا بين الحين والحين, نلتقم لحظاتنا الهشّة من ربوع الغفلة

المترامية. تحتوينا حقائب سوداء نحملها بين أيدينا نملؤها آمال و أمنيات

نافقة. أضعنا ملامحنا وسط الضجيج وصراعات العقول الفارغة. ها هم يعودون بعد أن دفنوها تحت رمال التعصبّ والقبلية المظلمة؛ أفكاري التي قالوا عنها أنها تسير عارية. نعتوها بالمتحرّرة، إتهموها بانها تبيع الهوا في الطرقات .

لقد أخبرت شجرة السدر سرّاً كتبته على لحائها في غفلة من الزمن. بعض

أحرف من كلمات ستصنع بعد رحيلي ثورات على أحياء يرتدون أجساداً

ماتت منذ زمن. يوماً ما سيلعن الظلام حروفه التي كتبتها لغة سوداء على جدران الليل.

انعكاس أضواء المرآيا

أحمد المالكي

أحاديثنا التي أخذت معنى المصادفة ...أرجوحةٌ في مهب الأرتعاشاتِ الطويلة ..هذا ما تناقلتهُ يدُ الريحِ على لسان الأغصانِ المرقطةِ بالجفاف ...الأوراقُ ... مواعيدٌ متساقطة لا... أسئلة /والشكوك بحجم النساء /والكحل المزدحمُ زخرفةٌ في وجه الرماد هنااااااااااااك ....حيث أتساعُ لهبِ المساء لا لغةً. .. سوى التجاعيد ....من لا يعرف معنى الصدى له أن يترجم ما جاء في قواميسِ الراحلين حيث الصمت المعبأ

مازال يسكن ..... قنينة قديمة الفراغ

متاهات الحياة

أدهام نمر

الطريق ملتوٍ، طويل على الحفاة. البرد يطارد الاجساد العارية, هناك حيث يستقرّ البؤس على الارض الكالحة. الوجوه سوداء لا نور فيها. الانقطاع يشعّ من الداخل. الصراع يتحرك داخل كل شيء, يتدحرج في أنحاء الكرة الارضية, يجعلها تهتزّ غيضاً, الاهتزاز ينتقل بالهواء يجوب

أنحاء المعمورة. الجنون كائن حيّ يعيش بين الاحياء, يجعلهم يفقدون انفعالاتهم لحظة الاتقاد المنفجر. القلب ريشة تتطاير من العواصف, لا تستقر الا فوق الغيوم, لا يشهق غير الخوف .

الأضلاع احيانا تنقبض, تكون كقفص حديد محكوم بالموت, أو كتابوت ينتظر الدفن في مقابر الاحياء. أنا اقف على قمّة بركان شاهق الارتفاع و الفوهة قدمي تصارع الاتزان, تخاف الانزلاق، تحذر السقوط. ألسن اللهب تنتظرني في الاسفل, فحيحها كالأفاعي المجلجلة جوعا للسقوط, نهمة الى حدّ الشره . كل مدارات الكون تصارعني, هبوب الرياح يعاكس الأشرعة, الأمواج تندفع هائجة من دون اعصار. وحدي في ظلام لا أرى فيه بصيصا من نورغير ذلك الشعاع المختبئ تحت بصمات يدي.

على حافّة الجسر

اسماعيل عزيز

هُناك كنتُ ...أرتدي أقنعة الأشياء في رحلتها. وأنا أعلمُ أنّ الأرض بركان بهذا العالم السُّفليّ..كيف لي أن أحمل الصُّورة أو آخذ من كلِّ شيء بذرةً؟

خطوتي كانت ثقيلة في طريق موصلٍ بأعماق الزَّمان الداخلي ...

أدري أنَّ الطُّرق التي ندخلُ في مراياها تسجِّلُ موتنا..لا نافذة فيها، فكيف نرى أُنوثة الورود..

كزهرةٍ راحلة في سحب اللَّون وأطياف التّداخل..ما زلت بنفسي همسة فجر، وأرغب في سرير الملكة. جسدي يسترق السَّمعَ..حول أبواب المدينة والجسر الذي بات منحنيًا خجلًا من عيون تُخبّئُ سنبلًا.. لا يؤرِّخ خرائط طفولتنا..وفي كتاب الاشتهاء خطوتي كانت حروفاً.

فكلما نقلتُ خطوةً تتدلَّى كرمةُ الجوع ولا تمطر غيمة، غير أنّني لم أزل هناك على حافَّةِ جسرٍ يبكي عابريه.

محكمة الاقدار

أكرم كريم

في باكورة نهاري عبق عطرك، يشرح صدر الحطّاب المنحني ويبعثر الندى في جماجم الورد، حيث يصحو الرحيق بعين شادٍ، منتظرا الصبح ليعزف سيمفونية الكون على جسدي، فحبل الحطاب لا يقوى على حمل الشوق، ليوقد نارا من لهب الحنين. فالثوب مبلل من قطرات آخر لقاء جمعنا، راح يسحب الثوب ليحملها من جديد، فتعثرت بي الذكريات وفاض دمعها، فصاح الديك وهو يتسلق تنور الخبز المتوهج، حينها ناديت النجوم ألا تختفي فما زال للظلام رسم برياض الحقل المنتعش، وضوء القمر لا يعدو ان يتعدى وردتين من العمر، فأوشك أن يتلاشي بتعاسة واقعه المري، أو هو ربما نال التعب منه، فصرخت ولجلجة الذكريات تضرب بجدار صدري. على عاتق الديك هاجت اوجاعنا، بعد ان هدأتها بموسيقى (ستيفان باخ)، وبأغاني الغريب ، والحب الصامت، المحمل بثنايا حزمة الحطب التى اوشكت على الحرق، لتثير الحقل مجددا بصدي. تعالي : وعانقيني بصمت أملي، ودعِ أوروك تصافح أوروك، وملاح ساوا تمتزج بملاح اهوارك، ونحقق لنا كل امنية ضائعة. الاشياء التي جمعتنا، لا لم تكن محض صدفةٍ، هي أقدار حلمنا ...هي اقدار حلمنا.

حنين

أمل عايد البابلي

أحنّ وأفتقدُ ذلك الشغف الذي كان يزرعني رديمةَ فُلّ في كتاب الرهبة. الرغبة في التهام تفاصيل لم يطأها خيالي وإن جمح فكري! أفتقد "خططي الذكية" في التنصّلِ من واقعٍ يدربني باستبسال لأكون فتاةً غير مألوفة، غير محتمَلة! أفتقد صباحاتٍ بريّة لم تكن تشرق إلا حين أطلُّ عليها بخيلاء! أشتهي ضحكتي!! ضحكتي المميزة.... تلك التي لاتشبه هذا الالتواء الأنيق ''الناضج'' في شيء من مخيلتي. أشتهي ''عفويتي'' الخالية من كوليسترول الحذر!! والرياء. أفتقدني في زمنٍ لم أكن (أقمع) رغبتي في احتضان والدي وتقبيله بعنف وإن كنا بحضور غفير من الغرباء المتلصصين الجوعى الذين يراؤون .

صوتك بين الموج

أمين جياد

ما معنى أن يقذفك البحر الى الساحل وأنت من دون صهيل. هل سكنت روحك على ضفة لا تعرفها. تسمع هفيفا على حجر الساحل، وتسمع خشخشة الورد. ربما زهر النرجس يطفو على الزبد العالي امامك. وكيفما ترى وقع قدميك على الرمل سترى آثار اقدام لم تعرفها. هي امرأة من ورد النرجس، او ترى اقداما اخرى غطاها الموج . اقدام طبعها الرمل لرجل في ذاكرتك قد أمسى حلما او ذكرى. تسمع صوتا ياقوتيا من بين الاحجار. أترى؟ هو صوت تعرفه في ايامك ؟ الزهرة تحاورك وانت بعيد تفتش بين الرمل عن آثار قدميها تجدها ناعمة، هي حورية البحر اتت تحمل قلبك. ملاك يتغطى بالعشق اللازوردي. فدع صهيلك بين الموج واكتب هنا امرأة تقبع في زمردة تجلجل قدميك.. تخرج آلهة للبحر تطوق عينيك بشعشعة الروح . وتسحبك في الأعماق.

نورٌ من عطش

إنعام كمونة

انبثق سيلاً يقينُ السيوف طرّز نافلة الرمال بأريج النبوة. فوق هامات الطفوف تعاريج انسكابها مذ زغب جبرائيل بمهد الرسالة وذاكرة التنزيل , هناك جعجعت أكمام القدر هياكل دجى, حاسرة المسافات , حافية الفرات , تنتحب مآقيها تلوذ بصراخ صداه : همئت ظل الوعود , شذبت أركان الخديعة بلعاب غاصب, أوقدت جذور الرماد علاجيم متهالكة الضغينة في سبخ الرمال فتوهجت اعتاق السماء صبرا, تمددت اعناق الاشتياق تهتف : أنت صدى حرية العقول المضيئة وترياق الهموم, بأركان العرش انوار محمدية من كؤوس الجنان. لم تنحنِ هامة الفجر لدوامة ريح هجينة البركان, وغدر ضباع الظلمة سكرة مارقة تخمرت بأوتار غواية الثأر فوضى

صاخبة النزف , هناك حين وغى فارسا مخضبا بالشهادة اماما من كوثر السماء ارتوى لم يوهنه الا اناتها الذابلة (أخيتي زينب) ما قالها الا وصية مدى الفراق المغيب . مؤتزرا تهجد الليل وتلاوة السحر لا هوادة قد جد هزيع الوداع في محراب الشهادة وصدى الرؤيا عانق اسراب المنايا في جنح هجير الطف , لملمي حِجر النوى , كفكفي احزان اليتامى والثكالى , احتضني بيارق الرحمن سفيرةً , قد حان وجع النوائب وما كانوا يوعدون , سبي مخضب ببلسم حرية ابدية ونصرة خلود . حينها هرع النهار عاريا متسائلا أيكون صبحا بلا شعاعه فجرا ؟ والليل اسدل أذيال الهزيمة متخاذلا , قد ذُبح صرح الهدى وتسامى للُجَينات القلوب فانكفأت العيون سواكب وما زال الحسين مناديا هل من نصيرٍ ؟.. او محب معاتب ..؟

ضمائر تسكن قفص الاتّهام

أوهام جياد

ضمائر تسكن قفص الاتّهام. تحتسي غليان حروفها من لهيب لحظات موجعة. نشعر بالذَّنْب تجاه ما يحصل. الأوَّلون سبقونا في التّحدّي. وها هي تبدأ رحلة العداء الشيِّقة نحو مجهول لا

نعرف مداه. لن تخبو شمعة آمالنا ما دام التَّمنّي هو ثمرة قطافنا الجميل. نشعر بسعادة لولادة إنسان تكتمل به حروفنا وأمالنا المرتقبة.

أمنيات مبهمة

الهروب من الوادي يضايقني و رمال الكاحلين تقتلني و نزف انفي أعشاب كلها ميتة لا تعالج احدا فهربتُ من الوادي متضايقا لأبحث عن سبيلي فصدمت بنفس الوادي من دون علمي ، فهربت ثانية فصدمت به و ثالثة صدمت به و رابعة صدمت به و خامسة صدمت به و سادسا و سابعا و ثامنا و تاسعا صدمت به فبقيت فيه ارتدي الرمال على جسدي، ملابسي هي الرمال تمنيت ان ابقى و تمنيت ان لا ابقى مع ان البقاء اخترته بينما شعوري يختار عدم البقاء فامنياتي مبهمة و ليست راجحة مهما تمنيت فهذا ليس من حقي بل من حق الثاني فنفسي لا ترضى ان تتكبر على النفس الضائقة للموت.

سيجارةٌ

إيماض مهدي بدوي

على حافة مزاجي المتقلب جلست وحيدة أسبُّ ذكريات حاسة الشّم. الصديق الذي ترك سيجارته تلفظ أنفاسها الأخيرة بين شفتي مساء، والصّديقة المتّخذة من قارورة عطري الفارغة فخا لحبيبها الضّال. المناضل التارك حذاءه الجلدي المهترئ أصاب إنسانيتي بالحكاك. كلّما أنّت رُكبتي جدّي عبأت جدتي الغرفة بصخب الكافور الطّيار. المذيع المبتسم بقرار إداري يؤكد: "القتلى قبل تحلل أجسادهم "شهداء". التّنصيص على كلمة "شهداء" لا يعبّر عن نتانة وإنما إيضاح زائد.

الرقصُ على حدِّ الموسى

باسم عبد الكريم الفضلي

سفائنُ الهياكلِ العظمية، أضاعتْ لُجَجَ قراراتِ مجلسِ الأمن، سأخرجُ لأتنزَّهُ بين خرائبِ أمجادي المسروقةِ اللسان، هناك عجوز لاتجوز صراطَ الحلمِ المتعَكِّزِ، على مُهجتِهِ المنخورةِ الذاكرة، السَّعدانُ الذي ورثَ الحُكمَ عن بيضةِ الديناصورِ المخمور لم يأتِ بجديد، فهي ذات الخبزة المغمّسةِ بالعرقِ المرِّ ، كان ...، وحان، زمانُ الجبان، المتشِقِ سيفاً ذا فقاريٍّ، الذي يخطُّ للبطولة اسطراً من ذهَبٍ، على جبينِ الحنينِ للهضابِ المؤطَّرةِ بأحذيةِ الغزاةِ الفاتحين. الأخبارُ اليومَ لاتبشِّرُ بمطَرٍ، سأنزوي كي أحوكَ جَوربَ سفرتي الاخيرةِ ، لمهابطِ النجوم ، عندَ تُنُّورِ أُميَ البتول. كم تُرقِّعُهُ ، ويظلُّ اخرساً لايحرقُ حطبَ أضلاعي اليابسة..، تُرى ما سِرُّ التعريفةِ الكمركيةِ الجديدة ، لِتَابوتِ صمتيَ المضروبِ بعشرةِ أمثالِه ؟

شاي بارد:

بلال الجميلي

على طرَفِ خيالي تتدحرج الرؤى، يسألني وأسأله كأنَّنا على طاولة مقهى في حيٍّ باردٍ ، إذا كانت أمنياتُ العام الماضي ما تزال في ذات الملفِّ، حينَ تَذكَّرتُ ما عليَّ فعله نسيت في أيِّ عام أنا، ومن أيِّ بابٍ دَخلتُ دِهليز ما يَحدثُ الآن، سأجمعُ كلَّ مدَّخرات الرُّوح من خَيباتٍ و أمراضٍ وبعض بسَمات القناعِ الأبيض، أحتاج الشيءِ القليل كي أوفي بوعدي للأمل ،حَملتُ الدّورقَ، شَربتُ نَخب الغَيمِ الآتي ،أعرف إنَّه قادمٌ أو هكذا أعتقد، لديَّ لهذا اليوم تَذكرة ز

أتعرَّقُ ثانية من بحثِ جُيوبِي ، أينَ أضَعتُ منديلي الصَّغير؟ لم أرهُ منذ أن داهمتنا نِهاية الشَّهر، هل سَئِمَ العِناق مجَّانا وعينايَ تتراقصانُ على وقعِ طبولِ الهرَب، قد أُشِهرُ رغبتي بالبكاء الدافئ على وجنِة الحكاية ،تؤرقنا جلسةُ المونولوج، سَتهبُّ الرّيح وتُوقظُ اللّيل، سَهرتنا لن تَطولَ أكثر ، القمر على موعد أخر في الغد. سأنهي النقاش.

فِي الطَّرِيقِ إِلَيَّ..

بوشعيب العصبي

أَرْتَدِي وَجْهِي كُلَّ صَبَاحٍ، أَغْسِلُ ابْتِسَامَتِي شِبْهَ الْعَارِيَةِ، أَنْتَعِلُ مَا بَقِي لَدَيَّ مِنْ ظِلٍّ ..وَأَخْرُجُ كَحِكَايَةٍ مِنْ بَيْنِ أَصَابِعِ الْجَدَّاتِ، أَتَسَكَّعُ خَارِجِي مُتَأَبِطًا أَفْكَارِيَ الشَّرْقِيَّةَ وَقَدْ تَبَلَّلَتْ بِمَاءِ الْخُرَافَةِ وَضَبَابِ التَّأْوِيلِ.

أَقْضِي سَحَابَةَ يَوْمِي فِي الطَّرِيقِ إِلَيَّ ، أَشْعُرُ بكَثِيرٍ مِنَ التَّعَبِ إِلَى دَرَجَةٍ لَمْ أَعُدْ أَقْوَى عَلَى حَمْلِ فِكْرَةٍ فَارِغَةٍ. أُلَوِّحُ لِلْمَارِّينَ بَيَدَيْنِ تَشْرَئِبَّانِ خَلْفَ جِدَارٍ: أَيُّهَا الْمَارُّونَ بَيْنَ حُقُولِ السَّرَابِ إِنِّي تَعِبْتُ مِنَ النَّظَرِ.

اَلطَّرِيقُ الَّتِي رَسَمْتُ أَضْيَقُ مِنْ خُطُوَاتِي الْمُكْتَظَّةِ، اِلْتَفَّتْ حَوْلَ قَدَمَيَّ حِبَالُ الْأَسْئِلَةِ ، اِلْتَصَقَتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ، وَسَقَطْتُ عَلَى وَجْهِي فِي جَلِيدِ التَّوَتُّرِ..

أَيُّهَا النَّهَارُ شَمْسٌ وَاحِدَةٌ لاَ تَكْفِي، هَا أَنَا أَتَأَبَّطُ أَفْكَارِي مُبَلَّلَةً، أُشَيِّعُ النَّارَ فِي حَطَبِ السُّؤَالِ ، أَتَّكِئُ عَلَى ظِلِّ غَيْمَةٍ، وَأَمْضِي فَوْقَ أَعْشَابِ الشَّوْقِ الْخَمِيلَةِ كُلَّمَا غَنَّى طَائِرٌ رَقَصَ الْفُؤَادُ بَيْنَ جَنَاحَيْهِ.

لوحة

جميلة عطوي

بعد ليل بهيم ترقرقت انبلاجة في عين السّحَر . سالت على هام الهضاب فتورّدت منها الوجنات. أطلّت على الوهد وقد أثقل النّوم كاهله. داعبت زواياه فأسقطت آثار العتمة وارتشفت الدفء. تحرّكت الصَّبَا تنفض بقايا وَسَنٍ عالقة بأجفان الزّهر فتناثر النّدى حولها نجوما متلألئة. مع صدح الطّير اشرأبّت الورود بأعناقها طابورا يهمس في أذن الصّباح تحيّة عبقة تبارك بزوغ الشّمس.

ابتسامةُ الزجاج

جواد زيني.

حينَ صَنَعني الخزّافُ ، تعمّدَ ان يطوي شَفَتيَ على إبتسامةٍ جامدةٍ ، ربما لم يردني محتاجاً يوما لعُبوسِ الحُزنِ المهيب ، قِشرةٌ رقيقةٌ من خزفٍ أنا، اتهرَّبُ من أشلائي المتناثرة في طرقات ليالي الاعياد، أخفي تلكَ البسمةَ عن أعين أمي المتورمةِ ، تسألُ عن دَمعي حينَ يعطشُ قبرُها ولا أملكُ الاّ قطرات جفّت من ماء الوردِ وأعوادَ بخورٍ وشَمعاً يطفئهُ عصفُ انفجار كلّما دنوتُ منها . من يخبرُ أمي انّ الخزاف أبقى النارَ بجوفي ، تزجِجُّني الحُزنَ على بَسْمهْ ؟!

هلاوس عمياء

جواد الشلال

غموض الغياب ، الضجر الدائم، النور الجديد مرت كما لو أنها مهد حكاية ، او تراتيل سقاها الضجر . مرتبكة بسوق الفجعية كل العيونِ حالكةُ بالتوحش وسنابل صيف متأخرة . يا لها من عبث فجّ حد الانفراط . انا كانت متواترة . لاشفقة لأهلها وللقائمين على صدى الريح ،القابعين خلف صخرةٍ عرجاءَ قبالة هديرِ البحر الغريب، الذي عاد منتشيا من السماء . قطراته تختالُ على أعناقنا نحن الذين قطعتْ السننا من وقت بعيد ، بعيد كثيرا وهذا امر لا ريب فيه. وتكبر كل أثداءِ الزمن .. زاخرةً بحليبٍ طازج .. مكتمل البنيان .... لا رغبةَ لنا به الآن .. سيكون قسرا ممتعا حين تجف الموائد الساخنة . او حين تمر انثى عابقة بالخيال ، نائمة على ضفة الفكرة الجليلة .حيث تشاء القدرة على التخلي من ابواب رديئة . او هكذا تخيلناها . لن

تموتَ طوعًا او كراهية ، لكنها سترقد في السرير طويلاً . وسنسترها عبثا بشرشف من خيزران ، وذكرى صلعاء التكهن .نوقظها للتندر او لشيء من المباهاة المقدسة . نسير كتفا لوحده ، ليس هناك من ذراع تصد الريح عنه ، او عين ترى نصف ليلة ساكنة عند اطراف الحياء ، او قلوب تقيم مأدب الجدل ،وترفع الاشرعة الساكنة على البياض الواهم . كلنا سنبكي بدموع جديدة ، ساخنة ، هادئة ، تشبه الحليب الجديد . وسنسخر من غرب العبق القديم ، قديم جدا يشبه الوحل الجميل . ولذة منفردة ، محاطة بتاويل ذوي الصلعات الاكاديمية ، نعرف ذلك كثيرا . هنا برقٌ يطيحُ ببقايا الصمت ، يوقظ مبهماتِ ما أقول.

شتاء المنافي

حسن المهدي

في العتمة يرسم القمر صور الخيبات على ورقة تبغ .. وجوه بلورية و خطوط معتقة في دنان متكئة على اخاديد ، وجدايل بيضاء صغيرة تحن لمشط خشبي سافر في جعبة فارس ترجل في عجالة الزمن الغارق في الكون المحدودب لينساب انينه كلما تعمشقت انامله الضيقة بالخصلات المخضبة بالحناء، ترتيلة ليال جف ضرعها ليس تنضح..

يا سراة ..اقطفوا من طعم الملح نكهة الدموع واسرجوا من بريق النجوم درب سديم الرحيل في غبش بارد قبل ان ينضب نبض الذاكرة ويغفوا التوجس على ظهر الراحلة التعبى. احملوني بعيدا لابعث من جديد خصلة نافرة لرواق فجر قادم يبلل وريقات الربيع ندى لدموع عصية على الفهم

ميتافيزيقا الاطار

حسين الغضبان

اناكلّي داخل اطار، هكذا أشعر لكني الى الآن لم أجد حدّا له. هل هو وجهي وايحاءاته أم أسمي ونداءاته ام يدي التي تصل الى السماء فتصيبُ مواقع النجوم، أم أصابعي التي تتذوق الاشياء أم قدمي التي تمضي الى غدِ أم الجسدكلّه. لكل جزء عالمه، سمعي بصري أنفي لساني عوالم أخرى، عقلي حين يكون مَلِكا، فكري حين يَهمُّ بالجديد قبل ان يأتي، قلبي حين يحب يجعل وجهي مبتسما وحين يكره يمسكُ بجذوره فيقطع عنه الرَيْع، نزوتي حين تجرّني ،حاجتي حين ألاحِقُها، نفسي حين تأمرني روحي حين تمتلئ فتطير بلا حدود ، أم محفظتي في كلا حالتيها ،أم هو بيتي حين أغلقُ بابهُ أم بابهُ حين تُطرق ،أم مدينتي حين تعرفني أم الوطن بحدوده الرسمية أم الناس وهم داخل الحدود أم الناس وهم خارج الحدود، أم الواقع الذي يسلخهُ القصّاب عن الصدق أم العالم الافتراضي الذي يبيت في جيبي، أم هو النوم أحيانا كثيرة أخرج من الجسد الى عوالم لم ازرها او اسمع بها من قبل أم هو الموت الذي لم يأتي أحد فيخبرنا عن شكله، أم هو القانون ،أم هو السيف ،أم الحرية ،أم هو طائر بلوري يلمع بالآمال يرتقب الناس عودته، أم هي حبيبتي حين أمنحها الروح والجسد، أم نشوتي التي لم تصل بعد، هكذا أجدني عالم يفوق كل جسد ربما اكون انا الاجمل . لذلك تجذبني الارض اليها بقوة خشية الهروب الى كوكب آخر.

سمفونيّة العصيان..

حسن ماكني

من غابات الصّنوبر الصّامدة خلف جدار الصّمت تصعد تقاسيم ثائرة. تقاسيم تعزف الرّفض في سمفونيّة العصيان . سفر يتموّج ما بين غربة الرّيح ودعاء الشّجر في رقصة الحلم الأخير. تنتشي, تقفز بين الفصول كفراشة ثملى برحيق الربيع الآتي. لا نشاز للصورة سوى تلك الرواسب المبهمة لظلال الخوف المزمن. ذاك الخوف الرّاكد في ذاكرة الماء من وجع الطوفان الأخير . تتمرّد على ثقل الخوف في خطاك. تنساب مع الصوت رويدا رويدا حتى آخر نشاز لغصن يكرّر رقصة الغروب الحزين تقربا من حمامة تعوّد حضنها الدافئ في متاهات الليل. تمشي, ثم تمشي حتى آخر قطرة من صهيل الإصرار النّافر من عروقك . تستقبلك الشّمس بأكاليل من قوس قزح كأوّل زائر يجتاز غابات الخوف القاتم. تلتفت ناحيّة الغابة, يتراءى لك الموج بحجم الجبل . يا إلهي لقد عبرت البحر دون أن ألامس الماء.

أبصرُ من ثقبِ

حسين الساعدي

أبصرُ من ثقبِ مخرز ، أمتطى صهوة ذاكرة عرجاء من عثراتي ، يتّكئو نفساً أجدبني . أظفرُ منه شريط أحداثي ، أثقلته عذابات حياة برؤيا الجنةِ ، وأقدام غارقة في جحيمٍ ، انتابته خفايا زمنٍ ، يرهقها عسر الطريق ، يلف لواعج المكان ، تئنّ خطواته ، من فرط التأوه ، يتلجلج الكلام عن لسانه ، يتسلق الشفتين طيف ، ينثال على أحداق مصلوبة ، يلفحها لهيب من ينوء به ثقل معاصيه ، بين أشتات خيالات ، ومخاوف عصر ، يرتاده صمت كئيب.

ما الذي يحدث في المرآة

حمزة فيصل المردان

حيث يجلس الزبون للحلاقة وامامه مرآة عريضة ينظر بامعان ،فتبدأ الاحداث بالتقاطر . نشيج متقطع وصراخ يأتي من حافة المرآة يتحول الى عويل يقبض اليه المكان. طائرة ورقية تحلق في اجواء ليبيت حربية تلقي بقذائفها في الصحراء وتعود لتشاركنا الاحتفال بالسلم. مزمجرات متوثبة قرب حافاتها الصدئة.....انها اجواء حرب!...

انظر هل بدأت الحرب فعلا... لكن لا وجود للمقاتلين على الجبهات وليس هنالك جبهات اصلا . فقط الرياح تحدث صريرا يعقبه غبار تحت حوافر خيل منقرضة . وتساءل الزبون....ما الذي يحدث في المرأة.

قلب الظلام

حميد الساعدي

بعيدًا عن الشَّفق، وقريبًا من الإشراق، تأخذني لجَّتُكَ السَّاحرة إلى حيث أُلقي عصاي على دَكّة السّحرِ، مبهرة في راحتيكَ الرُّؤى، وموغلة في النَّدى وجنتاك، ومورقةٌ دهشتُكَ السّاطعة.

المسافاتُ لا ترتمي لظلٍّ وحيد، تطوّقُ وحدتَهُ بالأسى، والغريبُ احتمال الوقوف، بلهو محطَّاته الصَّاخبة، حينَ توشّحُ صوتكَ بالآهِ أو تنكفئ باليباب وتلمحُ سوسنةً نائمة، لا تشظّي بغير انكسارٍ، ولا رهبةً دون كفٍّ تسومُ الرِّياح لوُجهتها القادمة.

وباب الحنين اشتهاءٌ يطرِّز يومي ألوذُ بهِ من غافيات الشَّجر، يجلِّل هامي ارتفاع الغروب، ويمنحني صبره في السَّحَر، صَلاتي تعانق أصداء روحي وفي القلب ربٌ أفاضَ محبَّتَهُ بسكون الظَّلام وَولَّهَني حرفه المنتظَر.

الوحشة

حيدر الأديب

كنت اطارد الأنثى في ازقة القصائد وفي الايميلات الموقرة ..كنت بدون انثى ينقص دمي عن دلالته المجيدة .. اما الان لا متسع في جنوني لهذا الثراء الكلاسيكي.. الان لغة الجماليات هي جماليات الجثث المحترقة / المقطعة / جماليات الأوطان التي تختر الغروب في حروفها ... الان زمن الجمل الناقصة والأديان المعلبة .... ما أصعب ان تقف مثقلا بالوطن المستحيل ويرمونك بالرصاص المؤمن بالله واليوم الأخر!

نورٌ مظلم

حيدر محمد خرنوب

السَّماءُ يقع من يديها الليل، تركض بلا نجومٍ، تعانق جدار النَّهار، خوفًا من ثقبٍ أسود، يرتدي بدلة زفافٍ جاهليَّة، ينتظر اغتصاب الغنيمة في عتمةٍ ما. تجري فتتَّسع المسافةُ بين السَّطر والحرف بعبرةٍ مُقَيَّدٌ بأناملِ حاكمٍ يذرف القلم حبره. ينحت خواطر في لوحة الزَّمن. أَغرق بعضها موج الطغاة، وبعضها لم يزلْ. درّهُ داءٌ دليلُ دُنُوّهِ، أدمى أفئدة أزهار أرجوان عبريٌّ عتَّق عفريتٌ عفيرُ. شُلَّ شأنهم شرذمةٌ شقيص.

ما بعد الأثير بوجع

خلود فرحات

كما كل ليلة حملتُ زاد يومي و مضيت. هذه الليلة ينقصني شيئ من الدهشة ، و الكثير من الأمل. السحب في الأعالي ندية ، يبدو أن الدمع ينزل صعوداً بحسب جاذبية سكان ما بعد السماء بوجع ، علّه يروي تصّحر لياليهم ، و يؤنس وحشة اللاعودة. لا تغادرني صورة تلك الشواهد المزروعة على جانبي الطريق، و كأن الشبكية احتفظت بألف نسخة لنفس الشريط، يتكور الوجع داخل فراغ آخر فكرة عن الغياب، تداهمني شخوصهم، عيونهم ترجوني بإشارات لا أفهم ماهيتها. كل ما أستطيعه لأجلهم تلاوة صلاة المحبة لراحة أرواحهم، و الكثير من الدعاء ليغفر الله لنا و لهم و للأوطان. هل تحتاج الأوطان للمغفرة ؟ ربما.

بعد الخضوع

خديجة حراق

اغمضت عيني وتقيأت خيوطا لا تنتهي. التفت وتكورت وتشبثت بحنجرتي تخاف الضوء, ابنة الظلام تعيش على طحالب السواد بين مسالك الخوف وقصور النظر. بداخلي خيوط خضوع ترعرعت مع ابجدية حروفي لا تتكلم . اجتثت منها قوائم الوقوف فلم تتعلم السير، اكتفت

بالزحف وجهها الى الارض تسمع وتتلقى ما حسبته من الضوء يأتي. كثر الزحف واختلت الاشارات من اعلى ، فقد ربوته وتكسرت درجات سلمه. تبعت الخيوط مجرى الضوء قتلها الفضول . رفعت هامتها، غريبة وسط الزحام، وجدت من يصرخ، وينشد . موضة باصبع في كف ، فيتو. اذاب الضوء الخضوع ، فالى اين المسير وهل سينمو بداخلي بديل....؟

التنين

خيرية صابر

تمرّد التراب علي ماهيّته، فتجمّع في مظاهرةٍ حجريةٍ. ثم ضجّ من صلابته فاصطكَّ بعنفٍ لينتسبَ إلي النار. ظلّ يتناسل صخورا نارية تحلّق باظفارها حول حنجرتي فتعجز عن اي صوتٍ. وتشبّ لحظة مبتدئ النهاية.

أخطبوطٌ ناريٌ يتشبث بخاصرة الزمان ..أتوكأُ علي حشرجتي وببطءٍ شديدٍ أرفع ذراعي الساقطة لأخمشه بإصبعي خمشةً ضعيفةً كي يتلفّت ..فأفرّ من بين أذرعه..

ربّاه ..كيف يواجه الانسان محاولةً متجدّدةً لقتله ..يساورني الشيطان لأتخلص منه، لكني أخت هابيل . لن أقتلَ قاتلي. إذن اين المفر ؟.الارض علي اتساعها عارية من أية مسافةٍ أتلفّحُ بها او بؤرةٍ مائيةٍ أختبئ فيها . آهٍ ..لفحتني السماء بفكرةٍ. هناك ..حيث يوجد عقلاء لدرجة الجنون حيث اللالون إلاإخضرار الاوجاع، وشموس مبلّلة بالحرمان يجففونها علي حبائلَ الانتظار. هناك يمكنك ان تصغي الي صرخاتٍ مكتومة تنشب خطافها فوق الجدران .لا لن تنتعلني. ويمكنك ايضا ان تري بعين اليقين الجدار البرزخيّ بين الكلمة الطيبة والكلمة الخبيثة ، وكيف يُقتلُ الانسانُ بنصل الكلمات . الان شمسكَ السوداءُ هرمت وصرتَ كتنّينٍ يحترق صمتا. بينما علمتني الحياة كيف ألتقط الجمر بأصابعَ مائيّةٍ.

دروب الوهم

رجب الشيخ

أنادِي بصوت ربما عال لا يسمعه من يشتهي ندائي. اصرخُ منتصف الليل علّي ابث تلك الارواح الخامدة شيئا من الوعي . أجساد تشتهي النوم لا تشبهني تتدحرج ذكرياتي الى حضن ذلك الوهم في اعماق ذاكرتي . خوافقي ترتعد اشتياقا الى جسد خاو اعياه طول سفر .طرق ملتوية وشواهق يسكنها أرباب الخوف. الريبة تملأ تلك الدهاليز شيئاً من الترقب. أشكال لا تسر ناظريها ، الرعب والخيبة تملأن ذلك المكان العفن . أصوات مريبة وخرافات تحويها دروب التيه. موانئ مهجورة خاوية غادرتها النوارس الجائعة حينما سلكت دروب اخرى و أحتمت خلف مدن الرذيلة ، والخطيئة في أذرع الوهن الابدي.

ساعاتها الفتيّة تَنزُّ بالمِسْك

رحمة عنّاب

لمْ تَكن ساعاتُها الفتيةِ متبرجةً بالخلاخيل يوماً، وحدَها كانت رصاصاتُ البنادقِ الفارغةِ إلاّ من طيوفِ الحقدِ و خطوات الهاربين تتبعُها، ولهاثها الملتهب يحرقُ عينَ الشمس ،فاكهة السوق ترمُق سيلَ رعب من فرّوا تَنزّ مِسْكا يُنذرُ بالشهادةِ، و ثكلى صَدحت بأوتارِ الخوفِ تبحثُ عن طفولةٍ هاربةٍ تَلتقطُها يد دَثّرها زُغبَ الانتفاضة لِتحْتَمي بفلكِ الفراغِ يهدهدُ لها أزيزُ الخفق .

عندما أقْشطُ بطاقاتِ وجعِ الذاكرةِ تنبلجُ معاريجُ الضلالة تجثمُ على أنفاس الصباح فيرتدي المشهدُ حُلى التأوّه كاشفاً عَوْرةَ الفسادِ يتسلقُ سلالمَ الإنحدارِ و يبدأُ عزفَ سمفونية الفجيعةِ.

مَن يعيدُ لِعقيقِ الايامِ بريقاً يُناكدُه شيبٌ على مفارقِ العمرِ يشدُّ وثاقَ تسارع المواقيت؟،مَن يقلّمُ أَغصانَ قامةٍ يَبّستْها أملاح مساوماتٍ مثقوبةٍ زَخْرفهَا الضّياعُ لِتكتنزَ ثمارُها مِنْ جديد؟،مَن يُعيدُ لِلْهُدبِ بريقَ لواحظَ تتوضأُ النّجوم!!.....

هذيان وزري

رحيم الربيعي

بمرصافة الدمع أنحت من الخطايا أمجادا عارية تتوسد السحب الدخيلة على سنيني العجاف. تمر امامي شعثة اطرافها تلامس الترنوق. ضحكاتها نتنة وهي تناديني للبكاء وعناق ابواب الله التي تدنست بعرق التوبة المعتصم ، لا نجاة وقد توثب العقل في مرديات الهوى، حيث كسا مواسم العمر زمهريراً ابحث فيه عن الدفء وانا الوذ بوسادة ندية لا تعرف طعم الشمس تكور امنياتي تحتها دون خروج وعبث كما يفعل الصغار ، الأيادي لا تزال تعلن دعوتها للرجوع بين احضان الرب. اكتفي بالنظر والبكاء خلف جدار من ورق، ألتمس هطول الرحمة مع صرخات و تأنيب.

غاية البشر

رسول مهدي الحلو

تحتم عليَّ إن أحفظ لغات العالم وإن أتعلم منطق الطير لأغوص في دماء البشر عند جريانها من النصف الأيمن إلى النصف الأيسر، وأستجلي غاية الغايات وعلة المعلولات وأتقصّى قمم الغرائز وماوراءها إلا شفير الحجر، فقداسة قارون صُلبت على مفاتيح كنوزه وعشق زليخا أذابه بكاء القمر المنفلت من عقال الشريعة والمختبر ، فوجدت نفسي مفتولا بأكوار زئبقية تعّذرت على الحائك حبكها فلويت لها عنق الريح وأردفتها مع التيه لأني راحل إلى بعثرة القدر قانطاً من عتق

الطلاسم ورقش المعالم، فلا يستنبطني القادم من غياهب الإصلاب عن أبتياعي لقوس بلا ثمن لأن القوس يأتيه بلا ثمن.

على صهوة العبور

رشا السيد أحمد

بلغني أنّه منذ اللحظة التي خرج بها مهموماً يحمل في قلبه قلق النار وروح الماء وضوضاء دهشة لا تنتهي، قبل أن تنسكب في روحه غربة الأرض البكر و يقرأ سطور الفجر الأول الغريب في كف الله . منذ قرأ الحزن في عيني الشفق والدمعة على خد الحكاية الأولى قبل أن يلوذ بكهف يعصمه من وحشة بلا نهايات وقبل أن يلوذ الشاعر بثوب المجاز حين لمست قلبه نار الوجع ، وقبل خروجه من كينونة الواقع ليسكن القصيدة ، قبل أن يرسم مذكراته على جدار بيته الأزلي بعود فحم وسر دم, قبل أن يبحث كلكامش عن سر الخلود، قبل أن تنهض قيثارة الأرض في قلبه شهوة تستمطر شفة لهفة، ويسكن قلبه عزف قيثارات بابل الشجية على أنكيدو ويستريح في حانة المسافر وهو يعدو خلف كفّ تلوّح بنرجسة بيضاء، منذ رؤيته شجيرات الماء على وجه النهر الخالد تهمسه بسر الخلو ، وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا.

صورة لبياض العائلة

رياض الغريب

أمام صورة قديمة لعائلتي ، تشبه صالة عرض مهملة غادرها الرواد اضع نفسي انبش في زواياها بحثآ عن مقعد فارغ لأجلس هيئتي الآن وقد تخطفني القلق لكن الأرض لا تشبه الصورة. بعيدة هي نجوم ذاكرتي.

في الصيف كنا ننام على السطح ، تحكي لنا عن لعابة الصبر– (لعيبة الصبر منهو صبر صبري) لا احد في صورة العائلة يخبرني وأنا اعثر على قطعة من حياتي باحثا عن متحف يضمني ، عن صيف , عن سطح , عن جدتي في الصورة القديمة

امام صورة قديمة لعائلتي موجات من الحزن اجتاحتني .لاسباب تتعلق بعائلتي ذاتها .. ابي مثلا في الصورة كان يحدق بسياطه التي تركها انتماؤه اليساري .. بصناديق الببسي كولا التي حملها على ظهره حين كان مطاردا في بغداد ومفصولا ومحكوما بالاعدام ,,بسجن الحلة بعدها ايام المحنة حين كان الجحيم يطارده بعيون الريبة وحين مات همستُ له :لا تحزن مازلت في القلب ، اعني طريق الشعب.

ابتسم ابتسامة خفية في روحي ..اختفى في قبره كما الصورة الان باهتة بلا الوان ..الطفل بجانبه لايذكرني بشيء إلا بي عندما افزعني كلب جارنا ومزق (دشداشتي) الجديدة وحين قرأت جدتي كل تعويذاتها وآياتها اصبت بطفولة مرعوبة من كلاب كثيرة في حياتي ، كلاب تختفي خلف الصورة ، تنبح طوال تلك السنوات التي غابت.

يقول جارنا ان سجناء هربوا من سجن الحلة .

في الصورة لم تكن الملامح واضحة ولا خطة هروب ابي من عيونهم الرصاص . كل ما ظهر شجرة هرمة يتكأ عليها ابي وحين اقتربت اكثر لمحت حروفا لكن الزمن بصق عليها بعذاباته لهذا لم تتضح تماما.

في اليسار هو لايشير فقط يحدق لجنوب ودم ينحدر من الصحراء. الصحراء ثوبه القديم لكنه فضل اليسار تماما كما اختار امي في صباح تموزي.

يقول ابي : اختلفت الروايات في المدن .

في الصورة وجهه برتقالة عصرتها أيادي كثيرة. أياد ي تختفي وتظهر ، مسكوت عنها في الصورة ، لكنه كان يمسك يدي فقط لائذا بأحلامه التي خبأها تحت (دشداشتي الجديدة) . كلاب مزقتها ، أياد تلاقفتها ، حصارات ، وحروب على شاهدته . فضّل ان يكتب هنا يرقد اليسار ، لكن الايادي الخفية صفعته بعيونها .هرب بقبره ، كومة عظام وسياط.

قربان

رياض الفتلاوي

مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية. ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت. سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت. لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة. خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري

خفيف من بقايا طينة أجدادي. هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه .

ربيع بدون أزهار

زكية محمد

أزهارُ الكرز ذات شخصية قويَّةٍ وعمليّة، تتفتّح في موعدها لتذكرنا بأمجاد الساكورا. تبدو جميلة وصافية كإشراقة قوس قزح بعد ليلة ماطرة!! يا للخسارة، لم يعد الكاميكازي العربي يلتقي بها عند برزخ النُّور، ربَّما كانت تحفِّزُه في الماضي المجيد! الآن أصبح قسًّا في معبد البراغماتيَّة.

الرَّبيع في بلادي كابوسٌ هائج. أزهارُه عليلةٌ، أصابها داءُ قابيل، وجهها كهوف مليئة بالخفافيش، وأظافرها الطَّويلةُ مناجل تحصد أرواح العصافير بلا رحمة. لست شاهدة إثباتٍ على جرائمها، لكنَّ أنهارًا قرمزيَّة تتدفَّق في أوردتي كلَّما فتحت شاشة القلق، وصوت رائحة الطّيب يتردَّد بسرعة الضَّوء على مسامعي وهو يرتِّل "عند ربكم تختصمون". كما ليس من شأني حرقُ بذورِها كي لا تنموَ في مكانٍ آخر، لكنَّ الأكيدَ لن أسمحَ بحضورها لحفل هانامي، وأن كنت لا زلت في حيرةٍ من أمري: من سيمثلنا هناك؟؟.

ممرات مهترئة

في تلك الممرات المهترئة يتجول البشر بصخب وضجيج. منهم من يمشي وحده وآخر يمسك بيد رفيق. كل الوجوه متشابهة النظرات يختلف فقط لون العيون, والاغلب يخفي كل ملامحة بنظارة. كل الضحكات ليست ببريئة؛ أما عالية بسخرية و اما حاقدة ترن بالآذان كالرصاص، تشبه صوت الحطب بعد شبوب النار وطقطقته قبل ان يصبح هشيما. بعدها يرتفع دخان ويصمت الجميع عن الحديث، تبقى وحدها النار تسحق شيئا بصوت عال يؤلمنا. خيل لي بأنها عظامنا التي تستلذ بطعامها. يتساقط شرارها حول الجميع ولا أحد يحرك ساكناً. ربما هناك الجلوس مقصود، علها تصيب الجميع شرارات تلك المدفأة النهمة، لا تفرق بلهيبها بين الاجناس والاعمار يستعر لهيباً وكأنها تتراقص فرحاً كلما ممدنا أيدينا فوقها لتذيب برودتها وكأننا نصفق لها ونعطيها يوبيل ذهبي ودرجة أمتياز لدخانها الذي يفصل بيننا وبين مشهد لا نستطع ان نتبلع صمتنا أمامه بلحظة تجعل منا هشيما يجتر كل جميل. نصبح كلنا حطبا لنار سرمدية لن تنتهي ضحكتها حتى تطمئن أننا اصبحنا رمادا.

ثنايا ظلٍّ

سلمى حربة

على مقربةٍ من يقظةٍ مفتونةٍ بحلمٍ أزليٍّ، مددتُ يدي التقطُ بقعةَ ضَوءٍ تسرَّبت بين ثنايا ظلّي المكسورِ فوق جسدي، تراءت لي حفنةُ وقت هجير تمّوز سنين، شردتُ ... كنت أراوغُ ظلي الخائر القوى، يلهثُ ورائي، وأنا ندفُ سحابةٍ أهيمُ بين السَّماء والبحر... العقمُ في قلبي، بلا حبَّة مطرٍ أو ندًى كنتُ، أشهقُ بالنَّسيم، أسترسلُ بالتَّناثرِ بين غمراتِ الرِّيح ثنايا ظلٍّ مبتورٍ يُفتِّتُ جبهتي ويلقي بي على قحطِ الأرض المتيبِّسة سراب مطر!!...

سكون

سما سامي بغدادي

للفصول بصيره واحدة ترى فيها أمزجة السماء, شتاء يتراقص على أهداب الدهشة, وسنبلة تسرق من الشمس شعاعاً ذهبيا. على همس الينبوع يتسلل اخضرار الطحالب, وضفائر النخيل تجدلها رغوة المطر وسرب يمام مهاجر تطارده ذكريات مذعورة. الرحيق يعاند الندى فيعلق في أذياله أمنية مؤجلة, ينظر وعد النجوم لسحابة عابرة. الحطب ينتظر ليلة اعدامه بفرح فرماد الارض حطبٌ أخضر.

تشتعل أشواقٌ محتدمة بوجع الحنين بين الاصابع عند المساء, تنتظر ظلّ الصيف الحارق ,ونشيج مكتوم يمزق أسئلة بلا جواب, سيقرأ السكون أنغام الصدى فوق جبلٍ وحيد وسفحٍ يعجُ بأطياف الاحلام ,وسيصغي لانسياب النهرِ حين يعمد الكائنات من خطيئةٍ مستعادة. لا احد يفك رموز اللغز, لا أحد يسرق الدهشة من الياسمين حين يكسر بوابة الجليد بعطره الاثير. عند تقاطعٍ عميق في متاهة المجهول تدق نواقيس الانفاق المبنية على الأسرار. تغيب الاسماء المخضبة باهليجية الارض, وتعود وان طال المكوث تترجل عن صهوة التعلق. في شحوب السراب لونٌ

خفيّ. الظلال المنشطرة تختفي من صعقة النور, والشاهد الاخرس يحمل أبجدية اللوح. الارواح تقضم أنفاس الهواء المشبع بمواسم الوجع , وتدور كي تناطح أذرع الضجيج, لكن لا مفرّ فوحده السكون الذي تنتهي اليه الاشياء يجيب على السؤال, حين تصرخ الحياة في أذنيه مرة ثانيه.

ألقت الدنيا بين يديه اعباءه

سمير الجندي

ألقت الدنيا بين يديه اعباءها مرة واحدة. لم يتسنّ له حصر الاتجاهات. لبياض شاسع اتساعه. والمدى ليس له أفق ولا الوان. رسائل البحر لم تصل لمبتغاها. الارصفة فارغة من المسافرين هذا المساء. وانا وحدي اقل ارهاقا.

ترتيب الاحلام بحسب أولوياتها من ضروريات المرحلة. البحر والمدينة العتيقة. والفراشة الليلكية. وسناريوهات اخرى بانتظار عربة يجرها فرس ابيض مبتهج. وكتاب فريد تتسلل بين دفتيه حكايات منسوجة عند الفجر على انغام مؤذن وبلبل اسود وثورة موج طفيلية ومشاكسة قصيدة قالها ابن هند وهو يفخر بانجازات قومه التي لم تنته بعد .

كنت اهوى الموسيقى وكنت وما زلت انتمي الى اغنية كانت امي ترددها كل مساء ليس من اجل اقتناص غفوة مني بل من اجل ان يحيا قلبي بسلام.

يوم شتائي محتبس

سميرة سعيد

صباحاً يفقدُ الافتراضُ سحره، محتفياً بلونٍ رمادي كئيب، إذ تستبردُ الأصوات الحميمية بمناقير الزقزقة ، ليصمت الشتاء في الربوض الساكنة بالأجساد الصغيرة الدغماء ، مرتجفةً بأرتعاشٍ متشابك بالاغصان الرفيعة الجرداء ، فيجرُ تجمد الضلوع رأس الدفـء المختبئ بخزانة الملابس .

ترفضُ أرنبة الأنف التغطية وتقنعُ بمسح البردِ ، مُبللةً عينَ منديلٍ أبيضٍ خفيف بدعكةٍ متعاطفة, تفرُ بعدها لفم السلة الجائع ، ليتأهبَ الانتظار بكومةٍ بشرية منطلقة ،تتشاكسُ الأنفاس بأطلاقِ ابخرةٍ بيضاء كدخان صافرة قطار صغير ، فتتحسَس جبال الجليد زاويتها .. اللا آمنة ، منتحرةً باحتجاجٍ مذاب في البحار غَداةَ احتلال الاحتباس الحراري.

متأرجحةٌ ظلالكَ

سناء السعيدي

متأرجحةٌ ظلالكَ على أسوارِ المدينةِ الشاهقةِ كأنها تُعانقُ أشلائي الساعيةِ إليكَ ،تتسابقُ خَواطري في احتوائها علها تذوبُ في أحداقِ لوعتي. أُسرعُ فلا أُدرِكها، فتتساقطُ دموعي تروي أزهارَ غُربتِكَ الذابلة. أَقِفُ مُتعبةٌ على شواطئ رحيلكَ أُراقبُ قمَرَكَ تلفَهُ غيمةٌ تتعلقُ أجفاني بضوئه تتلو صلوات الحنينِ أوُقِدُ اصابعي شموعاً لعل سُفنَكَ تهتدي لسبيلِ العودةِ....ابقى هناك حتى تنفذ أدعيتي ويبزغُ فجرٌ غافٍ على موانئ إنتظارك.

إنسلاخ

صدام غازي

ثقافةُ السيقانِ الطويلةُ، أو هكذا تَدعي الضفادعُ عندَ القفزِ كاشفةً عن سيقانِها . ولا أعرفُ ما الذي جَعلني ابتدأُ هكذا لأستمرَ بأطلاقِ النارِ على نفسي في كلِ نصٍ أكتبهُ ، بدونِ أن أموتَ , أو أدّعيَّ أني متُ على سبيلِ قطعِ الأنفاسِ . أو محاولةُ قطع أنفاسيَّ في كل مرةٍ أشربُ فيها زجاجةَ كوكا , لأعلنَ أن أنفاسيَّ ماركةٌ منسلخةٌ من الزمنِ النحاسي البكرْ . الكلمةُ أداةٌ للقتلِ . الفكرة موضعٌ للقتلِ. النص المستحدثُ سبيكةٌ قليلةُ الاستخدامِ . هوايةُ البحثِ عن هوةٍ سحيقةٍ فكرةٌ جديرةٌ بالاهتمامِ . النظرُ من وجهة القرابةِ بين سيقانِ اللقالقِ , والضفادعِ كفكرةِ من آمن برب من الحجارةِ , أو ممارسةٌ لنزالٍ خاسرٍ أطلقَ فيه هكتور كلَ أحصنتهِ المروَضة . الاسترخاءُ ليسَ بحاجةٍ الى عدِّ عزفِ الراعي للقطيعْ . الانسلاخُ بحاجةٍ الى موسمٍ , والأفاعي لن تتغيرَ بطرحِ أكثرَ من جلد . نحن نمارسُ هوايةَ الانتحارِ . نحن نستخدم الضدينِ بنفس الوقتِ , ننسلخُ من الساديةِ الى الماسوشيةِ , وبالعكس . نتسلقُ أعلى تلةٍ لنمارسَ هوايةَ السقوطِ الحر, لنجمعَ بعدها عظامنا لنكونها كلعبة بازل . النعوتُ صفةٌ متلازمةٌ , سقراطُ مجنوناً .البرجسونية, صفعُ كلُ ما هوَ سائدُ يمشي على الأقدامِ.

صليبي

صلاح حسنية

لماذا حملت صليبي؟ وخضعت صرختي في وجه غاصبي ؟

شاخ عنفواني حين تخليت عن بندقيتي , وقناعات . حرقة السؤال تطارد هزائمنا الفردية والجماعية . ولأني مزيج من فلسفة الأولين, وتجديد الآخرين. موالفا بين الكفاح الذهني, وزخرفة الحرف وسط تشظي الرجاء في صحاري الملل. لا زلت أتنفس هواء الحقيقة , وأزهار الحياة حيث ينبوع الشعراء الثائرين.

جدائل الشمس

العامرية سعد الله

تلملمُ الشمسُ جدائلَها. تُلقي أشعتَها على صفحةِ الماءِ الساكنةِ، تعانقُ الأشعةَ. يتلألأ الماءُ على صفحة البحر في هذا الصباحِ. ساكنٌ لا موجَ فيه على غير عادته. في هذا الهدوءِ الرّهيبِ يستفيقُ الكونُ، تنفضُ الارضُ ما تناثرَ عليها من غبارِ الظلمةِ وتستفيق، تشمّر العتمةُ عن ساقيْها ،تفرّ هاربةً يطاردُها النهارُ. ترقصُ النوارسُ مرحبةً باليوم الجديد. يمتزجُ الصوت بالألوان الذهبيةِ في سرمدية آسرةٍ. سبحانَ من خلقَ الطيرَ يسبّح باسمه .سبحان من خلق النورَي ذهب العتمة. أيها الصّباح الجديدُ ،بعثرني ،أيقضْ غفوتي ،ابعثني في لحظاتِ التمني فسحةَ أمل تمطرني

بعثا جديدا مع كل يوم ، تلبسُ انفعالاتي. تتأججُ في لحظات البدءِ ولادة ترتدي تفاصيل الحياة

.

أعشاشُ العصافير

عامر الساعدي

تعشعشُ في قلبي المثقوب أسرابُ العَصافير، الأرق في رأسِي بِحجمِ تِمثالٍ لا يَتحرَّكُ ، يتشكلُ بهيئَةِ مَزار . على ناصِيةِ جَسدي تَتسلقُ بكتريا تَطعنُ ما تبَقَّى مِنْ عِظامٍ كيْ لا تَسندَني، جمُوح لَيلٍ يمحو ظلَّ النهار، يخنقُ الشَّمس قَبلَ شُروقِها، ثمَّ تَتَحولُ إلى سُباتٍ. نَشوة البُكاءِ بِداخلي مُهر يصهلُ، في تجويفِ الرُّؤَى خُيوط الشَّمسِ على شَكلِ امرأَةٍ تَخرج مِنْ مِرآتِها البيضاء تعوي. قلبي كَالماءِ كثيرُ الأمواج، يَنامُ في جَسدٍ خامِلٍ لا يعرفُ الإشراق، أعيشُ في خلايا القحطِ أعوامًا، غرستها بِأرضٍ سَبِخةٍ، لِتنضجَ لي الحُزنَ، النَّواعير تُبكي دَورانها، تُمارسُ طُقوس الموتِ قُربَ النَّهر، ألم يَستجر ألمٌ مقطُوع الإرادة، أبحث عَنْ حَبَّة عِنب بَيْن عَرائِش الشِّتاءِ لجِنينِ أحلامِي، الصَّحراءُ ساخِنةُ منْ شدةِ عرائِها، لا يسترُها سِوَى بُقعةَ زرقاء، أستحضرُ طقسًا لأذبح قُربان الشَّهواتِ في صَدرِي، ما أسهل التَّمَنّي لِتطير كُلُّ العَصافيرِ مِنْ ثقب قلبي، وتعشعش في لحيتي البيضاء .

ترنيمة مطر

عبد الكاظم الغليمي

ننتظرُ المطر على قارعةِ الزمن في أتون الحُب. صحراء القلوب مُبتهجة بنزول قطرات العشق قطرة قطرة وهيَ تتحرى ذلك العشق الالهي بعنفوان الشوق للقادم من بعيدِ. وضعتُ ورقة صغيره على غصنِ شجره جردَها الخريف من حيويتَها المعهودة وغيرَ من شكلَها الوردي ذات العيون الخضراء .. اللون الصحراوي يجتاح كُل الألوان ويُزيح عنها زهوَ الحياة. ذات ليلة أدخلتُ على قلبي دمعةُ فرحِ كنجمةِ ليل على نافذتي التي غشيها الليل والظلمة المزدحمةُ بأفكاري التي عكرَها ذلك المزاج النفسي حتى وصلت درجة الغليان حرقت أوراقي حزنتُ ابتسمتُ, بكيتُ لملمتُ جروحي في أخر الليل .. وهي بانتظار الشفق الصادق شاهراً سيفه.

المصباح

عماد هاني ذيب

ما بال هذا المصباح لا يغادرني أبدا؟ أتراه يظهر للناس و لا أراه معلقا في نقرة الرأس ؟ و لعله منذ نشأة الحواسيب الكبيرة أراه يقفز كي ينبهني ماذا أفعل؛ بل أخمن كأنّ سراج جدتي تنبئ عن سرّ سيحدث بعد حين ، و ربما منذ القرص المدمج التعريفي نزل معلقا بمشيمتي ؛هذا يفسر نظرة الطين الساخرة مساءلة إياي إلى أين ؟ يخنقني أنه يرقبني و يكشف مالا أريد البوح به، أمسكت بتلابيب سلكيه العالقين بقلبي و زجرته : إن لم تكف سأطفئك ... غاب عني لم أره في مرآة الحلم كعادته. .علمت انه في عالمي المجنون مثلي كان يحتفيني و الوسطى من أذني أن أبقى على شفة التوازن و شفير الهوة التي تنازعني السقوط ...كم بارقة مرت فاندلع ينير الشهوات القاتمة بوهج الجيد ثم تبنى كيف يحل رموز العابر من كل الإشكالات إلا اليوم فقد حدث تماس السلك فتوقف يومض مرتجفا.

الأناشيد الذابلة

عباس باني المالكي

كانت البدايات حلما أرتقيناه الى عناوين السماء وكنا نرسم خارطة الأتي بعناوين الوفاء كأنها شفافية السماء على قوس قزح حين تزدحم العصافير عند أبواب مطر الشجر. كنت أسافر معها بكل الحنين وكانت تغتاله بانتظار المجهول لزمن لم يعد يلوح لها إلا بأناشيد الذابلة بالفراق .كنت أرسمها قبل يومي وغدي كي تكون المخلدة في دوام الروح بالحضور في أزمان لا تطالها النسيان . كنت أحرم نفسي من نفسي كي أراها تكبر بين أضلاعي . كنت أحسر البرد بأناملي كي أعطي أطرافها الدفء بمواقد القلب وهو يخفق بالحنين من أجل أن أبني لها مواكب الحنان من احتراق أنفاسي بعشق الروح لزمن لا يغادرني بالشوق إليها وهي بين أصابعي وكأنها أقاليم تخزن شفافية السماء قبل انحدار الشمس إلى قبضة المساء الطويل بأرق النجوم في حفرة القمر . كنت كل لحظة أملؤها بحنيني كي يمر الزمن على ملامحها متوجا نضارتها بعصور الزهور كأنها آلهة حدائق النور الذي لا ينتهي من زمن الروح . كنت لا أعد الوقت من الفجوة المرسومة على دوائر الوقت كي تمر روحها إلى السلام دون صخب مدن العالم في تاريخها كأنها هي التي تمنح الزمن عمره بعيدا عن الظل والضوء في دروب الزمن . كنت أحبها كأن لا تاريخ لقلبي إلا حين يمر الزمن من ضوء عينيها . وكنت أبتعد عن كل تاريخي وأعاند الزمن بأن لا موعد مع ارتجاف الهمس في القلب إلا مع اسمها . قد غادرت لأنها لم تنتمي إلى عواصم الروح وتترك الأبواب

مفتوحة لعواصم أخرى لتأتيها السنونو بأخبار الناعسين من حدائق الخراب . قد أحترق قبو القلب ولم تعد هناك رغبة بتنفس عطر مواسمها التي حملتها قوافل الرماد و غادرت إلى مواسم فاجعة أثداء الضباب الأخير من قراطيس البحر. قد صدأ الزمن سأجمع كل أوقاتها وأرميها إلى البحر كي يتفرع على شواطئه باتجاه السفن الراكدة عند المنحدر الغريب عن الماء . فوقتي لم يعد يعرف مواعيد المطر ولون الريح التي تأتي بأنفاس الزمن من خلال ثقب حصارات عقارب الساعة الذابلة بالشيخوخة للروح . لم يعد هناك انتظار وهي أخذت محاصيل الصيف إلى برد أماكنها الجديدة بالعزلة . ها أنا أرمي وجعها بالضحك القادم من زمن بلا أطراف . هي ليست بشاعرة لأنها لم تعرف كيف تصادق الأنبياء حين تنزل رحمة السماء في غروب الروح في وثنية الأجساد . لهذا سأغادر ذكراها وأرميها بتعاويذها التي جاءت بها من طلاسم فوضى الوحدة النهائية لأروقة قلبها . سأجعلها تنتظر العزلة الأبدية بعيدا عن ذاكرة القلب وتغيب في تيه الحجر ..وتغيب.

يوميات خاسر /3

عباس رحيمة

في صباي كلما نظرت إلى السماء أرى نجوما تبتسم لي. في الصباح عندما افتح النافذة أرى حبيبتي تلوح لي بيدها، كأنها رذاذ ابيض يتساقط من السماء. عندما ساقوني مجبورا إلى الحرب . أصبحت السماء صفيحة معدنية والشارع شقا عميقا كقبر يأوي جثتي, وانا بداخله منتصب

القامة. كلما سمعت أزيز الرصاص جلست القرفصاء ووضعت يدي على هامتي، ظنا أنها تحميني من الصواعق، متناسيا إن خوذتي كانت على راسي.

آسف، لم اقل لكم إنني جلبت معي برعما من براعم الزهور قطفته لي حبيبتي ورم لي من النافذة صباحا وهي ذاهبة إلى المدرسة. النافذة التي أصبحت جدارا من (الكونكريت) خوفا عليه من الشظايا .خبأته بمعطفي ,أحببت أن ازرعه في خندقي وفاء لها ،،،لكنه ذبل من فزعي وخفقات قلبي.. نظرات الكل ترمقني بالحماقة وقساوة القلب، وانأ كذلك من خوف أرهقني أصبحت اتكئ على عصاي وبعد أن أصبحت جذعا خاويا لا نفع فيه رجعت إلى البيت الذي أصبح أشباحا من الصور تذكرني بهم متمنيا أن تكون صورتي معهم.

أبحث عن صباح غير مأزوم

عبد الحسين الشيخ علي

لم يعد هنالك قلب في ذاكرة الجرح سوى امنيات مقروحة. في عمر تعب من تشابك المتاهات , يبعثرني في كل اتجاه , واجهل تماما اين هنا واين هناك , سوى جوع يتخللني البسُ له قناعا من ضحكات , حتى انني اخال ان الزمان والمكان ليس سوى احلام منسكبة في منحدرات الليل , لا اسمع فيه الا صدى انحدارها والهشيم , تسلك في بحبوحة اشواقي فتحيلها اشلاء مترامية الرؤى , وليس لها من تأويل ؟! القي احزاني المسكونة بوجع الحنين , ابحث عن صباح غير مأزوم لا يتربص غيلة بتنانير الخبز الطري ولا يتجرأ على كحل الامهات العجائز على مصطبة الانتظار لاستلام اجر ولدها الذبيح . فلتتكسر تلك المصاطب المثقلة بهضم السنين ولِتُغلق شبابيك الهلاك المزدحم بانفاس الجروح الغائرة في الدوران الباذخة في طلب المزيد من المصاطب . لان حصار الظلام تنفس بدل الصباح , والقى مرساته في اعماق مجهولة, وليس من اثر غير منحور , نعم ليس من شروق يتنفس الصباح القديم , وليس من قمر يأبى الافول ! من فرط الظلام الذي تحاوش الافاق من كل صوب, حتى العصافير غادرت وكناتها , وابدلها الغادرون بجحور الضباع تعتريها انفاس العواهر بكرة وعشية وتكتسح بزفيرها عفة الزمن الطاهر بصوت الله اكبر.

لما احترفتُ الكلام

عبد الكريم الساعدي

لما تراءَى ليَ الأمسُ مصلوباً عندَ انقضاءِ النَّهار، كانتِ الخطى لاهثةً، تقبّلها الطرقات، خطى ملوثة بغبارِ المقاهي والآمال، تدندنُ خلفَها قوافي العشقِ والشوق شغفاً لطيوفٍ مكبّلةٍ بخلخالٍ منْ آه، جَفلتْ عندَ مقامِها قلوبُ الصعاليك، أجرّ أذيالَ الظهيرةِ فوقَ دثارِ القصائد،

أحزمُ صهيلَ نافذتي وجداً، تفاصيلَ موشّاة بالوجعِ والضياع، كنتُ حكايةً تسردُها أظفارُ البغي، تردّدُها موائدُ الليل، أُمنّي جنوني حيثُما أشاء، ندىً معلّقاً بأذيال وردةٍ عمياء. كمْ من دروبٍ عندَ منعطفِ الشيب فاحتْ بالشهوات؛ فرضيتُ أنْ أغازلَ الشمسَ عندَ أطرافِ النَّهار، ضاقتْ دروبي وأنا أرنو إلى مَطري، لا شيءَ سوى خطى معتّقة العمى، تجدفُ تعباً فوقَ أرصفةِ الخواء. أطرقْ أمسِي بباقةِ حنين وانصتْ لتباريحَ الهوى..هلْ مِن مُجيب؟

الحضورُ لاهٍ، تيمّم غفلتي وأطاعَ الظلام؛ فعصيتُ رجفتي لما أوغلَ فيَّ الفراغ. كنتُ سقيماً، وحيداً، أحزمُ عطشي حلّاجاً، يحملهُ شوقُ الجراحِ لمرافئ الهوى، كنت وحيداً سقيماً، لما احترفتُ الكلام، مفتوناً بالانتظار، أحوكُ الخطى دروباً للآت.

خزّافة.

عزة رجب

تسكبُ أمّي شيئًا من الطَّفَل، وبعضًا من روح الأرض، ورائحة نواياها الحسنة، تمزجُه بطين طمث الأرض الأحمر، وشيءٍ من ماء الحياة، وقليل من الأمنيات، تقول إنَّها تكفي لإرسال حياة بمذاقٍ آخر، ثمّ تضيف إليها رحلة تأمُّلٍ من عينَيها الفنَّانتَين، ومسحة من الإحساس، ودفقة شعور بالعطاء، و تعجن تلك الروح. تبدأ في التَّشكُّل الرَّحمي الأوَّل حول رحى يديها، تدوّرُها بين أناملها، ماضيةً في رحلة الاستدارة، تصرع فيها كلَّ الهموم، ومضغة اليأس، والحزن المقيت، وتجعل أعشاش الفرح قريبة، من الجرار الآخذة في التَّلوين، رفيعة، طويلة، ملفوفة القدِّ، كأمّي، حين تقبل حاملة إحداهن، وقد ملأتها بماء الحياة، تقول لي انظري إليها، إنَّها جزء منك ومنّي، رفيقة الطّين، والصَّلصال، وصاحبة الصَّوت الحزين. اتركي يا فتاتي مجالًا للنَّافذة المطلَّة على البحر، كي يتَّسع صدرها له، فالبحر ضائق بنا، كلَّما هاج جرَّاء فعالنا، خذلته كائناتُه، ولفظ بشهقاته للنَّافذة الصَّامتة، تشرئبُّ بعنقها نحو صمت الجرَّة الواقفة على شرفتِها، فتتجرَّع في يُسرٍ ماء البحر، وتحتفظ به في لُبِّ روحِها، حتى يعودها مرةً أخرى، فيمسح بيدَيْه على برودة الصّلصال. اتركي يا صغيرتي للطّين روحَ التَّشكُّل، فإنّني من مائه المهين، ومن روحه الطّيوب، لا تؤلمي التُّرابَ الأحمر بوقوفك عليه، وقُدسي السِّرَّ الذي بين يديهِ، والثمي خدَّ الزهر والريحان، إذ انبعث من أصيص صغير، ضاق به المكان، واتَّسعت له تجاعيدُ الطّين. شكِّلي الخزف، كلَّما تكوَّر بين يدَيْك عجينًا، كعجين الجسد الرَّخو، لوِّني وجود الله كلَّما طاف بك طائف الحزن، وخفْتِ أنْ يتجرَّد قلبُ الإنسانيّة من الرَّحمة بالبشر، فيقضي على حقول القمح فوق خدود الأرض، يحرق زيتون نظراتِها، ويزجي حليبها بالماء، ويمضي في فساده غير لاوٍ على ألمِها، تاركًا

كيمياءَ جسدها تئنُّ في روح الطّين الأحمر، ارسمي منه عصفورًا، أو عشَّ يمامةٍ، أو جسدي وهو يرسل من الخزف رسائل الحياةِ للطّين.

أرجوحة الموت في ذاكرة النَّهر

عزيز السوداني

السّقفُ الخشبيُّ، المكتبُ المتهرّئُ العائمُ بين النّفايات، الجدران المصابة بحفر الأقلام الحديديّة، الأقدارُ تحومُ في فضاءِ الغرفةِ البعيدةِ عن العيون، في البستانِ الموبوءِ بالعصاباتِ الهاربةِ من قبضةِ الرّيح، الزّاوية حَنَتْ على دموعِ الأملِ، راحَتْ تفتك بالصَّمتِ، صرخةٌ هزّتْ أركانَ الليلِ الجاثمِ على مفرداتِ الخلاص، بينَ رجليهِ موضعٌ لرأسهِ المثقلِ بالآهاتِ والتَّشظّي، ينكثُ ذاكرته المتجمّدة ، فكرة، عند الفجر، عبر الباب الخلفي ألى القريةِ مع النّهر، كان قد جاء بنفس الطَّريق، حزمَ نفسه بحقيبة الحزنِ وبعض الأملِ، سارَ مُردِّدًا آياتِ طالما كان يقرأها، اصطدمَ بالقدرِ، ثلاث عرباتٍ، فُوّهات بنادقٍ، لكمات حاقدة، سارتْ العربات، خفقَ القلبُ، ذلك يعني الرَّحيل، انقضت أشهرٌ ثلاثة، في آخر صباحٍ، كان على أُرجوحةِ الموت، يُرتّل ترنيمةَ الشهادة .

أزرار الكفن

علي الحسون

ايها المكبل بخواطر اليتم فك عنك أزرار الكفن دع الجسد تحت أشعة الشمس يتبخر افتح صدرك للريح كي تتنفس منذ الازل. اول ما قطع الحبل السري ولد الكون.

ليلةُ اعتقالِ..

علي سلمان الموسوي

صمتٌ.. و صمتٌ، اللَّحظاتُ المقيّدةُ شنّتْ حربَها وهمساتُ الحُبِّ تخشى وحشيَّةَ الريحِ والغاباتُ المزدحمةُ عندَ شرفاتِ وحدتي عادتْ إلى سباتِها القديم تعكِّرُ صفوةَ الماءِ والسَّماءُ تقيِّدها الذئاب؟ إلّا الضَّوءُ المغامرُ في نزهةِ الخوف، تلوَّثتْ نفسي وتلوَّنتْ أنفاسي بهواءٍ مخرَّبِ الأوتارِ فقدتُ أناملي بقرارٍ شرعي؟ استجدي طفولتي من ألحانِ العصافيرِ الحزينةِ وهيَ تحاولُ التَّغريدَ قربَ زنزانتي، أخفي ملامحَ وجهي بقناعٍ ممزَّقٍ .. وأعودُ للجلوسِ حافيًا أزورُ نافذتي وأقرّبُ غصنًا مقطوعًا يتدلّى خوفًا منّي، وأقرأُ بقايا دفاتري.. أيّتُها الرّوح.. أغلقي سطوري بكلماتِ وجهكِ وانظري إليَّ حبَّةَ فراغٍ مشرَّعةً عندَ أروقةِ الظُّلمةِ، أحلِّقُ بين أناملكِ وأنثرُكِ على مصابيحِ خواطري وجهًا وشِعرًا وشفاهًا، حينها تغرِّدين أسمعُ كلَّ النّساءِ ولعلَّ أناملي تحتَ الخطوطِ الحمراءِ خبري الأخير أنّي.. أحبُّك، وأنتِ تكتبين - أقرأُ كلَّ النّساءِ في الشَّوارعِ في المزارعِ في الأحياء.. إلّا أنتِ أقرؤك حينما أكتبُ قصيدتي.

مائدة من السماء

فارس الرواف

غُرَباءٌ حطُّوا حَيْثُ خَلَعَتْ الحَضارَةُ نَعْلَيْها عِنْدَ حَدِّ هٰذِهِ البُقْعَةِ شَبيهَةِ إحْدٰى فُوْهاتِ تَضارِيسِ القَمرِ ، القادِمُون الجُدُدُ زُحُوفٌ تُرَكِمُ أَكْداساً تِلْوَ الأَكْداسِ حَتّىٰ ضاقَتِ النُّفُوسُ بِحَشْرِها ، الوَقْتُ هُنا مَشْلُولٌ لا يَجْرِي وَيَحُطُّ بِساقَيْهِ أَلأَرْضَ ، الشَّمْسُ المِوجِرَةُ تُطِلُّ سافِرَةً دُونَ حَياء لِتَصْفَعُ وُجُوهَهُم بِسُحْنَةٍ سَوْداءَ تَنالُ بِعَدْلِها الجَمِيعَ ، السَّماءُ المُثْقَلَةُ حِينَ تَمُورُ تَلْفُظُ مُدَّخَراتِها سُيُولاً تَجْرُفُ بُيُوتَ القِماشِ الَّتِي نُصِبَتْ لَهُم ، هِلالُ أعْيادِهِم يَعِفُّ بِوَجْهِهِ عَنْ كَشْفِ عَوْرَةَ بُؤْسِهِم فِي مَهاجِعِهِم المَكْشُوفَةِ كمَتاهَةِ فِئْرانِ التَّجارِب ، شُحُوبُ الغُبارِ الكَثِّ أَطْفَأَ هالَةَ العِزِّ فِي مُحَيّاهُم وَاعْشَوْشَبَتْ بَعِيداً عَنْ المَرايا ذُقُونُهُم ، ثِيابُهُم يَكْسُوها فَرْوٌ مِنْ سَفِيفِ الرَّمْلِ والوَحْلِ بِلَوْنِ الفَلَواتِ ، رُؤُوسُهُمْ مُنَكُوسَةٌ مِنْ ذُلِّ طَّوابِيرِ سَدِّ الرَّمَقِ المِهِينَةِ ، الطُّفُولَةُ فِي جَنَباتِهِم جَفَّ إِرْتِواؤُها وَصَدِئَ بَرِيقُها عَلَىٰ جُلُودِ الصِّغارِ فالطَمِيُّ مَلْعَبَهُمْ وَمِنْهُ يَصُوغُونَ لِعَبَهُم وفِيهِ يَقْبُرُونَ أَحْلامَهُم .. جَوْقاتٌ مِنْ عَدَساتِ المحَدِّقِينَ مِنْ كُلِّ حَدْبٍ تَتَصَفَّحُ وُجُوهَهُم الكالِحَةِ كَأَنَّهُم حَيَواناتُ البَرارِي والمحْمِيّاتِ لِتُتاجِرَ بِشَقائِهِم وَتَمْلَأَ قِرابَ حُماةِ الإنْسانِ مِنْ الإنْقِراضِ، إِنَّهُمْ عَنْ حِمَىٰ بَلْداتِهِم بارِحِين وَفِي ذُلِّ بُلْدانِهِم سائِحِين ، مُهْطِعِينَ إِلَىٰ أَرْضِهِمُ الَّتِي بَلَعَتْ بَقْلِها وَعَدَسِها وَشَحَّتْ عَنْهُمُ أَيادِي خَزَنَتِها فَغَدَو مِنْ زَكاتِها مُبْلِسِين ، تَشْبَحُ رِقابُهُم إِلَىٰ مَآدِبِ السَّماءِ يَرْتَجُونَ مِنْها حُلْماً قادِماً مِنْ جَوْفِ التَّأرِيخِ لِأُناسٍ تاهُوا مِثْلَهُم ، عَسىٰ أَنْ تمْطِرَهُمْ مائِدَةً مِنْها تُخْرِسُ بِها عَوِيلَ حَسَراتِهِم الَّذِي أَطْلَقَتْ عِنانَهُ سِياطُ الحُرُوب.

قارورة الحياة

فاطمة تازة

قنينة الحياة بها ورقة الحظ، تحبو فوق الامواج ، تنتظر أن تجول بين الايام وتصل إلى الميناء ، لم تجد من يستقبلها الكل تاه في زحمة الضباب ، سرعة العقارب تتحكم ، شدة اللهفة أسقطتها من لوحة الإنتظار، الكحلة خيمت على سمائها ،غيمة سديمة تنتظر زخات الفرج و مولد فجر جديد يكون هو المفتاح. أنقدوا العقارب المنكسرة ، فلزمان لومة عليك، عقل الأيام هو تحدي الهزيمة ،كفاك سخرية من البياض الملطخ بالألوان فللبريق شعاع ساطع بلون قوس قزح ،تلون أنت بتلاوين الايام و لا تقتصر علي لون الثلج ، فلون النار له سحر وسحرك في إختيارك، ألوان زاهيه باهية بلون الصبح وألوان حزينة بلون الليل إنه أنت مع موجة الايام ومع كتاب الحياة.

نداء

فاطمة سعدالله

قافلةُ العمْر تنساب نهْرًا يتلوّى بين النبع والمصبّ .عذارى الحروف في أثوابها الموصلية الشفافة.

يرقُصْن على ضفاف الخريف .

تتمدّد القصيدةُ عشْبةً تطاولُ قمّةَ الصمت وتخزّن عصافير الأحلام كي لا تغادر أقفاص الذاكرة .الإيقاعُ متسارع ..تناديني وسادةُ المساء بحرير الهمس المنسكِبِ في أذن الفكرة. توشوش مرآتي تراتيلها المشعّة . بحضور الليل . يهطل الصبرُ على أستار نافذتي رذاذًا فضّيًا . وبين هدْأةٍ ونبْض يشعّ شراعُ الحلم الأزرق .ينادي بالحياة.

كَبَواتٌ على خطى الإجتياحِ

فراس جمعة العمشاني

هُناكَ خَلْفَ مَوَاقِد الْخَشَبِ المعبأة بالضجّرِ.. تَرْعَى مواسمُ الشَّتَاتِ .. والاوراقُ الْمُبَعْثَرَةُ على طَاوِلَةِ الْخريفِ .. أَخِيطُ ثوبَ نعَاسٍ هَالِكٍ .. يلتحفُ بِفَرَاشِ الضّجّة .. بِنَكْهَةِ قَهْوَةٍ يافعةٍ .. كَمَا سِنّ الشّبيبة الرَّابض .. حيثُ أَربطةُ الْعُنُقِ المعقودة بِالصّرَاخِ .. والبزّاتُ الْهَارِبَةُ مِنْ شوارعِ الْخَيْبَةِ .. وعصا التَّبَخْتُرِ المعتقة بِرَائِحَةِ الشلّل .. يَتَسَرَّبُ الرَّداذُ مِنْ ثَقْبِ قبعة .. يُصَاغُ مِنْ ذاكَ الْمَطَرِ الرَّاحِلِ .. لَحناً بطعمِ كفنٍ .. الكمنجاتِ تالِفَةٍ منذُ زَمَن رَاكِد .. أُكْتُنِفَتْ أَوِتَارُهَا آخر

اللَّوْحَاتِ الماكثة عَلَى الْوَجْهِ .. عجرَفة الْغفلةِ .. اثكلتْ وَسَادَة إغفاءة ضَائِعَةٍ .. تَفرّقت حَدَّ التَّشَتُّتِ والانشطار .. تُوجُّسٌ ملفوف بِعَبَاءةِ الخوّف .. رِيبَةُ الظلاَّمِ الْمَشُوبِ بالرماد .. لَا وَجُودَ لِرائحة الشَّمْسِ فِي معاول الغربةِ .. . أبوابُ صَامِتةٌ .. لَا تعي جلجلة الْعَابِرين خلفَ اسوار مُدجّجة بِالظَّمَأ ... ترتطمُ امانيهم الراكضة ... بِمَصَائِدِ الهلاك .. الْوَبَرُ يَتَجَمَّدُ على كُوَّة الْمَنْفَى ... أنفاس ازّقة

رَثَّةٍ تُخيّم عَلَى الْهوَاءِ ... لَاعَوْدَةٌ لِلرَّاحِلِينَ تحت الْمَاءِ

رؤيا

يهيمُ رذاذُ النّدى على جبهتي. مَلَكُ الضِّياءِ أوشكَ أن يحاورَ الأفقَ خيوطًا شاكستْ الظَّلام كأمواج الصَّدى، أسرجتُ سناها طائعةً, جامحةً كألوان الرّيح. ليستْ جَذَباتُ حُلم، ولا صحوةٌ أودعتْ غيمتَها السّارية سرًّا. هي هاجس وسَن أمسك جفنَ اللّيلِ خشيةَ أن يُعلنَ الصَّوتُ لجّةَ الخفايا. ياااا إلهي، يداي جناحان يطوفُان المرجَ سكنى، وبين الطّباق مليكة تتلو الكتابَ بسملةً. أسائلُها.. من أين لكِ كلُّ هذا الحُبّ؟ نورٌ يناغمُني صوتُها؛ إنَّ للقلوبِ بذرةً تتهجّى الاستسقاء. شفاهُ وآلِهة. يا لَهُ لو يطولُ المكوثُ. وفي اللّازمان تُسحَبُ قدماي عَودًا إلى ميقاتٍ معلومٍ. أُناجي سفينتي ألّا أعودَ إلى قارورةِ الزّجاجِ. ألّا أعودَ ألى هشاشةِ الحياةِ، أطرَقَتْ الرُّؤيا.

نوتات وجع

قاسم سهم الربيعي

أقبعُ بين طياتِ العتمةِ ..أتقرَّى نفسي لا أجدني... توخزُني حِرابُ الزمنِ ..توغلُ في جَسَدي... توهمُني أقدامي ..أتعثرّ بالمشي.. قوافلُ الدهرِ مَخُرَتْ في عُبابي ..تكسرتْ مجاديفَها فوقَ أحضاني .. غرقَتْ بين أغواري ..سنونٌ كشفتِ العوراتِ المتسترة بثوبِ الوقارِ.. البؤسُ بؤسُ النفوسِ ... المتسلقونَ يقفزونَ سريعاً... الإملاقُ سُبةٌ على الكريمِ ... الأحلامُ ..أوهامُ سرابٌ تقضُ المضاجعَ.. آمالٌ معقودةٌ في المجهولِ... أُقلِبُ أيامي أجدُها يبابٌ تذروها رياحُ الشحِ ..تتهرأُ النفوسُ .. تنصهرُ الذاتُ بلوعاتِ الحرمانِ ... عبثيةُ الأقدارِ ترسمُ مَساراتنا.. المحطاتُ تُهرولُ مسرعةٌ نحوَ قطارِ العمرِ...... لا جَدْوى.

هناك حيث أرى

كامل راهي مرزوق

الريح تُخرج دفائن الأرض ؛ الجثث المزروعة في غير أوانها ، مازال الغراب يُعلّم الإنسان . الخريف وأوراق الأشجار تتساقط هناك حيث أرى تلك الوجوه التي فارقتنا . الرجُل المغرور يعتصم بجبل وراء خندق من مسامير تتشظّى كراهية ، صهيون في أرضنا . اليباب يلتهم الحياة ، الناس تتلاطم حيرى والذهول جواب ، الارتياب يملأ المكان ، الفؤوس لغة . الشجرة لا تمطر ثمرا ، وجذورها تشرب الدماء . هناك حيث أرى ؛ تلك الصخرة محفور عليها : آخر مَن بقي من سفينة غارقة ؛ أخبروا أمي : لقد كان المنفى قاسيا.

الجدران أغطيتي

لؤي محسن

سأمزقُ ثيابي بينَ الجدرانِ، لأعلنَ لها حانَ التحافي، وأتركَ الشتاءَ لأهلهِ السمانِ الممتلئين

الصيفُ أخي غير الشقيق ، ولدتُه لي الايام ، سأنتظرهُ بفارغِ الصبرِ ، لأرشدهُ الى بيوتِ المساكين

ليحلَّ ضيفاً عليها ، الضيفُ السابق كان جلداً عليها ، كدبٍ خرجَ من السباتِ ، تصرفاته متوقعة

جوعٌ عارٍ من جوعه الشتوي

جلودٌ كاسيةٌ العرى في غياهيبه ، كهوفٌ لا تحمي جياعَها ، متى آن اللئام ، سأنتصفُ لكِ أيتها المآقي الممتلئةُ

من روحِ الشمال ، بثورةٍ ترابيةٍ من صحراءِ الجنوب ، وأعوادِ البرتقال ، والشعلةِ الأزلية الناتئة من أنبوبة الغاز

اللامتناهية في هيجانها تحتَ الأقدام ، في كلِّ بقاع جزيرتي ، المثمرة بنخيل البرحي.

السراب

لطيف الشمسي..

يشتتني هذا السراب، يقترب من رؤياي ثم يتلاشى. أنا في ظمأ لا يرحم وقيظ هو الجحيم. أحزاني تنعى المسافات. لا أحمل من متاع الشوق سوى سموم الريح وذرات الرمال الحارقة التي تفقأ العيون وأنهار من الأوهام لا ماء لا واحة نستظل بظلها، لا ضوء نجمة نستدل بنورها. خطواتنا ضاعت في مفازات الصحراء. مازلنا نستدل على الدرب والبوصلة عواء الذئاب. مازالت قوافل الصمت تجوب في أوردتي بصمتها المخيف. لوحدي أنعى روحي في قبو مظلم

بلا قطرة ماء تبلل لحظات احتضاري. ولا شمعة تضيء آخر المحطات.. كراهب دير يرتل قداس أحزانه الأخير في دير مهجور.

أكفّ الياسمين

ليلى الخفاجي السامرائي

ضفائري المبلّلةُ بماءِ الفراتِ تتوقُ الى أكفٍّ ملتفّةٍ بخيوطِ الحرير ، تنوءُ تحت هسهسةِ المشطِ حين يخترقُ الجذور ، تلهو بمفارقي كشمسٍ تصافحُ الرمالَ على شاطئِ بحرٍ غارقٍ في صمتِ الأيام ، تمشّطُ شعري المخضّبَ بالحنّاءِ كأعذاقِ النخيل ، شفاهٌ تتمتمُ بتعاويذَ قُبَلٍ تنثرُ شذاها على خدودِ الغيمِ ، بلمسةِ كفّكِ الرؤومِ تناسلتْ أزمنتي بعبقِ البيلسانِ ، بهفهفةِ نسائمِ الربيع ، وزهوِ السنابلِ ، تنتظرُ الفارسَ الموعودَ يركبُ جنحَ الليل ، في مراودِ الحرمانِ يأخذني الشوقُ اليكِ على شراعٍ أبيضَ يسافرُ عبرَ البحورِ وحكايةُ " لعّابة الصبرِ " تهدهدُ أحلامي بغدٍ سعيد تنسجُ وشاحَ الجمالِ على وجهٍ يعاقرُ الذبولَ من وطأةِ الأيام أمي مشطّي شعري فضفائري الشقراء قد أصابَها وجعُ الحنين وقوافلُ عطشي بنتْ جسراً بامتدادِ الصحارى فكان رفيفُ رمشِكِ الدامعِ رافداً للارتواء ، بعد خمسينَ ونيفٍ من السنينِ العجافِ لملمي أشلائي الممزّقةَ في طرقاتِ الليلِ البهيم ، خبئي طفولتي الشقيّةَ تحت عباءتِكَ السوداء كوني ملاذي في منفاي البعيد ، لأنّكِ الزمنُ الذي لايموتُ والحاضرُ الذي لا يغيبُ ، في حضنِك الدافئِ تنامُ عرائسُ البحارِ على شواطئِ المرجانِ ويغفو القمرُ تراودُهُ أحلامُ الصغار ، فتحتَ أقدامِكِ جنّةٌ عرضُها السماواتُ والأرضُ أُعدّتْ للمتقين.

أنا وكومة السطور تلك منافقون

محمد حمودة

لم نرَ الشيء المميز في الكتاب ، لم يَعُد الطابع البريدي جميلاً كَعهدِ الستينات،

ف بدوري (أنا) سقطتُ من فوقِ طَاحونة هوائية ،

فلم يكن هناك سبق صحفي على الحادثة ،

لم أشاهد رسم الكلمات بمقال صغير تُنعيني . ظلت في مزمار دون تجدد للزفير

دون رشق الهواء في رئتي . جَدتي حَدثتني : إياكَ والتعلق ، واعتناق السطور ، كانت مُلحة جداً ! وكأنها تعرف طريق مماتي . كأنها أوصتني أن أعتنق حُبَ

مسيحية ! تُجيد حبكة الصوف ، على ممرات الشتاء ، لأكون دافئاً ، ليكسو القَيْظ مدخل انفي ، ومدينة جسدي عامة ، فتلك الحبكة ، أكثرُ طهارة، من الكلمات حين تغزو الأوراق . حدثني جدي : ما كنت يوما أعشق امرأة ، على كاهل السطور.

و أنا أحب جدي كثيراً ، والكلمات.

التبغ يدخن صدري

محمد سامي الصكر

تبغُ الحنينْ ما زالَ يُدخن قَلبي ، وَ ما زالَ الفراغُ يُمشط دربي، وَ ماتَزالُ كَفي تُصافحُ كفي !! لتسرقَ خاتمي !! رغم الخجل

رغم هذا المطر المنهَمر على الزجاج الامامي لنافذةِ روحي المطلةِ على فضاءات العتمةِ وَ بحور التمر ..و أسئلتي ؟ و مقصلتي ؟ وبقايا النبض في أرضي .. و شهيد خرافي في داخلي يَحملُ نفسه ! يَسيرُ بها حد الاشتهاءْ ..حد الوصول إلى أمرآة من ضبابِ العمرِ واقفة عند منحدرٍ من التيهِ تنعكسُ صورتها في المرايا كتمثالِ حجري كُسرَ أنفهُ..

يُقبلها ،كي تلد حلماً يدافعُ عنه في مسافاتْ البعدِ الجليدية مثل طائرٍ أسرف في الهجرةِ نحو جنوب الصلواتْ..

ليؤجل مليون عَزف محطم كل ناياتِ الثورةِ على الأشياء .. على الشاحناتْ اللاتي يحملنَ شهداء الحرب الاخيرة ، يعلن الثورةِ على ثلاجات الموتى!!

شمع الانتظاراتْ

سكك القطاراتْ

وهج الامنياتْ ، وقليل جداً من زيت الاغنيات!

كان لا يقوى على صنعِ ثور مجنح أو حتى مَكسور الجناح .. كانَ كل مرةٍ يبدأ من النهاية ، إذ أنه ضيّعَ البدايات في درب الخسارةِ ، خسرَ الآنَ سمرة الجنوب .. وزيارة وادي السلام.

بالغَ في الكبرياءِ وأنتظر اللا شيء يطرق بابه الخشبي المشَرحِ والمثقبِ بالرصاصِ..

يفترشُ الشوارِع يرغبُ أن تصدمه أي سيارةٍ متجه نحو الله ، ليعلق دمه في أطاراتها السوداء..

نصفي فيها

محمد شنيشل الربيعي

في معرضِ تخليصِ المفردةِ من ترسِ اللغةِ ، أردتُ رؤيةَ البحرِ بعينِ الأعشابِ المتجهةِ غربَ المفرداتِ ، ضرَبتْ الفرشاةُ عَلى شبيهِ وتدٍ معلقٍ بالفضاءِ ، أعلاهُ جناحٍ بلا رأسٍ ، يصدرُ صوتاً من يمينِ الخاتمِ المرتدي خنصرُ الضبابِ ، قهقهةُ الطبلِ الملفوفِ بلونِ الخرقةِ محتجٌ يتبعُ لساناً متجهاً صوبَ صدىً بلا جدرانٍ ، كانَ واقفاً ذلكَ الظلُّ ينظرُ الى هواءٍ يمارسُ ترميمَ شيبتهِ على انفرادٍ ، يُعّنفني في ركنٍ مهمولٍ صغيرٍ في اللوحةِ ، تسكنُهُ سيرةُ أمسهِ , وسلّمٌ يحملُ نصفَ الشمسِ ، ونقاطٌ كثيرةٌ ، أكثرُ من الأرقامِ التي تتساقطُ عَلى الأرضْ.

مُكعباتٌ من الثّلج

ميثاق الحلفي

كسنونوّ الرَّملِ أطعِمُ جياعي النَّهمةَ، أنزعُ من جلدِ السُّحبِ المجدبة حُلماً مُتأخِّرًا، نحنُ شجرُ الموتِ الذي غطّى الغابات سيفًا مغروسًا في أغشيةِ الحنّاءِ حتى سلبنا عنها اللّون، عيونُ المدينةِ المثيرةُ للشَّهوة نسيت الأنوثة، مائدةُ الآلهةِ خالية من الملح، لحمنا النّبيُّ متاعُ الأرصفة، ولا يزال حجّاجُنا يلهو بمكعباتِ الثَّلج، يُمَرّرنا على خيوطِ سيركِه كما يشاء، وأفواهنا تلبّي بإطالةِ عُنقِ ناقته، نتأرجحُ كحقائب النّساء على الأكتاف، نقِفُ بأسمالِنا على شفاه الوجعِ، لنا بذمَّة المساء دمعةٌ لم تُرقْ .. وبذمَّة الضّفاف لقاء، هَلْ أصنعُ وطنًا خشبيًا وأنفخُ فيه من روحي ... لا اظنُّ سيكون سعيدًا مثلي! فعندما يفقدُ الوالي حاسَّةَ الشّرفِ ستمتلئ البسطاتُ بفاكهةِ السماء، ولَمْ

نَزلْ نجرُّ العرباتِ كالخيولِ بينما الوالي مُلتهيًا بحكِّ خصيتَيْه. لقد تورّطتَ ايُّها الحُلمُ بنا كثيرًا، فنحن أقوامٌ تعشقُ الأرقَ وتستعذِبُ الأمنيات .

عربة الحزن

مهدي سهم الربيعي

استسلمتْ لصمتٍ مفترس ..اثكلها اجملَ مالم تبحْ به ذكرياتُها السائلة ..تقطرُ من عينيها ذائبةٌ ..

منذ ان قررتْ فطمي .. جسدي المنهكُ باوراقِها الفجريةِ الحافلة, يرتجفُ لتشبعهِ الطويل

باجواءِ قرونِ الحزنِ التي مرتْ على زي فارسِها العتيق..

بعد شهورِ ادماني على لذةٍ معربدةٍ ربتها في دمي طوال معاشرتي الليليةِ لاطوارِ

مشاعرِها التائهةٌ في ازمنةٍ ..بذرتها الحقب المسرفة..

مخيلتي المتحفزةُ ..تقبضُ على وقائعٍ هائمةٍ تستردُها ذاكرتي ..كلما القمتني حلمتّها المتجمرةِ باٍمومةٍ بربرية..

طعناتٌ حقيقيةٌ نازفةٌ ..لايسكنها سوى حليبِ الدامياتِ الدسمِ الذي اشبعَ كل ولاداتي التي طردها الجوعُ من الذاكرةِ..

امامُ المشهدِ المغتصبِ لليلتِنا ..باتتْ ترنو الى نبضاتِ قلبِها المتصاعد بين رغبةٍ وتمنعٍ.

عكسَ القمرُ شحوبَه على وجهي ..اشعرُ بعطشٍ ناري.

اقتربتُ..طالبا المزيدِ ..تساءلتُ بصوتٍ سلخَ الحزنُ نغمتَه

توقفتُ...امامَ تدفقِ دموعِها بغزارةِ شلالٍ ..ليس بحليبي ..؟!

وسطُ بقعةٍ طينيةٍ واسعة .. نشرتّها الدموعُ حول قدمي .،اردفتْ بعد صمتٍ جعلّها تبدو كنافورةٍ حية..

لن اسمحَ لك بالمزيد ..انها حكايةٌ ناقصة..

قُفلٌ مَكسُور

نبيل طالب الشرع

غَطيطٌ نادرُ الشِعرِ فِي أَزِقةِ الجَسد ، يَكبحُ جِماحَهُ سَردُ المواجِع ، على أَسماعِ النَميمةِ ، قفلُ الغِيبةِ مَكسورٌ يا أَصحابَ البَراءة ، لا شئَ فِي جُعبةِ الحُلمِ أَلا ذَرات وَسامةٍ تَبكَي وَحدَتَها ،

أَفتقَرت خَزائنُ النَعيِم بَعدَ سَبرِ الوَفاء ، النَتائجُ الراسباتُ تُعيدُ أَعوامَها كَسلاً قَديماً ، إِخطَبوطٌ يَشمخُ بأَذرُعَتِهِ الحَقودة ,يَدبغُ أَماليِها قَطائعَ قاحِلة ، إِستَعِيذوا مِن رُموزِ نَقشِي بِأَشكالِ الصِمت ، قَدري أَن أَحرمَ النَثرَ مِن أَبوابِه المِقروءة ، أَسرِقُ أَنظارَكُم طَمعاً بِنهودِ النَشرِ ، شُكراً لِمن عَلمنِي حِرفةَ التَجريد , هَدايا أَعيادٌ دُمُوعِي , يُغَلفُها كِبرياءُ أَربِعينَ عاماً فِي مَلامِحِي , لكن لِم يَتساقط شَعرُ ناصيَتِي لأَنِي أُولدُ كُلَ لحَظةٍ رَضيعاً , يَرتَشفُ صَدرَ حَياتِه بِنَشوةِ العِشق.

بين الثّلج والجمر

نجاح زهران

منذ نهوض النَّهار تحت جلدي وأنا أجدل عينيك مع الفصول التي تقرأ غطاءها بجمرة الحُلم. كانت السَّحابة حروفُها ورديّةً بهيئة الفجر، تغتسل بتراتيل النّار، مَزجتُ رأس السَّرير بإيقاعاتٍ تتيه بأجنحتي. منذ اللّيلة الشّفّافة وأنا أُلبسُ الوسائد كلَّ الألوان، وسائد يسندها اتّحاد الجمر وكلمات تأتي على الغدِ، كنت لا أعرف شيئًا عن العجوز التي وضَعَتْ الشَّمس علامةً على ليلةِ الحُبّ. أمسكت شهيق خلخالي بليلٍ لم يُبقِ من مسافاته سوى اشتعالٍ دنا منّا، يفترش انطفاءاتي وأثيري مسروج بضياء عينيك، لا أعرف كيف التقطت عيني فلك النَّبض بمعراج حنينك، لا أعرف كيف لشراييني أنْ ترفل الحبّ بحضنك وتمضي، لا أريد منها شيئًا سوى الخميرة والنّار الذي نام على الكلام ووسادتك، كلَّما سألت النَّجمة عن أنهارها بشباكك، يطيّر الكلام مع أوّل الفجر على موائِد الزَّغب، أهبط في شبك ظلّك ببحري أكاشف معراج القلب عن استراحة عيني بك، صلاة بقلب النّار تهدي الكواكب الحُلم، تخبر الحياة عن هدهدة الغد للطّير، نبيذاً يأنسُ الدّم باشتعاله، اليوم اكتَمَل زغب النّون والعين وكلّ أعشاب المرايا تلهث بشطآن الذّهول بين الجمر والثلج.

تأمل

ندى الأحمد

في شرودٍ مبجّلٍ من الحيرة، وبعيدًا عن أنظارِ القائلين بالانتظار، أرى بين سُبحات الليل البهيم بقيّةَ عثراتٍ، وشظيةً من توقٍ معتاد، أُدير ساعتي على إثر الحين أن يأتي، وعلى أمل الوقت أن يمضي، لتحيا المناجاة ويدرّ من ضوئها زيت مشكاةٍ وجفن كحيل !

ما لهذا العقرب القافز من بؤرته يصارع نفسه، يدور حول أخيه الأكبر ويعيد النهاية للبداية، وما لهذا الصمت يتعفّر، وفي جبينِ الوقت يتعثّر، هل أدركَ مداه، وهل تنبّه لنمنمات الفجر الرفيعة المقبلة بعد لحظات، ربما سيدرك بعد قليل أن الضوء لم يعد كذلك، وأنهُ انسلاخٌ جزئي من العتمة، وسيوقن أن عليه انتظار وضحًا أكبرًا، ليثني عِطفه عن إدارة رحى الزمن مجددا.

ستندس يوما

نعمة حسن علوان

ستندسّ يوما في جيب من جيوب النسيان الكثيرة يا صديقي ، وحينها فقط تدرك معنى أن تكون بلا فكرة تملأ بها رأسك الخاوي ، لم تكن يوما سوى مصفقٍ كبير ، وها هي أصابعك المتورمة تشكو ، وحنجرتك المريضة لا تقوى على الصراخ ، وجهك المطبوع في صحف اليوم ليس وجهك ، امرأتك النائحة على جنازتك الأخيرة ليست سوى امرأةٍ عابرة ، وطأت جسدك يوما وستمرّ خلفها خيباتك الكثيرة كقطار بطيء يزحف على أرض رخوة ، أما قبضتك التي كنت تلوح بها أمام الضعفاء فها هي تنحني كقطعة ورق مبتلة بمطر دموعهم الساخنة ، وأنا من ثمّ أتسلق عتبات السلم بأناقة شاعر تمخض عن مئات القصائد ، لأصعد على سطح الحقيقة هاتفا وجدتها ، وأما التاريخ يا صديقي فسأعيد بناء حجارته من جديد ، وأختصر ما أمكن من الهزائم ، وفي سلة كبيرة أضع كل هرطقات المتفوهين أمثالك وعند أقرب مكبّ للنسيان سأدحرجها ، سأدحرجها ولا ألتفت أبدا ، لأني سأصعد حيث أريد ، حيث تحملني قدماي ، حتى آخر العتبات ، ألمس أحلام الشعراء المحلقة في اللانهائي ، وأغني.

بكاء الأشجار

نصيف الشمري

تبكي الأشجار بغير خريفٍ، عندما تتساقط أوراقها دمعا. الدمعُ مملكةٌ لوجعي، وأنا أتخذهُ في محرابِ ذهولي دعاءً، أعرِفُ لغتهُ رحمةً ، لستُ ضعيفاً ، قويٌّ بهِ حين يمرُ شعاعُ الرحمة ، تتشتتُ في أعماقي ألوانهُ الغامقةُ طيفَ حنينٍ. ضوءُ الروحِ الأبيض يعبرُ بأمنياتِ الفرحِ جسراً لغدٍ آتٍ لا ريب.

تراني لا تراني

هالا الشعّار

البابُ موارب، شجيرةُ الكاردينيا تستضيف زرًّا عبق متفتِّح للتَّوّ. خلف الأفق تتمطّى شمسُ الصّباح نورًا على مشجب المدينة الهادئة جدًّا حتى هذه اللّحظة، لا صوت سوى زفيري وخفق

جناح يمامة، حطّت قرب شجيرة الكاردينا على شرفتي. هي بالتَّأكيد ترابي، هي بالتأكيد لا ترابي، ويحَ قلبي أكاد أُلامس الهديل. بضعُ خطىً بيني وبين اليمامة، أكاد ألامس الهديل .

هاني النواف

من ثقبِ البيتِ الطينيّ، تُنصتُ لمفاتنِ تَمتمةِ مَمرّاتِ المطرِ، وهي تشربُ قنوطَ اليباسِ، وصفعةَ الوجومِ الضّاحكِ في قسمات الهزالِ الباردِ، كعويلٍ نحيفٍ للفافةِ وجعِ الأرجوانِ المبعثرِ في وجهِ الشّدو، وجرأةِ التّخيُّلِ المتراقصِ أزمنةَ ارتحالات السُّؤالِ الرّاجف في التّيهِ، المضفورِ كوريقةِ ارتجافٍ قطفتها يدُ الأفولِ المشوقِ لمسافةِ صَحوةٍ، تُعتّقُ طاعةَ الهجرِ الملوثِ بهذيانِ الوحلِ، وابتهالات الغيمات القصيّةِ، كشفقِ الهديلِ المذبوحِ فوقَ رائحةِ الصّيفِ، ولإيماءةِ احتضارِ أطواقِ عرائسِ النّواحِ، الذي يهدهدُ أضرحةَ الآثامِ، ومحاجرَ عثرةٍ، تهشمُ احتواءَ دائرةِ الصّلصالِ، تلثمُ تنهّدَ السّكينةِ، في انسلاخِ البدايةِ.

تجريد البوح

المقدمة

التعبيرية والتجريدية في الكتابة

بعد استقصاء و استقراء طويل و دقيق للكتابات الأدبية تبين لنا و بوضوح ان الميزة المهمة التي تميز الكتابة الادبية عن الكتابة العادية هي (التعبيرية و التجريدية) في استعمال الوحدات الكلامية و الكتابية.

ان الانسان في الكلام و الكتابة العادية التقريرية يستعمل الوحدات الكلامية كوسائل توصيلية لافكاره من دون اعتناء بجمالية الكلام وانما يكون الاعتناء بدقة التوصيل، فيكون هناك ميل تجاه دقة التوصيل على حساب جمالية الكلام، ثم يرتقي الى مستوى اعلى فيجمع بين دقة التوصيل و جمالية الكلام وهذا هو الكلام البلاغي وهو ادبي الا انه يحافظ على توصيلية اللغة، ثم يرتقي الى مستوى اعلى وهو الاستعمال الادبي الفني و الذي يميل بشكل كبير نحو جمالية الكلام و يكون ايصال الفكرة بوسائل اخرى غير توصيلية

الوحدات الكلامية، تلك الطرق التي يوصل بها المبدع الادبي فكرته الى المتلقي عادة ما تكون جمالية غير تفهيمية.

ان هذه المركزية للبعد الجمالي في الكلام هو شكل من اشكل التجريد، أي تجريد الكلام عن غاياته التفهيمية التوصيلية، و حينما يكون هناك احضار و تجسيد لزخم شعوري و طغيان الرسالة الفردية و البعد النفسي الذاتي للمؤلف في النص يكون لدينا التعبيرية، و التي هي من اهم وسائل المؤلف لتجريد كلامه، و في الحقيقة التجريدية هي اعلى درجات التعبيرية. فلو فهمنا ان التعبيرية هي ذاتية و فردية خاصة في التعبير، فان التجريدية هي اقصى درجات تلك الذاتية و الفردية.

من هنا فالمقوم الجوهري و الحقيقي لادبية الادب الابداعي و جماليته هو التعبيرية، و نستطيع ان نقول ان هناك تعبيرا كلاميا توصيليا تفهيميا و هناك تعبير كلامي جمالي تجريدية تعبيري. فالتعبيرية تقابل التوصيلية و التجريدية تقابل التفهيمية، و من الكلام ما لا يكون تعبيريا و ان كان معبرا عن الافكار و ملازم للتعبير. وهنا حصل لبس عند البعض بان الكلام لا بد ان يكون معبرا و تعبيرا وهذا صحيح لان اصل وجود الكلام هو التعبير لكن ما نقصده بالتعبيرية هو استعمال فردي خاص للكلام و الكلمات يكون هو المسؤول عن جماليته و تاثيريته و تعظيم

طاقاته. و اعلى درجات تلك التاثيرية الفردية هي التجريد. فالتعبيرية نظام جمالي و وسيلة تاثيرية و بيانية تعتمد على عناصر غير توصيلية و غير معنوية. وان فكرة كون التعبيرية و التجريدية وسائل بيان هو تقدم مهم في فهم الفن و خطوة حقيقي نحو ادب مابعد الحداثة، اذ ان الحداثة تجعل التعبيرية و التجريدية في قبال البيان، و الامر ليس كذلك التعبيرية و التجريدية هي في قبال مركزية التفهيم و الدلالة و ليس في قبال البيان و الرسالة. فالادب التعبيرية و التجريدي له بيان عن افكر و رسالة الى المتلقي و ليس كما يدعي اهل الحداثة انها بلا رسالة و بلا بيان الا انها تكون بواسطة ادوات غير تفهيمية و غير دلالية ب بادوات جمالية شعورية احساسي فردية و خاصة.

ان التعبيرية في الادب قريبة جدا من التعبيرية في الفن التشكيلي ، و تعتمد الفلسفة نفسها و الافكار ذاتها ، الا ان صعوبة استيعاب الامر و صعوبة توضيحه في الكتابة ناتج عن حقيقة ان الكلام متقوم بالتعبير وان الكلام و الكتابة لا يمكن الا ان يكون معبرا، وهذا بخلاف الاشكال و الالوان في الرسم التي في اصلها غير معبرة، فبينما الرسم يمكنه ان يستعمل اللون و الشكل بشكل غير توصيلي و غير معبر فان الكلام لا يمكن ان يستعمل فيه الحرف الذي هو غير معبر و لا توصيلي ، و انما اصغر وحدة كلامية هي الكلمة وهي ذاتا معنى و معبرة دوما. من هنا فلا بد من التأكيد و بشكل حاسم ان البيان الكلامي قد يكون بشكل تفهيمي اعتمادا على المرجعية المعنوية و قد يكون بشكل تعبيري يعتمد على تفنن كلامي جمالي و تاثيري. وبعبارة مختصرة؛ ان التعبير الكلامي قد يكون توصيليا تفهيميا وقد يكون جناليا تعبيريا و الاخير هو المقصود في (التعبيرية) في الكتابة الادبية، و حينما يبلغ اعلى درجاته في الحضور الجمالي و الاحساسي يحصل التجريد. فالتجريدية درجة من درجات التعبيرية وهي اعلى درجاتها.

العامل التجريدي في النص

انّ منظومة الوعي البشري اللغوية منظومة عظيمة و عميقة و واسعة، و ربما نحن البشر لا نستعمل الا جزءا يسيرا منها في تعاملاتنا العادية و الفنية و لقد كشفت الرمزية و الاشتغالات الحداثوية و ما بعد الحداثوية عن سعة و عمق النظام اللغوي كعالم فكري وابداعي. كما ان لاتناهي البصمة الابداعية عند الكُتاب – حتى قيل ان " الاسلوب شخص" أي ان لكل شخص اسلوبه التعبيري الخاصة و طريقته الخاصة في استعمال اللغة في كلامه– كشف عن لاتناهي الفضاء اللغوي الابداعي.

و كمقدمة لتبيّن البعد التجريدي في الكلام لابد من الالتفات الى امرين؛ الاول ان لكل لكمة بعدا معنويا و بعدا شعوريا، أي كما ان للكلمة ثقلا معنويا مرجعيا تفاهميا و توصيليا يحمل الافكار و يوصلها الى المتلقي فان لكل كلمة ثقلا شعوريا و احساسيا. حينما تذكر الكلمة المعينة امام الشخص فانها تثير مشاعرا معينة تختلف عن المشاعر التي تثيرها كلمة اخرى فمثلا

البعد و الثقل الشعوري و الاحساسي لكلمة " الشتاء" تختلف عنها في كلمة " الصيف" بغض النظر عما تعنيه الكلمتان و مفهوماهما، و هكذا كلمة " برد" فانها تحمل ثقلا شعوريا و احساسيا يختلف عما تحمله كلمة "حر" بغض النظر عن معناهما و مفهومها و حدودهما التفهيمية و التواصلية. هذا الامر الاول و اما الامر الثاني فان التعبيرية — وهي الفردية والتوهج المشاعري و الاحساسي للكلمات في النص- و التجريدية — وهي تعاظم التعبيرية و تجليها الاكبر في النص- اقول ان التعبيرية و التجريدية كلاهما مظاهر نصية أي انهما من خصائص النص وكلماته و ليس من خصائص الكلمات خارجه، فهناك نص تعبيري و تجريدي بكلمات تجريدية و ليس هناك كلمة تعبيرية او تجريدية خارجه.

بعد أن أوضحنا ان التجريدية هي خاصية نصية للكلمات، فان التجريدية و كذا التعبيرية لها عناصر و ملامح نصية كلامية متميزة يمكن ادراكها و تمييزها بدقة عالية، و انما نحن نتحدث بهذه اللغة الاستقرائية جدا و الدقيقة جدا لاننا نؤمن ان نظرية الادب و منها ما يسمى النقد الادبي هي علم دقيق استقرائي كما ان وسيلته الكبرى في تحقيق الاستقراء هو البحث الاسلوبي. و من هذا المنطلق الاسلوبي الاستقرائي العلمي فان التجريدية هي صفة اسلوبية نصية كلامية او كتابية والمقوم لتجريدية النص هو ما نسميه " العامل التجريدي" وهو عنصر مشترك بين جميع المظاهر الاسلوبية المحققة للتجريدية في النص. و لفهم العامل التجريدي فاننا يمكن القول و ببساطة ان العامل التجريدي هو تجل اكبر لثقل الاحساسي الشعوري للكلمة في النص و تقليل الثقل التوصيلي المعنوي لها فيه. فما يحصل في الكلام التعبيري هو الاعتماد على البعد الشعوري الاحساسي للكلمة في النص و عدم الاعتماد على البعد المعنوي له، و العامل التجريدي هو تجل اكبر و غاية للعامل التعبيري حيث تبلغ التعبيرية في العمل التجريدي غايتها القصوى، و بمعنى اخر ان التجريدية هي الغاية القصوى للتعبيرية في النص.

والتجريدية مع انضباط شرطها و صفتها و عاملها المشترك في النصوص الا ان صورها و مظاهرها و اسليبها واشتغالاتها النصية لا حدود لها، و لكل كاتب اسلوبه و طريقته في تحقيق

ذلك العامل و الشرط التجريدي. و بعبارة لغوية منطقية ان العامل التجريدي هو المشترك العام، و ان الاسلوب التجريدي الشخصي للكاتب هو فردع و مصداقه. فلكل كاتب مبدع ان يتفنن في تحقيق اسلوبه التعبيري التجريدي لكن المهم هو تحقيق العامل التجريدي وهو تجلي البعد الشعوري للكلمات في النص و تلاشي البعد التفهيمي و الذي هو الغاية القصوى و الدرجة العليا من التعبيرية التي هي تعاظم البعد الشعوري للكلمات في النص و تضاؤل بعدها المعنوي التوصيلي، الى ان تصل الى تجلي و طغيان البعد الشعوري و تلاشي و انعدام البعد التوصيلي. وهذه الحالة قد تبعث على التصور ان الكلام التجريدي هو رمزي مغلق او هذياني او بلا معنى وهذه كلها اباطيل بل التجريدية تُحمَل و تصل الى المتلقي بكلام واضح و سلس وعذب الا ان الرسالة الجوهرية و الحقيقية للكلام لا تعتمد على التفهيم و انما تعتمد على البعد الشعوري و الاحساسي للكلام، فحينما نقول ان التجريدية اعتماد على الشعورية و الاحساسية الكلامية و تقليل الاعتماد على الدلالية و التوصيلية لا يعني ذلك ان الكلام التعبيري التجريدي بلا معنى و انما يعني ان الرسالة التي يراد ايصالها الى المتلقي ليست متجلية بتوصيلية الكلام و انما متجلية بثقله الشعوري و الاحساسي الذي يصل الى المتلقي بغض النظر عن التفهيم و مفارقا له وان كان مصاحبا و مقترنا معه. فالتعبيرية التجريدية هي ايصال الرسالة و الفكرة و الافكار بالاحساس و الشعور و ليس بالتفهيم في كلام واضح المعنى، و لا ريب ان هذا الاستعمال للغة متطور جدا و عالي المستوى حيث يتصف بامرين مهمين غير عاديين؛ الاول ان الكلام يحمل رسالتين الرسالة الجوهرية الاصلية التي تصل بالاحساس و المشاعر و الرسالة الثانوية التفهيمية، و الثاني مفارقة الرسالة الاصلية- الاحساسية- للتفهيم. وهذا استعمال جديد جدا في منظومة الوعي اللغوي البشري.

المشهد الشيئي و المشهد الشعوري

ما يحصل عادة في الكتابة الشعرية المعهودة هو انه يصار الى التعبير عن المشهد المعين بوحدات لغوية بيانية اعتمادا على الدلالة لايصال الفكرة التي هي عبارة عن افكار شيئية مرتبة في حدث الزمان و المكان، لكن في الكتابة التجريدية يختلف الامر من بدايته أي من جهة تصور الفكرة لدى المؤلف فلا يكون هناك شيئية يراد التعبير عنها بل المشهد يتحول من مشهد شيئي الى مشهد شعوري يعبر عنه. و تكون الكتابة التعبيرية في الوسط بين هذين الحالتين.

ان التحول الاهم على الاطلاق هو بلوغ الشعر حالة الشعرية التجريدية حيث يختفي التصور الفكري الشيئي للمشهد، أي اننا نتعمق في عالمنا الشعوري و الاحساسي الذي يتكون تجاه المشهد الى درجة اننا ننسى المشهد و اشياءه و لا ندرك سوى الانفعال الشعوري الاحساسي تجاهه، فتنتفي الشيئية في التصور و تصبح شيئية المعاني و الافكار شبه معدومة وهذا هو الفرق الكبير في التجربة التجريدية من جهة التأليف و التصور و انتاج الفكرة.

وبعبارة ثانية ان الادراك للفكرة و المشهد الشعري في الشعرية الدلالية (المعهودة) يكون بتصور الافكار و الاشياء مرتبة في المشهد، بينما في الشعرية التعبيرية يكون هناك ادراك للنظام الشعوري و الاحساسي الذي يثيره المشهد فينا مع تضاؤل لمركزية المشهد ذاته لكن يبقى نحو التفات لها، و اما في الشعرية التجريدية فان الادراك بالمشهد يلغى تماما و لا يبقى سوى ادراك للنظام الشعوري الذي يتحقق تجاهه في نفوسنا.

اذن لدينا المشهد الشيئي و لدينا الاحساس الشعوري الذي يتحقق في نفوسنا تجاهه، ما يحصل في الشعرية العادية (الدلالية) هو طغيان التركيز على شيئية المشهد و تضاؤل التركيز على الاحساس المصاحب، اما في الشعرية التعبيرية يكون التركيز على الاثنين متقاربا، لكن في الشعرية التجريدية فانه يحصل طغيان للادراك بالاحساس الشعوري مع تضاؤل للادراك بشيئية المشهد حد تلاشيه. فلدينا مشهد شيئي في الشعرية الدلالية العادية و مشهد شعوري في الشعرية التجريدية و مشهد وسط بينهما في الشعرية التعبيرية.

ان ما يحصل في التعبير الشعري الدلالي المعهود هو ان يعبر عن الفكرة بمجاز شعري و برمزية معنوية بيانية معتمدا على الحكائية المعنوية و المرجعية التفاهمية فتكون الالفاظ مشيرة بشكل او باخرى الى اشياء خارجية مقصودة ، أي ان الشيئية محورية في الشعرية العادية.

لكن في الشعرية التعبيرية يحصل تحرر من هذه الشيئية و يحصل تحرر من التوصيل و من منطقية توصيل الفكرة و الرسالة بالحكائية المعنوية ، فيصار الى توصيل الرسالة بالثقل الاحساسي و الشعوري المصاحب للمعاني ، فلا تكون المعاني مرئية بل البعد العاطفي الشعوري هو المرئي وهذا تحول مهم في الكتابة الشعرية.

اذن في الشعرية العادية يتم التعبير عن المشهد الشيئي بالمجاز الشعري وهذه هو مفهوم الجمالية في الشعرية الدلالية المعهودة حيث تستند الى مرجعية لغوية، اما في الشعرية التعبيرية فلا يكون الاعتماد على المجاز وانما يكون الاعتماد على استحضار الثقل الشعوري للمعاني و اعتماد المرجعية الاحساسية و الشعورية ولو من دون مجاز وهذا ما اسميناه باللغة التعبيرية، حتى تصل الى درجة تضاؤل الادراك بالمعنى و يصبح الادراك كله بالنظام الاحساسي الحاضر، فينتقل النظام الشعوري الاحساسي من حالة المصاحبة لمعنى الى حالة الاستقلال بالوجود، فيدرك مجردا وهذا هو جوهر التعبير التجريدي .

و حينما ناتي الى النص ما عاد لدينا حدث ولا فاعل و لا شيئية مركزية و انما لدينا كيانات شعورية و احساسية. فالنص التجريدي لا يتكون من معاني مرتبة بمنطقية لغوية كما في النص العادي و انما يتكون من مكونات شعورية مرتبة في نظام احساسي وهنا تكمن الثورة الكبرى في التعبير التجريدي و التي لا يدرك الكثيرون اهميتها الان ، حيث ان النص يتحول من نظام لغوية مكون من وحدات دلالية مرتبة في نسق دلالي الى نظام احساسي مكون من وحدات شعورية مرتبة في نسق احساسي.

فما لدينا في التعبير التجريدي ادراك شعوري احساسي معبر عنه بكلام تجريدي بواسطة حكائية تعبيرية احساسية بينما ما لدينا في التعبير الدلالي العادي فادراك فكري شيئي معبر عنه بكلام دلالي بواسطة الحكائية التوصيلية للالفاظ. نعم النص يبقى متكونا من كلمات الا ان وجود الكلمات في النص و تجليها مختلف، ففي النص الدلالي التوصيلي التجلي للدلالة اللغوية بينما في النص التجريدي فبالتجلي للكتلة الشعورية. و بدلا من الفهم الدلالي للنص و الكلمات يصبح لدينا فهم جمالي احساسي للنص و كلماته، حيث تدرك الكلمات ليس بما هي وحدات دلالية بل بما هي وحدات شعورية، و النص لا يدرك كنظام لغوي بل يدرك كنظام شعوري احساسي، وهذا فرق مهم للغاية كبير بين الجمالية العادي و الجمالية التجريدية.

لا بد من التاكيد على هذا الفهم المهم وهو ان الادراك التجريدي هو استقلال الاحساس في الوجود و تجرده عن الاشياء المثيرة و الحاملة له فلا يكون محتاج الى المعاني و الشيئية ليدرك بل هو يدرك بذاته كشيء وهذا ما نسميه (تشيؤ الاحساس) وهذا تحول كبير و مهم في الادرك للاشياء ، وهذا العمل هو ابتداع جمالية جديدة غير معهودة وهي جمالية (الاحساس المستقل بوجوده) أي الجمال المتشيء اذ ليس معهودا في نظرية المعرفة ان يدرك الشعور مستقلا عما يثيره و لا ادراك الجمال مستقبل عن الجميل.

فالمعهود ان الشعور والاحساس هو انفعال بشيء مثير، وهذا ايضا يجري في ادراك الجمال بان هناك شيئا جميلا يدرك جماله لكن ما يحصل في الادراك التجريدي هو انه يتم ادراك الاحساس من دون مثيره و ادراك الجمال بذاته من دون ادراك الجميل، فلا يلتفت الى الجميل بل يلتفت الى الجمال فقط. فالتجريدي هي ادراك الاحساس من دون ادراك ما يثيره و ادراك الجمال من دون ادراك للجميل الذي كان عنه ذلك الجمال. و حينما نقول انه لا يدرك الجميل لا يعني انه معدوم بل هو موجود الا انه غير ملتفت اليه و انما يعرف و يثبت وجوده بالمادية اللفظية بان هناك لفظ يدل عليه و بالدلالة العقلية بان الجمال يكون عن جميل. و من الواضح انه يمكن تحقيق ادراك قوي بالاحساس و الشعور من دون ادراك ما يثره و ادراك بالجمال مع ابهام

و اجمال بالجميل ، فنقول ان لدينا هنا جمالا لشيء جميل و ان كنا لا نشخص الشيء الجميل من حيث التجنيس و التنويع و انما هو شيء مبهم و مجمل.

البعد الاحساسي و البعد التفهيمي للكلمات

القصد الجمالي للكلام متقوم بالتجريد أي تجريد الكلمة من بعدها التفهيمي اللغوي وقصد بعدها الشعوري الاحساسي، أي قصد الكلمة كوحدة شعورية احساسية و ليس كوحدة توصيلية علاماتية، و لهذا فللتجريد درجات ،كلما ازدادت تجريدية الكلمة قل الالتفات الى بعدها التوصيلي العلاماتي حتى تصل الى التجريد التام وهو ادراك الكلمة كوحدة جمالية شعورية احساسية خالصة. التجريد ليس اهمال المعنى او الكلام بلا معنى كما يصوره اهل الحداثة و انما التجريد هو قصد الشعور من خلال المعنى فكما انا نقصد المعاني من خلال الالفاظ في كلامنا العادي ففي التجريد يقصد الاحساس من خلال المعنى فيكون المعنى مرآة و وسيلة لاحضار

الشعور ليس الا و يتكون النص في واقعه من وحدات شعورية و ليس من وحدات دلالية توصيلية. فالتجريد لا يعني عدم قصد المعنى بل هو قصد للمعنى كوحدة جمالية شعورية و ليس كوحدة توصيلية دلالية، أي التجريدية قصد شعوري للمعنى. وهذا فهم متقدم جدا للغة. التجريدية فتح كبير في فهم وظيفة اللغة. و لحقيقة ان القصد الجمالي متقوم بالقصد التجريدي يمكننا تعريف الادب انه قصد تجريدي للكلمات و معانيها. و لحقيقة ان التجريد له درجات ، فاننا يمكن تقسيم الادب الى قسمين:

القسم الاول: الأدب التعبيري وهو تجريدية الكلمات و المعاني مع بقاء مركزية البعد الدلالي التوصيلي لها وهذه هي التجريدية الناقصة.

القسم الثاني: الأدب التجريدي وهو تجريدية الكلمات و المعاني مع ازالة مركزية البعد الدلالي التوصيلي لها وهذه هي التجريدية التامة و هي التي نقصدها في مصطلح الكتابة التجريدية او الأدب التجريدي.

ان اصل وجود و اعتبار الكلام و الكلمات في اللغة العادية هو دلالتها بان تكون علامات لتوصيل الافكار، فلغوية الكلام و كلماته هو قصدها كموصلات و كعلامات، لكن لو قصدت الكلمات بنفسها كمكونات جمالية فهذا ليس قصدا لغويا، و هذا هو جوهر القصد الأدبي للكلام و الكلمات. فالادب هو قصد جمالي للكلام. و هذا القصد اللالغوي للكلمات هو تجريد. فالقصد الادبي للكلام و كلماته ليس قصدا لغويا لها بل قصد جمالي. في الادب لا تقصد الكلمات بما هي علامات و موصلات افكار و انما تقصد الكلمات و معانيها بما هي مكونات شعورية و احساسية و بما هي وحدات جمالية.

ان البعد الادبي و المتمثل بالبعد اللالغوية الجمالي للكلام متقوم بالقصد الاحساسي و الشعوري للكلمات، أي قصدها باعتبارها مثيرات شعورية و احساسية، أي ان القص في الادب في الحقيقة يكون الى ذلك الثقل الشعوري و الاحساسي و ليس الى البعد التوصيلي الافهامي

للكلمات. فلا يلتفت الى عملية الفهم، بل تكون عملية الفهم طريقا للوصول الى الغاية وهي القصد الشعوري. بمعنى اخر ان عمليتي الفهم و ادراك المعنى يتغير موقعهما في القصد الادبي فبينما في القصد اللغوي تدرك المعاني كطريق لعملية الفهم التي هي الغاية فتكون المعاني و سيلة و طريقا اليها ، في القصد الادبي الجمالي تكون الغاية هي البعد الشعوري الاحساسي فتكون عملية الفهم وسيلة و طريق اليه و ليس غاية، و بعملية الفهم يتحدد المعنى المراد من الكلام و الذي يكون له بعد شعوري محدد.

هناك في الكلام الرسالة و القضية و البوح و البيان و هذه كلها اما ان تكون بمنظومة الافهم و التفهيم و يكون الكلام طريقا الى التفهيم و تكون الكلمات مفردات لغوية وسائطية لتوصيل تلك الافكار وهذا هو التفهيم او ان تكون بمنظومة الشعور و الاحساس وتكون الكلام طريقا الى احضار الشعور و احداث الاثر الجمالي وهذا هو التجريد. و ادبية الكلام تزداد كلما ازداد الادراك و الشعور بالكلمات و المفردات كمقصودات جمالية و ليس كموصلات و وسائل و وسائط تفهيمية، فتكون الرسالة بالثقل الذاتي الاحساسي للكلمات و الكلام و ليس بما هي ادوات تفهيمية.

عادة ما يكون قصد المتكلم في كلماته ان يبين افكاره و يبوح بما في نفسه بواسطة الكلام، الا ان الغاية القصوى للتجريد هو ان يكون الالتفات كله و البوح كله بواسطة القصد الخاص للكلمات و المعنى، بمعنى انه لا يكون هنا بوح و بيان بافكار و بناء تفهيمي و انما الفكرة و القضية و الرسالة تصل بواسطة الثقل الجمالي للكلمات و المعاني بما هي مقصودات و بما هي كتل شعورية و ليس بما هي وسائل لبلوغ قصد و التفهيم.

فحينما تكون المركزية للبعد التوصيلي للكلمات في الكلام يكون لدينا النص التفهيمي، لكن حينما تكون المركزية في الكلام للبعد الاحساسي للكلمات يكون لدينا النص التجريدي. فالنص التجريدي يتكون من وحدات شعورية بخلاف النص التفهيمي الذي يتكون من وحدات دلالية.

القصائد

"الوردة الحمراء"

أنور غني

الوردة الحمراء كشوارع مدينتي قاسية لا تبتسم. رداؤها الأحمر ورثته من ساحرة تقطن مدناً ثلجية لا شيء فيها سوى ريح شاحبة وصقيع مرّ. انّها تفيض جحيما بارداً و قرمزياً. أنت لا يمكن ان تشعر بلهيب شوقها القاتل.

"وردة حمراء"

فريد غانم

ها هي المواقدُ تزغردُ؛ ألسنتُها من البرتقال، أرديتُها حنّاءُ. وها هي الأحطابُ تهمسُ وتُهدهدُ وتنحني وتذرفُ دموعَ الفرح السّاخنة. فقد جاءنا مولودٌ جديد، شعرهُ من الرّياح والعواصف، قبّعتُهُ غيمةٌ، عيناهُ جدولانِ، حاجباهُ قوسا قزحٍ ووجهُه طافحٌ بحبّات عرقِ الآلهة القديمة.

"وردة حمراء"

كريم عبدالله

في أعماقها تسكنُ الوحشة ليلاً, كلّما يلتمعُ على أوراقها ضوءُ القمرِ. هي لا تعرفُ الزمن لكنّها تمضي بأحلامها تنتظرُ هطولَ الفجرِعاشقةٌ للغبشِ الضحوك. أناملُ الندى رقيقة لا تجرحُ ألوانها, لا تبوحُ بسرِّ الجمال, ولا بإخضرار الروح, أوغنجِ العطر إلاّ إذا جاءَ الصباح. هي تعرفُ بأنَّ الشمسَ غداً ستغازلها وتفتحُ أبوابها, وأنّ أسراباً مِنَ النحلِ ستغزوها, تمنحها الرحيقَ دونَ مشقّةٍ, لكنّها لا تعي لماذا تقطفها اصابع مخشوشنة قبلَ الأوان!.

الوردة الحمراء!! ....

عادل قاسم

انا الطفلةُ الوحيدةُ التي كنتُ بلا لونٍ ولا رائحة، ابنةُ الماءِ الناصعِ البياض. خيطُ ظِلٍ يفشي يُتْمهُ لفصولِ البهجةِ البراقة بمواشيرها. كلما حَلَّ الربيعِ بالنَدى والمطر، أتَرقّبُ كَجَمْرةٍ ذاوية انْ

يُباركَني بضيائهٍ. أنا الملكةُ التي أسبغتْ عَليَ عشتارُ لوني الأحمرَ. أنا قلْبُ سُهيلِ النابض. أنا الزُهْرةُ التي تُدِلُ الضَليلِ كلما اعيتهُ الصحراءُ التي تَسَتبْدِلُ، ثيابَها كل حِين.

"الوردة الحمراء"

رشا السيد احمد

هي قلبك الذي يشاغب قلبي هذياً وحباُ ومدارس للون. هي قلبك الذي يسكب حرارة الكون في لوحة قلبي ليرفرف عالياً في أتون المطلق و نشوة الفرشاة إذا رقصت على وجه الماء تعلن بأن الكون قلب يرسم الحياة لونا أحمر ومشهدية باذخة لحكاية من رذاذ النور تتراقص داخلها الرؤى ماسية الجنبات .

هي هذي أحمر مخملي يرسم دوائر الجمال رقيقة التكوين كلما ماج الهواء تحرك شذاه في كينونتي حكايا فريدة.

"شتاء"

مرام عطية

حضنٌ دافئٌ بكانونهِ لا يشبهُ روحَ العالمِ، أعاصيرهُ ثورةُ حياة. ألوانُ عطاءٍه كفِّ أمِّي ينبتُ تحتَ لمستها الزَّهرُ. لا ترحلْ أيها الأبيضُ ففي جيوبكَ خبَّأتُ أحلامي، وفستانيَ الأحمر.

"الوردة الحمراء"

حسن المهدي

في الحنايا المورقات فوق ميسم منفلت مع الندى يورق الربيع ويكتمل القمر، فيأسرها وجدها القرمزي بأكمام صبابات التوهّج؛ عروسة للفصول القانية. وفوق أوراق خدود الخجل الشفقي يفتح غصن الضوء أزراره لمعصم الريح ويسافر بها في ألق الشمس صوب نصف الحياة المنبعث من لعبة الحظ.

"الوردة الحمراء"

حسين الغضبان

الأرض بدت نشوتها تزهر على وجهها بعد ما نزل الماء، يتزخرف ثوبها بالوان الورود الاّ اللون الأحمر كان ثوبا لمنام الشمس. جاء الحسد اللعين فَقَتل. قامت وردة ترتدي دم البراءة ثوبا لتفقع عين الحسد بالحبّ الأحمر فامتلأ المكان مسرّة للناظرين.

"الوردة الحمراء"

عمر فهد حيدر

أنا وردة حمراء قاتمة اللون، يتلاشى العاشقون في سحري. أتراقص بين أخواتي الأخريات. يتدافع العشّاق في عيدهم لإعلان الحبّ عبر مساماتي الخفية، يتبادلون القبل عبر شذى بتلاتي. أنا الوردة الحمراء لي قلب ما زال يبحث عن حبّ.

"الوردة الحمراء"

محمد يزن

هي شريدة رتابة لا معنى لها ولا فحوى. هي في مسرح من اللون الأحمر لا ترى إلا طللا متفحما ينتظر طريقه نحو الزوال الى منفاه الاخير لتفقد عذرية العذوبة في استنشاق العليل. هي لا تشاكس الفراشات فهي جميله كفاية لتطير نحو شمس محرقة لأجنحتها لكنها تحاور الروح الطاهرة التي لبست ثوب العزاء يوم مقدمها من رحم الألم.

"الوردة الحمراء"

علاء الدليمي

مثقلةٌ بالندى، مورقةٌ أمام السيافِ. هو يرومُ قطفها غير مكترثٍ بشذاها وتجدد ثيابها كل صباحِ. وقفتْ شامخةً تجودُ بأنفاسها لتغمرَ المكانِ بأريجٍ أحمرٍ نسجَ للشمسِ خيوطآ مشرقة. يعسوبُ النحلُ يغازلها وكأنها مليكته المدللة.

أشعة ملونة

أحلام البياتي

ومن بؤرة روح الوجود؛ تخرج سهام الطيف مبشرة بسطوع الأمل القادم على جناحي الريح البنفسجية؛ تضمد جراح البين الماطر بأزقة الأزمنة السحيقة المتشظية، وعلى الجدار الأسود أشعة تكتب قصص مستقيمة حد المدى اللامرئي.

شعاع ملون

ينفذُ شعاعُ ضوءِ الفكرة في قلبي ألوان شفقٍ قطبي يتماوجُ مع نداوةِ حبي سحابةَ عشق في فضاء الروح. قطرات المحبة تهطلُ كلمات تغسلُ عُريَّ الوجعِ في لحظةِ التجردِ عن بعد اللحظة. خيال بألوانٍ موؤدة إلا من صحوةِ سماء عشقي؛ طيفُ ضوء يتشتتُ ألوان مودة.

"الوردة الحمراء"

كامل مرزوق

باسمةٌ شِفاهُ الربيع تحكي الألق، تُعانقُ الشّفق، تكتسي الشمسَ مع المساء. كواكبُ السّماء بنتُ الشهيد تُقبّلُ الوردةَ الحمراء؛ الشاهدة على الحياة.

شعاعٌ ملوّنٌ

عزيز السوداني

سوسنةٌ بيضاء مرّ بها ضوءُ الشمسِ إمتزجَ بخدها فأرسلتْ حزمةً من ألوانِ الشوقِ تحملُ قبلةً موشحةً بالعطرِ، إحتضنتُها فضحكت لي الشفاه قائلةً: فلنذهب قبل أن يلفّنا الضبابُ كطائرٍ ضاع عشّه في إغترابِ العيون وجمرةِ العشقِ، وينهمرَ الليلُ على الضفافِ ولا أستطيع أن أسألَ الشمسَ عن سرّ هذا الشعاعِ.

أشّعة ملوّنة

مليكة الحامدي

العالم ليس سيئاً .. فالوجود ما زال يتشعّب و يفرز قواه في بصيرتي.. أقترفتُ العوم بلا إئتلاف فاتّكأ ظهري على جذع نخيل لسنديانة جرداء .. وحيدة .. لا ظلّ يقيني شمس الحقيقة التي أذابت كتفيّ فغدت عنادلي فوقهما كومة رماد .. أعلم أنّكَ الحبّ الآتي .. و أنك سلاف الغد و زمرّد الرَغد .. و أنا أنثاك فوق البنفسجية أجاور الألوان في توتّر يهادن القصيد و الوطن.

"الوردة الحمراء"

زكية محمد

هل رأيت خجل صمتها القرمزي وهو يرتل ترانيم الحظ الخفية. هاهي ذي حربها الشوكية تضع أوزارها خاضعة لنبض عاشق تعب. حلمه شمس متلهفة وصوته قمر شارد، نظرته الناعمة الغارقة في بحرالحرمان .صباح ندي ، يفوح سره توقا، صدقت رسالته واهدت عذوبتها الحمراء فداء عشق أبي و عطرها الساحر شهيد قلب نقي لم ينصفه المطر.

شعاعٌ ملوَّنٌ..

فاطمة سعدالله

بسْمةٌ على سطح الماء بلوْن الطّيْفِ عنْد المغيب، تخبّئ فرْشاةَ الفجْر لتواصل تزويق الحلْم القادم من وراء الشمس ..

أيها الإطار المفتوحُ على حزْمة الألوانِ توهُّجا وبرودةً ..متى يولدُ الشعاعُ دافئ الألوان فيرسم مسار الحُلْم الأبيضِ صوْبَ شمْسٍ لا تعرف الغياب؟

"الوردة الحمراء"

نعيمة عبد الحميد

يقطنها عبق هناك حيث تشرق شمس قلوب مظلمة، ترمم احلاما مهترئة تغزو وسائد الليل، تتجلى في وريقاتها مملكة المطر، تميل لأنامل تذوقت العشق من قلب عصفور ثمل. تأتي بعالم غير منظور هي ضخمة لا تروى و ضئيلة بين طيات الورق.

"الوردة الحمراء"

جميلة بلطي عطوي

رمى رداءه الأبيض يغلّفها، .ارتعشت والمشهد يذكّرها بالموت والكفن. رغم الارتعاشة أحسّت بالدفء يسري في مفاصلها، دورة دمويّة جديدة في الشّرايين، تزرع في رحمها بذرة..تخفق نبضة تعدّ العدّة للانبعاث...عنقاء تتمطّى ، تنثر الرّبيع ثوبا سندسيّا يسقط بياض الثّلج.

عرس الألوان

العامرية سعدالله

"اِحملني أيها النور حتى نسيان الحلم إنني وُلدت" -أندريه فيلتير-

في لحظاتِ انبثاقِ الفيروزِ من قلبِ محارةٍ منسيةٍ في عُمقِ المحيطِ يَنبثقُ شعاعٌ قزحيٌّ كوميضِ عينيْهِ.. فتستحم فينوس بحمرةِ الأرجوانِ ويصطبغُ الشَّفقُ بصفرةٍ ترتدي شعاعًا كوارتزيّ السّحر إنّهُ البعثُ؛ قيامية جديدة تعلنُ عرسُ الألوانِ..

شتاء..

أحمد أسد صادق

يعلو ظاهر الأرض ببياض كالشيب معلنا نهاية الفصول، بارد وموحش ككوخ مهجور وحيد كالشيخوخة. يتعالى انين روحه المنهكة تنفخه الريح على هيئة صفير، قاس وشرس كذئب يحاصره الموت.

شتاء

خلود فوزات فرحات

بسذاجةِ طفلةٍ أجمع ندف الحُلُم ، أتنفس ملء شرودي بعثرة الأماني المنسدلة من بقايا تراتيلي اللامرئية. أندسُ تحت شراشف المطر .. عاريةً إلا من لهفة و بعض ذكرى .

المظلة المخرومة تدعو أشباح الحكاية لحفل سنوي ؛ تكثر فيه قرقعة الحواس.

ما كان ينقصني سوى قفازات بلون ورديّ ، و قناع أسود مطرّزٌ بالفرح .. فالأبيض لم يعد لون الحياة، و الطريق إلى "سانتا كلوز" معبّد بالرماد.

فاكهة البرد

هدى الصيني

ثمار الجليد تتدلى على أغصان البرد، عصافير الريح جائعة تنقر بذور الأنين، غيمات ترتجف والقمر مشرد على أرصفة العراء يتسول همسات عاشقين يدفّئ أصابعه؛ سأطلق طيور الفجر لتغزوا مخدع الشمس.

الشتاءُ

عباس كريزة

كتلك الهائمة انتِ.... دوما على ارتحال في موج الافكار لا تحدك صومعة ما ... او إنكار...دعِ خيوط الشمس تداعب اجنحة عصافير الامنيات ...ما عاد ظلام الامس ..يخنق الإبداع ..هناك هناك ذاك الفنار منتظراً سفنك اميرتي.

مطر

احمد بياض

يذرف على الألسن شهد الريح. الأمواج تداعب رقصة الشط؛ تسكر هزيمة الزوارق صوت البحر.....حطب من الأعشاب الساقطة ينير الطقوس الراحلة...جفن ماء على بتول الأرض؛ تيمم الحصى على شرفة بئر.....

الوردة الحمراء

علي خضر علي

لا يرقّصها الا انفاس عاشق مجنون تورد كالصباح في ايادي الحقيقة. لا تطلب من هذه الحياة الا ترنيمة ماء وضوء خافت من عين الشمس حتى تورق شعرها على ارصفة المعنى.

شعاع

محمد العكيلي

شعاع بل اشعة كالافق

تضيق وتتسع

كشعر غجرية صماء

ترقص على انغام عازف اعمى

بين مارة لايسمعون

شتاء

فراس جمعه العمشاني

في قاعة الشّتاء الكبير، كنّا ضيوفاً مجمّدين، نركنُ وجوهنا جانب الغيمات المصفّحة للجدار النّحاسي الاكثر برودة. نسكب اللّيال القانية بزجاجات البرد، ننتظر نفحة معطف إله بدفءٍ داكن. يتسرّب الماء من ثقوب البلل الطّليق، ليلصقها على تضاريس الوجه المستباح كما ظل ضائع في مقبرة برق يتوسّل بالمناشير لقطع أصابع الصّواعق التي احرقت الزمن الشّديد الأكتئاب الهادىء كما صبح أليف يرعف السّكون من حقول الأرق يمد يديه الرّاعشتين في جيب ارضٍ سجينةٍ ليلتقط رجفة الحرّية من النّزهة الجّامدة عبر سرير الوقت الثلجي.

شعاعٌ ملون

رحمة عناب

ألا أيها الفجر المعمد برحيق الصباحات الوردية أَقْبِل شعاعا ملونا يحضن ظلال لغة اثقلتها غربة تلتهم لسان المجرة وامنح شفاه الشمس غناءً يرعش الحروف يزمّل القصيد. بكرمٍ تأسر الكروم إبهاراً يتدلى عناقيد مشاعر تصافح غنائمها الفريدة خيالات شاسعة تتعاظم في انهار غنية بالتجديد. كم هو عذب ان تطفح الوانه مذهولة بعدل تحملنا الى مواسمٍ تتجرد فيها فصول الملل تزخرف جدائل الإبداع الهصور، برشاقة لونت بحة الكلمات في رحابة الافق**!!**...

المرايا

اسماعيل عزيز

كيف لي ان اعرف وجهي؟

وجهي انكسارات هذا الزمان العنيد...

عمودية انت ..لا شكل لليل غير السواد يكفن سعفاتك

خلف انبثاق الحقائق رغم غفوة الفجر

انبثقي من خلف سحب الماضي كعاصفة تحمل نجما

اشعة ملونة

خديجة حراق

ثلاث دقات ورفع الستار.. من جذع الهرم بزغت اشعة شروق اعلنت ميلادا من احشاء الضياء.. صفق الحبر وسال على جوانب الافق .. خطوات رشيقة و سمفونية طقوس مزينة

بالوان لا شرقية ولا غربية تضيء ولم تمسسها نار... انبعاث نبوءة تجديد ... نصب تجريد بالوان الطيف ..تلونت حبات الماء وانقشع الضباب...

براعم تأبى الموت

رسول مهدي الحلو

بريق الشعاع يزهر في عالم يستنشق الدجى، يموج كما تموج الصحاري حينما تمتطي صهوة الخواء تصطف الطيور باكية أطياف القزح الرمادية من وراء القضبان الشفافة ينبض قلب الربيع وتورق الأقواس براعم تأبى الموت .

شعاع ملون

عماد ذيب

تبعثر اللون فتلقفته وريقة الحكمة؛ قالت كن شعرا و انثر ضفافك ماءً نميراً يتغلغل في ثنايا العقول نحلاً يحضّر العسل المذاب على أروقة حليمات الذوق في كلا النجدين، يشب الطفل فيرسم فراشات تعبر الأفق و بعد لأيٍ تعلنُ قوس فرح...

شعاع ملون

حنان وليد

في لحظةِ تقاربِ رُكامِ سُحبِك اللا أرضية، سهمٌ ذهبيٌّ فرَّ من مطرقةِ حُكمِ حنجرتِك اللاعاطفيةِ ، تسلّلَ من هُدُبِ الفجرِ خلسةً ،أنزلقَ بلزوجةِ صَدفة ذاتهِ المرتبكةِ، تلاقفتهُ أذرعُ البحرِ الهادرِ بقبلةِ امتزاجِ الروحِ برغوةِ السناءِ الجارفةِ لعناقٍ قاني الشكلِ، تنهضُ إفرديتُ من موطنِ اللؤلؤِ المائي، مرتديةً قلبَ لسانِها العاشقِ، أحبوا كعنفِ الرعدِ عند القدومِ، ملمسُ الزهرِ المسكونِ بالندي حين الهطولِ، الحبُّ حياةٌ مصغّرةٌ كسندسٍ أزليّ حظٌّ ليس نهائيّاً يكملُ المسيرَ خطاهُ

دون هوادةٍ ، بمشاعرِ التوّاقين لشهقةِ عرقِ النبضِ المتألمِ ، معلقين على جداولِ مصابيحِ العالمِ اللامنطفئ.

أتوب من خطأ القصيدة

كريمة دحماني

أتوب من خطأ القصيدة والجنون على الورقْ

والذنب ذنب دفاتري أبداً تفيض من الأرق

وتفوح في الدنيا عبقْ....

الأمل

خالد العراقي

عندما اجهشت الغيمة بالبكاء استيقظ الصمت الذي نام كطفل بين احضان السواقي والدروب المدلهمة. انتشت بالضوء عندما كان جسد الليل يتمزق بالطعنات.

من وراء الستارة

تيسير بكسراوي

كوردة

تنام اول الشتاء

بدون وسادة

ترفع ساقها

وتنزل اوراقها

الى هاوية

الهدوء

....النهر يغرق المسافر

بالقبلات

والشاطئ يغادر بهدوء

قوامه.

عودة الروح

عبدالله سعدون المعموري

بك تختزل الامكنة

وبنبض فؤادك تنتظم الدقائق والثواني

فينبلج الافق بإحمراره ... و صوت النوارس يشقُّ هدير مياهها ... وبك تغادر النفس صحراءها ... فتزداد السماء زرقةً والارض خضرةً ... والبحر هدوءً ... لعل المسافات تكون صفرا..

سرديات

المقدمة

في (سرديات) تتجلى قصيدة النثر بالبناء الجُمَلي المتواصل، الخالي من التقنيّات الشَّكلية المعهودة للكتابة الشعريّة، والخالية من الفراغات والتَّشطير، وبالسَّرد التَّعبيري، أي السَّرد الممانعِ للسَّرد؛ السَّرد لا بقصد الحكاية والقصِّ بل بقصد الإيحاء والرَّمز. فينبثق الشِّعر من قلب النَّثر،

حيث الشعر الكامل في النثر الكامل. هنا، في هذا الفضاء وهذا العمل الأدبي يتحقّقُ الشَّكلُ الشعري الكامل في النَّثر الكامل؛ إنَّه فضاءُ تكاملِ الشِّعر مع النَّثر، فتسقطُ أسطورة تقابُلِ الشِّعر والنَّثر وتضادِّهما، بل هُنا نظامٌ كتابيٌّ يتكاملُ فيه الشِعر والنَّثر في حالة التَّكامل النَّثروشعري. وهذه هي رسالة (سرديات).

تُوفِّرُ القصيدةُ السَّرديّة حرّيّةً أكبر، بل تُوفِّر حرّيّة غير مسبوقة للشَّاعر في أن يبيّن رسالتَه وخطابَه، بأسلوب عذب قريب. إنّ القصيدة السرديّة، بوضوح رسالتها وسلاسة تعابيرها وقُربها من ذهن القارئ، تعيد الأدب إلى النّاس، وتحطِّم الجدار الذي بنته الحداثة والرُّومانسيّة الذَّاتيّة، وتقدّم نصًّا تفاعليًّا وعصريًّا يُلبّي مطالب المرحلة والظرف، ممثِّلًا بذلك خطوةً متقدِّمة في تجاوز مخلَّفات الحداثة وتقديم قصيدة ما بعد الحداثة.

بعد تحرير النَّصِّ من سطوَةِ الانغلاق والتَّعالي الحداثي وبعد تقريب الأدب إلى القارئ وتفاعله مع همومه و آلامه، وبعد تقديم كتابة عذبة وسلِسة برسالة واضحة وخطاب جليٍّ، وبعد الفهم الصحيح لقصيدة النَّثر بالشِّعر الكامل في النَّثر الكامل والتَّكامل النَّثروشعريّ، تقدّم القصيدة السَّرديَّةُ شكلًا شِعريًّا عربيًّا بصيغة عالمية، في عالم صار كالقرية الواحدة.

بناءً عل كلّ ما تقدّم، جاز لنا أن نصف هذه المجموعة الشِّعريّة المشتركة (سرديات) لشعراء مجموعة "تجديد" الأدبية بأنّها قصيدة تجديد، و سيتبين المهتموّن أن السرد التعبيري ليس تفرّداً لمجموعة تجديد على المستوى العربي بل على المستوى العالمي أيضا وهذا ما لمسناه من خلال احتكاكنا بالنص العالمي.

د أنور غني الموسوي 2016

الأعمى

أنور غني الموسوي

أنا من هناك، من مدن الثلج، مسافر رملي في قلبي صوت ماء. أتعثّر في بحور حيرى لا تستريح إلا عند كل شاطئ ينشد أغنيات قديمة. أنا مجرّد ذكرى جاءتنا من جهة بعيدة، تحكي لنا قصّة الغياب. إنّها ما زالت تعيش في أوراق مترِبة، و ما زالت تنظر في المرآة بغرابة. كانت دوماً تقول لي أنّ الهباء شيء غريب يوهمنا بالحقيقة، إلا أننا حينما نخلد الى النوم نراه بوضوح، و نواجهه وجهاً لوجه، فيحكي لنا قصصه الباردة. ألا ترى هذا المكان بيديه الفضّيّتين يضيق على أنفاسنا؟ يصنع منها طابوراً طويلاً من صخور تحلم بطرقات باهتة. و هذا الزمان كم هو شاحب و حُرّ ، يتطاير من دون رجعة، إنّه يقهقه ساخراً من عيوننا الجاحظة. أنا لستُ واهماً كبيراً، لكنّني أشعر بالعمى لذلك تجدني أدور في الغابة أبحث عن كلّ زهرة فريدة لا يراه سوى الأعمى، و كلّما عثرت على واحدة تقول لي : يا رجل الرمل؛ أحيانا لكي ترى بوضوح، عليك أن تكون أعمى. إنني أسمع صوتها و أراها بقلبي لأنني رجل أعمى .

خُمول

فريد غانم

لا بدَّ أنّ المقعدَ الفارغَ المطروحَ في الشُّرفةِ المهجورةِ مُصابٌ بالسَّأم. فيدخلُ إلى غرفةِ الملابس، يجلسُ على الأرضيّةِ قبالةَ المرآةِ الصّامتة، ويدعو سيّدتَه الملوّنة للجلوسِ فوقَهُ، ليقتُلا صباحًا آخر.

في المساء، يخرجُ المقعدُ ويستمعُ إلى الأنباءِ الفظيعةِ عن مذبحةٍ بحقِّ الصّباحات والأطفال، باسم الوطنِ المقدّس. يحفرُ ثُقبًا عميقًا في الأرض الدَّاخنةِ ويقفُ فيهِ، بلا حركةٍ، بلا نحيبٍ، بلا أوراقٍ، بين الأشجارِ المحروقةِ في حلب.

سُلّمُ الأمنياتِ الملوّنة

كريم عبد الله

خُذني بقوّةٍ نحوَ الضِّياءِ البعيد أشطبُ الخَيْباتِ وأقفُ على أبوابِ اليَقين، أواصلُ الغناءَ حولَ ينابيعِ الحكمةِ كيفَ تتجلّى في الرُّوحِ وأفتحُ بكارتَها، أستحمُّ بإشراقاتِها وأعبُرُ مدنَ الظَّلام، أنفضُ مِنْ على أجنحتي غبارَ المعاركِ والرَّصاص التي زيّنَتْ صوري منذُ أنْ ترمّدَ الصَّباح بألفِ طعنةٍ وطعنة! خذني إلى هناكَ أسمعُ تراتيلَ النُّجوم وأرقصُ في بساتينِ الحِكمةِ وأُدمِنُ الكلماتِ المتوهّجةَ أنثرُها في الطُّرقِ المؤدِّيةِ إلى تقاويمَ خالدةٍ، الدُّروب التي خلّفتها مزاراتٌ مجهولةٌ يلجُ فيها الخرابُ، لطالما حذّرتْني وبعثرَتْ أوراقي عند عتباتكَ، لمْ تعرف كيفَ ينمو القرنفلُ في الطُّرقِ المؤدّيةِ إليكَ، وكيفَ يكون الارتقاءُ خيرًا منْ ألفِ حكايةٍ هرِمة. خُذني أُعفّرُ الجروحَ في أرخبيلاتِ الفيروز أجلو بزرقتِها غشاواتٍ تتعاطى الغياب، دعني أتخلَّى عنْ الألوانِ الباهتةِ وأرسمُ وجهَ النهارِ زاهياً كلوْنِ الذَّهب وتبعثُ الاطمئنانِ اللّانهائيّ، فحينَ ترتجفُ قدماي على صراطِ التَّطرُّفِ يُلهمني

فزعُ السُّقوط رشاقةً تتباهى بها قواميس الفضيلةِ التي خبّأتْها طقوسُكَ، كَم ارتميتُ على أرصفةِ الوهمِ أمارسُ رُعونةَ التَّسكُّعِ أمامَ نقاطِ التَّفتيشِ وأعلنُ الحربَ على ما تبقَّى مِنْ حقيقةٍ مُزيَّفةٍ! وكَمْ مارستُ التَّسلُّطَ تحتَ مساقطِ كينونةِ أنواركَ أخوضُ في بحيرةِ المستحيل ولا أجيد مهنةَ الإبحار وتصفيرِ الخساراتِ! وكمْ أجّلَتِ الأقدارُ توهُّمي بالارتقاءِ مِنْ دونِ طراوةِ عطرِ مواعيدكَ وأنا أُزوِّرُ التّواقيعَ كي أدخل مملكةَ الحضور!

هاهي الشمسُ تفتحُ شبابيكَها مرَّةً أخرى وأنتَ تمسكُ بيدي، وتخلّصني مِنْ وعْثاءِ السَّفَر تملأُ محبرتي برذاذِ أنهارِها المتوهّجة، سأُعرّي دفاتري القديمةَ إذًا وأعلُّقها على نخبِ الضَّوءِ اللّامتناهي على حُدودِ سواحلكَ محرّراً إيّاها مِنْ إرثٍ قديمٍ وأعيدُ قراءتَها حتّى لا يساورَني الشَّكُّ، وسأتلو صلواتي وشموعَ الأمنياتِ تتبهرَجُ وتتلو ما تيسّرَ لها مِنْ أنشودةٍ حُبلى قربَ خارطةِ طريقٍ ترسمُها أنتَ.

وَجْهُ البلادِ..

عادل قاسم

بكثيرٍ من غُبار القَلقِ، وبضِعْفهِ من الصَبر، أمْتَطي صَهوةَ الأَلم، وبألَفِ سِربٍ من يَمامات الأملِ وَقَفْتُ دَهْراً على ضفَّةِ المنْحَنيات المعْتِمةَ، تتقَيَّؤني ألسِنةُ الدَّمارِ، تَلفِظُني أَسنَّةُ الحِرابِ طِفلاً مُشَوَهاً لشهقةِ المساءِ الجافَّة، كأنَّني بِكَ ظِلّ يَسْتخِفُّ بحروفِ القَلق، فَتَبدو بأكثر من وجهٍ غائرٍ بالرّخامِ، تتغيَّرُ ألوانهُ كلَّما زَفَرَت الرّيح أَو صهلتْ كجوادٍ يَجري على غيَرِ هُدىً. تُوهِمني عناكِبُ الخيالِ، أنا الواقفُ كخيمةٍ محدودبَ الظَّهر، أَعدُّ أوراقَ ما تبقّى من ثوانٍ لزمنٍ باهتٍ أكلَتْ ثمارهُ أَسنَّةُ الحروبِ. على السَّواترِ المطليَّة بالدِّماءِ كنتُ أُقلِّبُ الأينَ والفرقَ الذي لا يخطرُ على مُخيَّلةِ جَبلٍ. ما الذي يجْعلُ هذهِ الدَّوائرَ تستعيضُ بِتَغَربِ الخُطوطِ التي لا تلتقي إلّا على الاسرَّةِ ساعةَ يولدُ الخرابُ؟ هكذا هي العواصِفُ دونما سابقَ إنذارٍ تُرْخي أَعِنَتَّها للجمرِ ليحترقَ على حَوافِّ الموائد الرَّخيصة وجهُ البلاد.

تَغريبةُ حُرية

إبتهال المسعودي

نيسانيّةٌ مزجتْ حُلمي بمشكاةِ نور ورحلتْ غريقةً، فالمبتلونَ عند شواطئ الغربة سكنوا غربَ العاصفةِ ينتظرونَ ولوجَ الموجِ، يرافقونَ فتياتِ الملحِ عند الشاطئ، يولون بتلك الشقوق على ظهر كفوفٍ تمتزجُ بواطِنَها بجرحِ وطن العشقُ سلامياتٍ تَدمى ونوافيرَ من وهجٍ أخضر؛ لغةٌ مترعةٌ (بالآه وال ياويل)والأسماءُ التي تهتفُ تعال يا موجَ الأحرار.

الاحرارُ نَزفوا حتى الثمالةِ عشقاً مصلوباً من على جدران التوهة. تجمدَ الصوتُ المبحوحُ بصورةِ طفلة. الأوداجُ إنبثقَ منها طينُ الغُربةِ، الأسمالُ أحكمت التصاقها بجسدٍ محترقٍ وتَحلتْ بغبرةِ فقر. الاخرونَ المنشقونَ من جزرٍ بيعتْ عليها أفكارُ الحريةِ والثورة اليومَ تعالوا ستستوطنُكم راياتُ المجدِ وتكبيراتٍ عَلَتْ عند مآذنَ مبتورة. القصةُ ذاتَ القصةِ والحبكةُ تستلهمُ قدراً آخر.

عزف المرايـــا

إبراهيم الجنابي

النهر الذي وثّق جرائم الجثث نطق بصمت عاثر. المرايا التي رسمت وجه الحقيقة تدثرّت بماء الزئبق. والجنون الذي يعبث بشرق المنايا بات ابريقا مثقوب الوجه. الاحداث صوت اشتباك بين هجرة العقول وسماء التوحّد. الخراب والتلاعب بأطراف قلائد الفتيات سمة يتبرّج بها المحدّقون بسلالم من طين. مَن قال لأفراخ القطا انّ السنابل جائعات وانّ الهروب من زوبعة الهشيم بات قاب جنونين او يقظة؟ لعل السارحات على جبين المطر يؤدلجن الخمول عصفا سرمديا. لعل الراكبات على جناح القمر يهلهلن للضوء (أما انجلي). لعل الراكعات في صومعة التهدّج عاكفات على مليء الصناديق الصدئة من جور التعنّت بأزاميل من سدرة الحقيقة. تلك معزوفة يسمعها الصمّ بحنين وتغادرها اجيال الجناية بعلامات سائبة.

أحلام

احسان الموسوي البصري

المساء يبتسم على غير عادته، وكلّما توجهت نحوه يزداد توهج القمر على البرية الشاسعة. شهاب يخطف الأبصار. سنجاب يغازل أنثاه. لا أزال أجري خلف القمر، تغريني ابتسامة المساء. سأحلّق عما قريب، أنني أحاول!!

بَصمَتي

أحلام البياتي

يدنو مني كثيرٌ من الضجيج الحالم بكؤوس من لهيب الذكريات الفقيرة التي تسعى للظهور للعيان. وكأني صليب أعانقها و أبسط حروفي أستميلها لتغمض بعض الحزن المولود بصرختي الأولى معلنا بدأ نزول وحي الصبر، فارشاً رداءه المنسوج بحبكة المتمكن من أدواته المجتمعة لردء ما يسيل من لعاب الجوار مدعيّا بصلة الرحم.

تغطس أسماك بنصف من الحقيقة تدور بدوّامة حكاياتي بنفس الأسطوانة القديمة تلوك نفسَها. حسناً، من أول من رأى؟ من أول من نحت حرفاً على جدار صمتي؟ لا شيء يدلّ على بصمة من الطين. يقال انّ البصمات تشابهت في الآونة الأخيرة . أما انا فلي لوحة مخبوءة خلف الجيوكاندا ، بلون واحد لا ترى بالعين المجردة، يقال عنها حلم نبي.

موت كفّ على غسيل نجمة

أحمد بياض

يهيم البحر على أشداق الليل. نَسِيَ نديمي الاعتراف بواد الضوء حين تعرّى النخيل.

لديّ بحر يرتدي أشرعة سفينة حين غامرت في غيمة الوجود. مضمضة شمعة في سعال الليل وزهرة على غمدية جناح فراشة ترمّم ابتسامة على شفتي صبية وسراب ملتح على نعش الشروق .

حبر منغمس في التراب وفستان ورق على الأغصان تحت صدى الريح. شرفة المنسي حين تعانق الانتفاضة انتحار الشمس .

مدينة تبحث عن أطفالها حين يتلو الدمع آيات الفراق وشيب القضبان على محاجر المسالك.

طفلة حلم على انفطار الجسور ووهم المشارف في ليالي الأنهار.

شجرة سدر

أحمد عبد الكريم

جدراننا من الخيزران نجلد بها أجسادنا وذاتنا من خيبات ونوائب ونكسات

نمتحن صبرنا بين الحين والحين, نلتقم لحظاتنا الهشّة من ربوع الغفلة

المترامية. تحتوينا حقائب سوداء نحملها بين أيدينا نملؤها آمال و أمنيات

نافقة. أضعنا ملامحنا وسط الضجيج وصراعات العقول الفارغة. ها هم يعودون بعد أن دفنوها تحت رمال التعصبّ والقبلية المظلمة؛ أفكاري التي قالوا عنها أنها تسير عارية. نعتوها بالمتحرّرة، إتهموها بانها تبيع الهوا في الطرقات .

لقد أخبرت شجرة السدر سرّاً كتبته على لحائها في غفلة من الزمن. بعض

أحرف من كلمات ستصنع بعد رحيلي ثورات على أحياء يرتدون أجساداً

ماتت منذ زمن. يوماً ما سيلعن الظلام حروفه التي كتبتها لغة سوداء على جدران الليل.

أحمد المالكي

أحاديثنا التي أخذت معنى المصادفة ...أرجوحةٌ في مهب الأرتعاشاتِ الطويلة ..هذا ما تناقلتهُ يدُ الريحِ على لسان الأغصانِ المرقطةِ بالجفاف ...الأوراقُ ... مواعيدٌ متساقطة لا... أسئلة /والشكوك بحجم النساء /والكحل المزدحمُ زخرفةٌ في وجه الرماد هنااااااااااااك ....حيث أتساعُ لهبِ المساء لا لغةً. .. سوى التجاعيد ....من لا يعرف معنى الصدى له أن يترجم ما جاء في قواميسِ الراحلين حيث الصمت المعبأ

مازال يسكن ..... قنينة قديمة الفراغ

متاهات الحياة

أدهام نمر

الطريق ملتوٍ، طويل على الحفاة. البرد يطارد الاجساد العارية, هناك حيث يستقرّ البؤس على الارض الكالحة. الوجوه سوداء لا نور فيها. الانقطاع يشعّ من الداخل. الصراع يتحرك داخل كل شيء, يتدحرج في أنحاء الكرة الارضية, يجعلها تهتزّ غيضاً, الاهتزاز ينتقل بالهواء يجوب أنحاء المعمورة. الجنون كائن حيّ يعيش بين الاحياء, يجعلهم يفقدون انفعالاتهم لحظة الاتقاد المنفجر. القلب ريشة تتطاير من العواصف, لا تستقر الا فوق الغيوم, لا يشهق غير الخوف .

الأضلاع احيانا تنقبض, تكون كقفص حديد محكوم بالموت, أو كتابوت ينتظر الدفن في مقابر الاحياء. أنا اقف على قمّة بركان شاهق الارتفاع و الفوهة قدمي تصارع الاتزان, تخاف الانزلاق، تحذر السقوط. ألسن اللهب تنتظرني في الاسفل, فحيحها كالأفاعي المجلجلة جوعا للسقوط, نهمة الى حدّ الشره . كل مدارات الكون تصارعني, هبوب الرياح يعاكس الأشرعة, الأمواج تندفع هائجة من دون اعصار. وحدي في ظلام لا أرى فيه بصيصا من نورغير ذلك الشعاع المختبئ تحت بصمات يدي.

على حافّة الجسر

اسماعيل عزيز

هُناك كنتُ ...أرتدي أقنعة الأشياء في رحلتها. وأنا أعلمُ أنّ الأرض بركان بهذا العالم السُّفليّ..كيف لي أن أحمل الصُّورة أو آخذ من كلِّ شيء بذرةً؟

خطوتي كانت ثقيلة في طريق موصلٍ بأعماق الزَّمان الداخلي ...

أدري أنَّ الطُّرق التي ندخلُ في مراياها تسجِّلُ موتنا..لا نافذة فيها، فكيف نرى أُنوثة الورود..

كزهرةٍ راحلة في سحب اللَّون وأطياف التّداخل..ما زلت بنفسي همسة فجر، وأرغب في سرير الملكة. جسدي يسترق السَّمعَ..حول أبواب المدينة والجسر الذي بات منحنيًا خجلًا من عيون تُخبِّئُ سنبلًا.. لا يؤرّخ خرائط طفولتنا..وفي كتاب الاشتهاء خطوتي كانت حروفاً.

فكلما نقلتُ خطوةً تتدلَّى كرمةُ الجوع ولا تمطر غيمة، غير أنّني لم أزل هناك على حافَّةِ جسرٍ يبكي عابريه.

محكمة الاقدار

أكرم كريم

في باكورة نهاري عبق عطرك، يشرح صدر الحطّاب المنحني ويبعثر الندى في جماجم الورد، حيث يصحو الرحيق بعين شادٍ، منتظرا الصبح ليعزف سيمفونية الكون على جسدي، فحبل الحطاب لا يقوى على حمل الشوق، ليوقد نارا من لهب الحنين. فالثوب مبلل من قطرات آخر لقاء جمعنا، راح يسحب الثوب ليحملها من جديد، فتعثرت بي الذكريات وفاض دمعها، فصاح الديك وهو يتسلق تنور الخبز المتوهج، حينها ناديت النجوم ألا تختفي فما زال للظلام رسم برياض الحقل المنتعش، وضوء القمر لا يعدو ان يتعدى وردتين من العمر، فأوشك أن يتلاشى بتعاسة واقعه المري، أو هو ربما نال التعب منه، فصرخت ولجلجة الذكريات تضرب بجدار صدري. على عاتق الديك هاجت اوجاعنا، بعد ان هدأتها بموسيقى (ستيفان باخ)، وبأغاني الغريب ، والحب الصامت، المحمل بثنايا حزمة الحطب التى اوشكت على الحرق، لتثير الحقل

مجددا بصدي. تعالي : وعانقيني بصمت أملي، ودعِ أوروك تصافح أوروك، وملاح ساوا تمتزج بملاح اهوارك، ونحقق لنا كل امنية ضائعة. الاشياء التي جمعتنا، لا لم تكن محض صدفةٍ، هي أقدار حلمنا ...هي اقدار حلمنا.

حنين

أمل عايد البابلي

أحنّ وأفتقدُ ذلك الشغف الذي كان يزرعني رديمةَ فُلّ في كتاب الرهبة. الرغبة في التهام تفاصيل لم يطأها خيالي وإن جمح فكري! أفتقد "خططي الذكية" في التنصّلِ من واقعٍ يدربني باستبسال

لأكون فتاةً غير مألوفة، غير محتمَلة! أفتقد صباحاتٍ بريّة لم تكن تشرق إلا حين أطلُّ عليها بخيلاء! أشتهي ضحكتي!! ضحكتي المميزة.... تلك التي لاتشبه هذا الالتواء الأنيق ''الناضج'' في شيء من مخيلتي. أشتهي ''عفويتي'' الخالية من كوليسترول الحذر!! والرياء. أفتقدني في زمنٍ لم أكن (أقمع) رغبتي في احتضان والدي وتقبيله بعنف وإن كنا بحضور غفير من الغرباء المتلصصين الجوعى الذين يراؤون .

صوتك بين الموج

أمين جياد

ما معنى أن يقذفك البحر الى الساحل وأنت من دون صهيل. هل سكنت روحك على ضفة لا تعرفها. تسمع هفيفا على حجر الساحل، وتسمع خشخشة الورد. ربما زهر النرجس يطفو على الزبد العالي امامك. وكيفما ترى وقع قدميك على الرمل سترى آثار اقدام لم تعرفها. هي امرأة من ورد النرجس، او ترى اقداما اخرى غطاها الموج . اقدام طبعها الرمل لرجل في ذاكرتك قد أمسى حلما او ذكرى. تسمع صوتا ياقوتيا من بين الاحجار. أترى؟ هو صوت تعرفه في ايامك ؟ الزهرة تحاورك وانت بعيد تفتش بين الرمل عن آثار قدميها تجدها ناعمة، هي حورية البحر اتت تحمل قلبك. ملاك يتغطى بالعشق اللازوردي. فدع صهيلك بين الموج واكتب هنا امرأة تقبع في زمردة تجلجل قدميك.. تخرج آلهة للبحر تطوق عينيك بشعشعة الروح . وتسحبك في الأعماق.

نورٌ من عطش

إنعام كمونة

انبثق سيلاً يقينُ السيوف طرّز نافلة الرمال بأريج النبوة. فوق هامات الطفوف تعاريج انسكابها مذ زغب جبرائيل بمهد الرسالة وذاكرة التنزيل , هناك جعجعت أكمام القدر هياكل دجى, حاسرة المسافات , حافية الفرات , تنتحب مآقيها تلوذ بصراخ صداه : همئت ظل الوعود , شذبت أركان الخديعة بلعاب غاصب, أوقدت جذور الرماد علاجيم متهالكة الضغينة في سبخ الرمال فتوهجت اعتاق السماء صبرا, تمددت اعناق الاشتياق تهتف : أنت صدى حرية العقول المضيئة وترياق الهموم, بأركان العرش انوار محمدية من كؤوس الجنان. لم تنحنِ هامة الفجر لدوامة ريح هجينة البركان, وغدر ضباع الظلمة سكرة مارقة تخمرت بأوتار غواية الثأر فوضى صاخبة النزف , هناك حين وغى فارسا مخضبا بالشهادة اماما من كوثر السماء ارتوى لم يوهنه الا اناتها الذابلة (أخيتي زينب) ما قالها الا وصية مدى الفراق المغيب . مؤتزرا تهجد الليل وتلاوة السحر لا هوادة قد جد هزيع الوداع في محراب الشهادة وصدى الرؤيا عانق اسراب المنايا في جنح هجير الطف , لملمي حِجر النوى , كفكفي احزان اليتامى والثكالى , احتضني بيارق الرحمن سفيرةً , قد حان وجع النوائب وما كانوا يوعدون , سبي مخضب ببلسم حرية ابدية ونصرة خلود . حينها هرع النهار عاريا متسائلا أيكون صبحا بلا شعاعه فجرا ؟ والليل اسدل أذيال الهزيمة متخاذلا , قد ذُبح صرح الهدى وتسامى للُجَينات القلوب فانكفأت العيون سواكب وما زال الحسين مناديا هل من نصيرٍ ؟.. او محب معاتب ..؟

ضمائر تسكن قفص الاتّهام

أوهام جياد

ضمائر تسكن قفص الاتّهام. تحتسي غليان حروفها من لهيب لحظات موجعة. نشعر بالذَّنْب تجاه ما يحصل. الأوَّلون سبقونا في التّحدّي. وها هي تبدأ رحلة العداء الشيِّقة نحو مجهول لا نعرف مداه. لن تخبو شمعة آمالنا ما دام التَّمنّي هو ثمرة قطافنا الجميل. نشعر بسعادة لولادة إنسان تكتمل به حروفنا وأمالنا المرتقبة.

أمنيات مبهمة

أياد الخياط

الهروب من الوادي يضايقني و رمال الكاحلين تقتلني و نزف انفي أعشاب كلها ميتة لا تعالج احدا فهربتُ من الوادي متضايقا لأبحث عن سبيلي فصدمت بنفس الوادي من دون علمي ، فهربت ثانية فصدمت به و ثالثة صدمت به و رابعة صدمت به و خامسة صدمت به و سادسا و سابعا و ثامنا و تاسعا صدمت به فبقيت فيه ارتدي الرمال على جسدي، ملابسي هي الرمال تمنيت ان ابقى و تمنيت ان لا ابقى مع ان البقاء اخترته بينما شعوري يختار عدم البقاء فامنياتي مبهمة و ليست راجحة مهما تمنيت فهذا ليس من حقي بل من حق الثاني فنفسي لا ترضى ان تتكبر على النفس الضائقة للموت.

سيجارةٌ

إيماض مهدي بدوي

على حافة مزاجي المتقلب جلست وحيدة أسبُّ ذكريات حاسة الشّم. الصديق الذي ترك سيجارته تلفظ أنفاسها الأخيرة بين شفتي مساء، والصّديقة المتّخذة من قارورة عطري الفارغة فخا لحبيبها الضّال. المناضل التارك حذاءه الجلدي المهترئ أصاب إنسانيتي بالحكاك. كلّما أنّت رُكبتي جدّي عبأت جدتي الغرفة بصخب الكافور الطّيار. المذيع المبتسم بقرار إداري يؤكد:

"القتلى قبل تحلل أجسادهم "شهداء". التّنصيص على كلمة "شهداء" لا يعبّر عن نتانة وإنما إيضاح زائد.

سفائنُ الهياكلِ العظمية، أضاعتْ لُجَجَ قراراتِ مجلسِ الأمن، سأخرجُ لأتنزَّهُ بين خرائبِ أمجادي المسروقةِ اللسان، هناك عجوز لاتجوز صراطَ الحلمِ المتعَكِّز، على مُهجتِهِ المنخورةِ الذاكرة، السَّعدانُ الذي ورثَ الحُكمَ عن بيضةِ الديناصورِ المخمور لم يأتِ بجديد، فهي ذات الخبزة المغمّسةِ بالعرقِ المرّ ، كان ..، وحان، زمانُ الجبان، الممتشِقِ سيفاً ذا فقاريٍّ، الذي يخطُّ للبطولة اسطراً من ذهَبٍ، على جبينِ الحنينِ للهضابِ المؤطَّرةِ بأحذيةِ الغزاةِ الفاتحين. الأخبارُ اليومَ لاتبشِّرُ بمطَر، سأنزوي كي أحوكَ جَوربَ سفرتي الاخيرةِ ، لمهابطِ النجوم ، عندَ تُنُّورِ أُميَ البتول. كم تُرقِّعُهُ ، ويظلُّ اخرساً لايحرقُ حطبَ أضلاعي اليابسة..، تُرى ما سِرُّ التعريفةِ الكمركيةِ الجديدة ، لِتَابوتِ صمتيَ المضروبِ بعشرةِ أمثالِه ؟

شاي بارد:

بلال الجميلي

على طرَفِ خيالي تتدحرج الرؤى، يسألني وأسأله كأنَّنا على طاولة مقهى في حيٍّ باردٍ ، إذا كانت أمنياتُ العام الماضي ما تزال في ذات الملفِّ، حينَ تَذكَّرتُ ما عليَّ فعله نسيت في أيِّ عام أنا، ومن أيِّ بابٍ دَخلتُ دِهليز ما يَحدثُ الآن، سأجمعُ كلَّ مدَّخرات الرُّوح من خَيباتٍ و أمراضٍ وبعض بسَمات القناعِ الأبيض، أحتاج الشيء القليل كي أوفي بوعدي للأمل ،حَملتُ الدّورقَ، شَربتُ نَخب الغَيمِ الآتي ،أعرف إنَّه قادمٌ أو هكذا أعتقد، لديَّ لهذا اليوم تَذكرة ز أتعرَّقُ ثانية من بحثِ جُيوبِي ، أينَ أضَعتُ منديلي الصَّغير؟ لم أرهُ منذ أن داهمتنا نِهاية الشَّهر، هل سَئِمَ العِناق مجَّانا وعيناي تتراقصانُ على وقعِ طبولِ الهَرَب، قد أُشِهرُ رغبتي بالبكاء الدافئ على وجنِة الحكاية ،تؤرقنا جلسةُ المونولوج، سَتهبُّ الرّيح وتُوقظُ اللّيل، سَهرتنا لن تَطولَ أكثر ، القمر على موعد أخر في الغد. سأنهي النقاش.

فِي الطَّرِيقِ إِلَيَّ..

بوشعيب العصبي

أَرْتَدِي وَجْهِي كُلَّ صَبَاحٍ، أَغْسِلُ ابْتِسَامَتِي شِبْهَ الْعَارِيَةِ، أَنْتَعِلُ مَا بَقِي لَدَيَّ مِنْ ظِلٍّ ..وَأَخْرُجُ كَحِكَايَةٍ مِنْ بَيْنِ أَصَابِعِ الْجَدَّاتِ، أَتَسَكَّعُ خَارِجِي مُتَأَبِطًا أَفْكَارِيَ الشَّرْقِيَّةَ وَقَدْ تبَلَّلَتْ بِمَاءِ الْخُرَافَةِ وَضَبَابِ التَّأْوِيلِ.

أَقْضِي سَحَابَةَ يَوْمِي فِي الطَّرِيقِ إِلَيَّ ، أَشْعُرُ بكَثِيرِ مِنَ التَّعَبِ إِلَى دَرَجَةٍ لَمْ أَعُدْ أَقْوَى عَلَى حَمْلِ فِكْرَةٍ فَارِغَةٍ. أُلَوِّحُ لِلْمَارِّينَ بِيَدَيْنِ تَشْرَئِبَّانِ خَلْفَ جِدَارٍ: أَيُّهَا الْمَارُّونَ بَيْنَ حُقُولِ السَّرابِ إِنِّي تَعِبْتُ مِنَ النَّظَرِ.

اَلطَّرِيقُ الَّتِي رَسَمْتُ أَضْيَقُ مِنْ خُطُوَاتِي الْمُكْتَظَّةِ، اِلْتَفَّتْ حَوْلَ قَدَمَيَّ حِبَالُ الْأَسْئِلَةِ ، اِلْتَصَقَتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ، وَسَقَطْتُ عَلَى وَجْهِي فِي جَلِيدِ التَّوَتُّرِ..

أَيُّهَا النَّهَارُ شَمْسٌ وَاحِدَةٌ لاَ تَكْفِي، هَا أَنَا أَتَأَبَّطُ أَفْكَارِي مُبَلَّلَةً، أُشَيِّعُ النَّارَ فِي حَطَبِ السُّؤَالِ ، أَتَّكِئُ عَلَى ظِلِّ غَيْمَةٍ، وَأَمْضِي فَوْقَ أَعْشَابِ الشَّوْقِ الْخَمِيلَةِ كُلَّمَا غَنَّى طَائِرٌ رَقَصَ الْفُؤَادُ بَيْنَ جَنَاحَيْهِ.

لوحة

جميلة عطوي

بعد ليل بهيم ترقرقت انبلاجة في عين السّحَر . سالت على هام الهضاب فتورّدت منها الوجنات. أطلّت على الوهد وقد أثقل النّوم كاهله. داعبت زواياه فأسقطت آثار العتمة وارتشفت الدفء. تحرّكت الصَّبَا تنفض بقايا وَسَنٍ عالقة بأجفان الزّهر فتناثر النّدى حولها نجوما متلألئة. مع صدح الطّير اشرأبّت الورود بأعناقها طابورا يهمس في أذن الصّباح تحيّة عبقة تبارك بزوغ الشّمس.

ابتسامةُ الزجاج

جواد زيني.

حينَ صَنَعني الخزّافُ ، تعمّدَ ان يطوي شَفَتيَ على إبتسامةٍ جامدةٍ ، ربما لم يردني محتاجاً يوما لعُبوسِ الحُزنِ المهيب ، قِشرةٌ رقيقةٌ من خزفٍ أنا، اتهرَّبُ من أشلائي المتناثرة في طرقات ليالي الاعياد، أخفي تلكَ البسمةَ عن أعين أمي المتورمةِ ، تسألُ عن دَمعي حينَ يعطشُ قبرُها ولا أملكُ الاّ قطرات جفّت من ماء الوردِ وأعوادَ بخورٍ وشَمعاً يطفئهُ عصفُ انفجار كلّما دنوتُ منها . من يخبرُ أمي انّ الخزاف أبقى النارَ بجوفي ، تزجِجُّني الحُزنَ على بَسْمةْ ؟!

هلاوس عمياء

غموض الغياب ، الضجر الدائم، النور الجديد مرت كما لو أنها مهد حكاية ، او تراتيل سقاها الضجر . مرتبكة بسوق الفجعية كل العيونِ حالكةُ بالتوحش وسنابل صيف متأخرة . يا لها من عبث فجّ حد الانفراط . انا كانت متواترة . لاشفقة لأهلها وللقائمين على صدى الريح ،القابعين خلف صخرةٍ عرجاءَ قبالة هديرِ البحر الغريب، الذي عاد منتشيا من السماء . قطراته تختالُ على أعناقنا نحن الذين قطعتْ السننا من وقت بعيد ، بعيد كثيرا وهذا امر لا ريب فيه. وتكبر كل أثداءِ الزمن .. زاخرةً بحليبٍ طازج .. مكتمل البنيان .... لا رغبةَ لنا به الآن .. سيكون قسرا ممتعا حين تجف الموائد الساخنة . او حين تمر انثى عابقة بالخيال ، نائمة على ضفة الفكرة الجليلة .حيث تشاء القدرة على التخلي من ابواب رديئة . او هكذا تخيلناها . لن تموتَ طوعًا او كراهية ، لكنها سترقد في السرير طويلاً . وسنسترها عبثا بشرشف من خيزران ، وذكرى صلعاء التكهن .نوقظها للتندر او لشيء من المباهاة المقدسة . نسير كتفا لوحده ، ليس هناك من ذراع تصد الريح عنه ، او عين ترى نصف ليلة ساكنة عند اطراف الحياء ، او قلوب تقيم مأدب الجدل ،وترفع الاشرعة الساكنة على البياض الواهم . كلنا سنبكي بدموع جديدة ، ساخنة ، هادئة ، تشبه الحليب الجديد . وسنسخر من غرب العبق القديم ، قديم جدا يشبه الوحل الجميل . ولذة منفردة ، محاطة بتاويل ذوي الصلعات الاكاديمية ، نعرف ذلك كثيرا . هنا برقٌ يطيحُ ببقايا الصمت ، يوقظ مبهماتِ ما أقول.

شتاء المنافي

حسن المهدي

في العتمة يرسم القمر صور الخيبات على ورقة تبغ .. وجوه بلورية و خطوط معتقة في دنان متكئة على اخاديد ، وجدايل بيضاء صغيرة تحن لمشط خشبي سافر في جعبة فارس ترجل في عجالة الزمن الغارق في الكون المحدودب لينساب انينه كلما تعمشقت انامله الضيقة بالخصلات المخضبة بالحناء، ترتيلة ليال جف ضرعها ليس تنضح..

يا سراة ..اقطفوا من طعم الملح نكهة الدموع واسرجوا من بريق النجوم درب سديم الرحيل في غبش بارد قبل ان ينضب نبض الذاكرة ويغفوا التوجس على ظهر الراحلة التعبى. احملوني بعيدا لابعث من جديد خصلة نافرة لرواق فجر قادم يبلل وريقات الربيع ندى لدموع عصية على الفهم

ميتافيزيقا الاطار

حسين الغضبان

انا كلّي داخل اطار، هكذا أشعر لكني الى الآن لم أجد حدّا له. هل هو وجهي وايحاءاته أم أسمي ونداءاته ام يدي التي تصل الى السماء فتصيبُ مواقع النجوم، أم أصابعي التي تتذوق الاشياء أم قدمي التي تمضي الى غدِ أم الجسد كلّه. لكل جزء عالمه، سمعي بصري أنفي لساني عوالم أخرى، عقلي حين يكون مَلِكا، فكري حين يَهمُّ بالجديد قبل ان يأتي، قلبي حين يحب يجعل وجهي مبتسما وحين يكره يمسكُ بجذوره فيقطع عنه الرَيْع، نزوتي حين تجرّني ،حاجتي حين ألاحِقُها، نفسي حين تأمرني روحي حين تمتلئ فتطير بلا حدود ، أم محفظتي في كلا حالتيها ،أم هو بيتي حين أغلقُ بابهُ أم بابهُ حين تُطرق ،أم مدينتي حين تعرفني أم الوطن بحدوده الرسمية أم الناس وهم داخل الحدود أم الناس وهم خارج الحدود، أم الواقع الذي يسلخهُ القصّاب عن الصدق أم العالم الافتراضي الذي يبيت في جيبي، أم هو النوم أحيانا كثيرة أخرج من الجسد الى عوالم لم ازرها او اسمع بها من قبل أم هو الموت الذي لم يأتي أحد فيخبرنا عن شكله، أم هو

القانون ،أم هو السيف ،أم الحرية ،أم هو طائر بلوري يلمع بالآمال يرتقب الناس عودته، أم هي حبيبتي حين أمنحها الروح والجسد، أم نشوتي التي لم تصل بعد، هكذا أجدني عالم يفوق كل جسد ربما اكون انا الاجمل . لذلك تجذبني الارض اليها بقوة خشية الهروب الى كوكب آخر.

سمفونيّة العصيان..

حسن ماكني

من غابات الصّنوبر الصّامدة خلف جدار الصّمت تصعد تقاسيم ثائرة. تقاسيم تعزف الرّفض في سمفونيّة العصيان . سفر يتموّج ما بين غربة الرّيح ودعاء الشّجر في رقصة الحلم الأخير. تنتشي, تقفز بين الفصول كفراشة ثملى برحيق الربيع الآتي. لا نشاز للصورة سوى تلك الرواسب المبهمة لظلال الخوف المزمن. ذاك الخوف الرّاكد في ذاكرة الماء من وجع الطوفان الأخير . تتمرّد على ثقل الخوف في خطاك. تنساب مع الصوت رويدا رويدا حتى آخر نشاز لغصن يكرّر رقصة الغروب الحزين تقربا من حمامة تعوّد حضنها الدافئ في متاهات الليل. تمشي, ثم تمشي حتى آخر قطرة من صهيل الإصرار النّافر من عروقك . تستقبلك الشّمس بأكاليل

من قوس قزحِ كأوّل زائر يجتاز غابات الخوف القاتم. تلتفت ناحيّة الغابة, يتراءى لك الموج بحجم الجبل . يا إلهي لقد عبرت البحر دون أن ألامس الماء.

أبصرُ من ثقبٍ

حسين الساعدي

أبصرُ من ثقبٍ مخرز ، أمتطى صهوة ذاكرة عرجاء من عثراتي ، يتّكئو نفساً أجدبني . أظفرُ منه شريط أحداثي ، أثقلته عذابات حياة برؤيا الجنةِ ، وأقدام غارقة في جحيمٍ ، انتابته خفايا زمنٍ

، يرهقها عسر الطريق ، يلف لواعج المكان ، تئنّ خطواته ، من فرط التأوه ، يتلجلج الكلام عن لسانه ، يتسلق الشفتين طيف ، ينثال على أحداق مصلوبة ، يلفحها لهيب من ينوء به ثقل معاصيه ، بين أشتات خيالات ، ومخاوف عصر ، يرتاده صمت كئيب.

ما الذي يحدث في المرآة

حمزة فيصل المردان

حيث يجلس الزبون للحلاقة وامامه مرآة عريضة ينظر بامعان ،فتبدأ الاحداث بالتقاطر . نشيج متقطع وصراخ يأتي من حافة المرآة يتحول الى عويل يقبض اليه المكان. طائرة ورقية تحلق في اجواء ليبيت حربية تلقي بقذائفها في الصحراء وتعود لتشاركنا الاحتفال بالسلم. مزمجرات متوثبة قرب حافاتها الصدئة....انها اجواء حرب!...

انظر هل بدأت الحرب فعلا... لكن لا وجود للمقاتلين على الجبهات وليس هنالك جبهات اصلا . فقط الرياح تحدث صريرا يعقبه غبار تحت حوافر خيل منقرضة . وتساءل الزبون....ما الذي يحدث في المرأة.

قلب الظلام

حميد الساعدي

بعيدًا عن الشَّفق، وقريبًا من الإشراق، تأخذني لجُتُّكَ السَّاحرة إلى حيث أُلقي عصاي على دَكّة السّحرِ، مبهرة في راحتيكَ الرُّؤى، وموغلة في النَّدى وجنتاك، ومورقةٌ دهشتُكَ السّاطعة.

المسافاتُ لا ترتمي لظلٍّ وحيد، تطوِّقُ وحدتَهُ بالأسى، والغريبُ احتمال الوقوف، بلهو محطَّاته الصَّاخبة، حينَ توشّحُ صوتكَ بالآهِ أو تنكفئ باليباب وتلمحُ سوسنةً نائمة، لا تشظّي بغير انكسارٍ، ولا رهبةً دون كفٍّ تسومُ الرِّياح لوُجهتها القادمة.

وباب الحنين اشتهاءٌ يطرِّز يومي ألوذُ بهِ من غافيات الشَّجر، يجلِّل هامي ارتفاع الغروب، ويمنحني صبره في السَّحَر، صَلاتي تعانق أصداء روحي وفي القلب ربٌّ أفاضَ محبَّتَهُ بسكون الظَّلام وَولَّهَني حرفه المنتظَر.

الوحشة

حيدر الأديب

كنت اطارد الأنثى في ازقة القصائد وفي الايميلات الموقرة ..كنت بدون انثى ينقص دمي عن دلالته المجيدة .. اما الان لا متسع في جنوني لهذا الثراء الكلاسيكي.. الان لغة الجماليات هي جماليات الجثث المحترقة / المقطعة / جماليات الأوطان التي تخثر الغروب في حروفها ... الان زمن الجمل الناقصة والأديان المعلبة .... ما أصعب ان تقف مثقلا بالوطن المستحيل ويرمونك بالرصاص المؤمن بالله واليوم الأخر!

نورٌ مظلم

حيدر محمد خرنوب

السَّماءُ يقع من يديها الليل، تركض بلا نجومٍ، تعانق جدار النَّهار، خوفًا من ثقبٍ أسود، يرتدي بدلة زفافٍ جاهليَّة، ينتظر اغتصاب الغنيمة في عتمةٍ ما. تجري فتتَّسع المسافةُ بين السَّطر والحرف بعبرةٍ مُقَيَّدٌ بأناملِ حاكمٍ يذرف القلم حبره. ينحت خواطر في لوحة الزَّمن. أَغرق بعضها موج الطغاة، وبعضها لم يزلْ. درّهُ داءٌ دليلُ دُنُوِّهِ، أدمى أفئدة أزهار أرجوان عبريٌّ عتَّق عفريتٌ عفيرُ. شُلَّ شأنهم شرذمةٌ شقيص.

ما بعد الأثير بوجع

خلود فرحات

كما كل ليلة حملتُ زاد يومي و مضيت. هذه الليلة ينقصني شيئ من الدهشة ، و الكثير من الأمل. السحب في الأعالي ندية ، يبدو أن الدمع ينزل صعوداً بحسب جاذبية سكان ما بعد السماء بوجع ، علّه يروي تصّحر لياليهم ، و يؤنس وحشة اللاعودة. لا تغادرني صورة تلك الشواهد المزروعة على جانبي الطريق، و كأن الشبكية احتفظت بألف نسخة لنفس الشريط، يتكور الوجع داخل فراغ آخر فكرة عن الغياب، تداهمني شخوصهم، عيونهم ترجوني بإشارات لا أفهم ماهيتها. كل ما أستطيعه لأجلهم تلاوة صلاة المحبة لراحة أرواحهم، و الكثير من الدعاء ليغفر الله لنا و لهم و للأوطان. هل تحتاج الأوطان للمغفرة ؟ ربما.

بعد الخضوع

خديجة حراق

اغمضت عيني وتقيأت خيوطا لا تنتهي. التفت وتكورت وتشبثت بحنجرتي تخاف الضوء, ابنة الظلام تعيش على طحالب السواد بين مسالك الخوف وقصور النظر. بداخلي خيوط خضوع ترعرعت مع ابجدية حروفي لا تتكلم . اجتثت منها قوائم الوقوف فلم تتعلم السير، اكتفت بالزحف وجهها الى الارض تسمع وتتلقى ما حسبته من الضوء يأتي. كثر الزحف واختلت الاشارات من اعلى ، فقد ربوته وتكسرت درجات سلمه. تبعت الخيوط مجرى الضوء قتلها الفضول . رفعت هامتها، غريبة وسط الزحام، وجدت من يصرخ، وينشد . موضة باصبع في كف ، فيتو. اذاب الضوء الخضوع ، فالى اين المسير وهل سينمو بداخلي بديل....؟

التنين

خيرية صابر

تمرّد التراب علي ماهيّته، فتجمّع في مظاهرةٍ حجريةٍ. ثم ضجّ من صلابته فاصطكَّ بعنفٍ لينتسبَ إلي النار. ظلّ يتناسل صخورا نارية تحلّق باظفارها حول حنجرتي فتعجز عن اي صوتٍ. وتشبّ لحظة مبتدئ النهاية.

أخطبوطٌ ناريٌ يتشبث بخاصرة الزمان ..أتوكأُ علي حشرجتي وببطءٍ شديدٍ أرفع ذراعي الساقطة لأخمشه بإصبعي خمشةً ضعيفةً كي يتلفّت ..فأفرّ من بين أذرعه..

ربّاه ..كيف يواجه الانسان محاولةً متجدّدةً لقتله ..يساورني الشيطان لأتخلص منه، لكني أخت هابيل . لن أقتلَ قاتلي. إذن اين المفر ؟.الارض علي اتساعها عارية من أية مسافةٍ أتلفّحُ بها او بؤرةٍ مائيةٍ أختبئ فيها . آهٍ ..لفحتني السماء بفكرةٍ. هناك ..حيث يوجد عقلاء لدرجة الجنون حيث اللالون إلاإخضرار الاوجاع، وشموس مبلّلة بالحرمان يجففونها علي حبائلَ الانتظار. هناك يمكنك ان تصغي الي صرخاتٍ مكتومة تنشب خطافها فوق الجدران .لا لن تنتعلني. ويمكنك ايضا ان تري بعين اليقين الجدار البرزخيّ بين الكلمة الطيبة والكلمة الخبيثة ، وكيف يُقتلُ الانسانُ بنصل الكلمات . الان شمسكَ السوداءُ هرمت وصرتَ كتنّينٍ يحترق صمتا. بينما علمتني الحياة كيف ألتقط الجمر بأصابعَ مائيّةٍ.

دروب الوهم

رجب الشيخ

أنادِي بصوت ربما عال لا يسمعه من يشتهي ندائي. اصرخُ منتصف الليل علّي ابث تلك الارواح الخامدة شيئا من الوعي . أجساد تشتهي النوم لا تشبهني تتدحرج ذكرياتي الى حضن ذلك الوهم في اعماق ذاكرتي . خوافقي ترتعد اشتياقا الى جسد خاو اعياه طول سفر .طرق ملتوية وشواهق يسكنها أرباب الخوف. الريبة تملأ تلك الدهاليز شيئاً من الترقب. أشكال لا تسر ناظريها ، الرعب والخيبة تملأن ذلك المكان العفن . أصوات مريبة وخرافات تحويها دروب التيه. موانئ مهجورة خاوية غادرتها النوارس الجائعة حينما سلكت دروب اخرى و أحتمت خلف مدن الرذيلة ، والخطيئة في أذرع الوهن الابدي.

ساعاتها الفتيّة تَنزُّ بالمِسْك

رحمة عنّاب

لمْ تَكن ساعاتُها الفتيةِ متبرجةً بالخلاخيل يوماً، وحدَها كانت رصاصاتُ البنادقِ الفارغةِ إلاّ من طيوفِ الحقدِ و خطوات الهاربين تتبعُها، ولهاثها الملتهب يحرقُ عينَ الشمس ،فاكهة السوق ترمُق سيلَ رعب من فرّوا تَنزّ مِسْكا يُنذرُ بالشهادةِ، و ثكلى صَدحت بأوتارِ الخوفِ تبحثُ عن طفولةٍ هاربةٍ تَلتقطُها يد دَثّرها زُغبَ الانتفاضة لِتحْتَمي بفلكِ الفراغِ يهدهدُ لها أزيزُ الخفق .

عندما أقْشطُ بطاقاتِ وجعِ الذاكرةِ تنبلجُ معاريجُ الضلالة تجثمُ على أنفاس الصباح فيرتدي المشهدُ حُلى التأوّه كاشفاً عَوْرةَ الفسادِ يتسلقُ سلالمَ الإنحدارِ و يبدأُ عزفَ سمفونية الفجيعةِ.

مَن يعيدُ لِعقيقِ الايامِ بريقاً يُناكدُه شيبٌ على مفارقِ العمرِ يشدُّ وثاقَ تسارعِ المواقيت؟،مَن يقلّمُ أَغصانَ قامةٍ يَبّستْها أملاح مساوماتٍ مثقوبةٍ زَخْرفهَا الضّياعُ لِتكتنزَ ثمارُها مِنْ جديد؟،مَن يُعيدُ لِلْهُدبِ بريقَ لواحظَ تتوضأُ النّجوم!!.....

هذيان وزري

رحيم الربيعي

بمرصافة الدمع أنحت من الخطايا أمجادا عارية تتوسد السحب الدخيلة على سنيني العجاف. تمر امامي شعثة اطرافها تلامس الترنوق. ضحكاتها نتنة وهي تناديني للبكاء وعناق ابواب الله التي تدنست بعرق التوبة المعتصم ، لا نجاة وقد توثب العقل في ارديات الهوى، حيث كسا مواسم العمر زمهريراً ابحث فيه عن الدفء وانا الوذ بوسادة ندية لا تعرف طعم الشمس تكور امنياتي تحتها دون خروج وعبث كما يفعل الصغار ، الأيادي لا تزال تعلن دعوتها للرجوع بين احضان الرب. اكتفي بالنظر والبكاء خلف جدار من ورق، ألتمس هطول الرحمة مع صرخات و تأنيب.

غاية البشر

رسول مهدي الحلو

تحتم عليَّ إن أحفظ لغات العالم وإن أتعلم منطق الطير لأغوص في دماء البشر عند جريانها من النصف الأيمن إلى النصف الأيسر، وأستجلي غاية الغايات وعلة المعلولات وأتقصّى قمم الغرائز وماوراءها إلا شفير الحجر، فقداسة قارون صُلبت على مفاتيح كنوزه وعشق زليخا أذابه بكاء القمر المنفلت من عقال الشريعة والمختبر ، فوجدت نفسي مفتولا بأكوار زئبقية تعّذرت على الحائك حبكها فلويت لها عنق الريح وأردفتها مع التيه لأني راحل إلى بعثرة القدر قانطاً من عتق الطلاسم ورقش المعالم، فلا يستنبطني القادم من غياهب الإصلاب عن أبتياعي لقوس بلا ثمن لأن القوس يأتيه بلا ثمن.

على صهوة العبور

رشا السيد أحمد

بلغني أنّه منذ اللحظة التي خرج بها مهموماً يحمل في قلبه قلق النار وروح الماء وضوضاء دهشة لا تنتهي، قبل أن تنسكب في روحه غربة الأرض البكر و يقرأ سطور الفجر الأول الغريب في كف الله . منذ قرأ الحزن في عيني الشفق والدمعة على خد الحكاية الأولى قبل أن يلوذ بكهف يعصمه من وحشة بلا نهايات وقبل أن يلوذ الشاعر بثوب المجاز حين لمست قلبه نار الوجع ، وقبل خروجه من كينونة الواقع ليسكن القصيدة ، قبل أن يرسم مذكراته على جدار بيته الأزلي بعود فحم وسر دم, قبل أن يبحث كلكامش عن سر الخلود، قبل أن تنهض قيثارة الأرض في قلبه شهوة تستمطر شفة لهفة، ويسكن قلبه عزف قيثارات بابل الشجية على أنكيدو ويستريح في حانة المسافر وهو يعدو خلف كفّ تلوّح بنرجسة بيضاء، منذ رؤيته شجيرات الماء على وجه النهر الخالد تهمسه بسر الخلو ، وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا.

صورة لبياض العائلة

رياض الغريب

أمام صورة قديمة لعائلتي ، تشبه صالة عرض مهملة غادرها الرواد اضع نفسي انبش في زواياها بحثآ عن مقعد فارغ لأجلس هيئتي الآن وقد تخطفني القلق لكن الأرض لا تشبه الصورة. بعيدة هي نجوم ذاكرتي.

في الصيف كنا ننام على السطح ، تحكي لنا عن لعابة الصبر– (لعيبة الصبر منهو صبر صبري) لا احد في صورة العائلة يخبرني وأنا اعثر على قطعة من حياتي باحثا عن متحف يضمني ، عن صيف , عن سطح , عن جدتي في الصورة القديمة

امام صورة قديمة لعائلتي موجات من الحزن اجتاحتني .لاسباب تتعلق بعائلتي ذاتها .. ابي مثلا في الصورة كان يحدق بسياطه التي تركها انتماؤه اليساري .. بصناديق الببسي كولا التي حملها على ظهره حين كان مطاردا في بغداد ومفصولا ومحكوما بالاعدام ,,بسجن الحلة بعدها ايام المحنة حين كان الجحيم يطارده بعيون الريبة وحين مات همستُ له :لا تحزن مازلت في القلب ، اعني طريق الشعب.

ابتسم ابتسامة خفية في روحي ..اختفى في قبره كما الصورة الان باهتة بلا الوان ..الطفل بجانبه لايذكرني بشيء إلا بي عندما افزعني كلب جارنا ومزق (دشداشتي) الجديدة وحين قرأت جدتي كل تعويذاتها وآياتها اصبت بطفولة مرعوبة من كلاب كثيرة في حياتي ، كلاب تختفي خلف الصورة ، تنبح طوال تلك السنوات التي غابت.

يقول جارنا ان سجناء هربوا من سجن الحلة .

في الصورة لم تكن الملامح واضحة ولا خطة هروب ابي من عيونهم الرصاص . كل ما ظهر شجرة هرمة يتكأ عليها ابي وحين اقتربت اكثر لمحت حروفا لكن الزمن بصق عليها بعذاباته لهذا لم تتضح تماما.

في اليسار هو لايشير فقط يحدق لجنوب ودم ينحدر من الصحراء. الصحراء ثوبه القديم لكنه فضل اليسار تماما كما اختار امي في صباح تموزي.

يقول ابي : اختلفت الروايات في المدن .

في الصورة وجهه برتقالة عصرتها أيادي كثيرة. أياد ي تختفي وتظهر ، مسكوت عنها في الصورة ، لكنه كان يمسك يدي فقط لائذا بأحلامه التي خبأها تحت (دشداشتي الجديدة) . كلاب مزقتها ، أياد تلاقفتها ، حصارات ، وحروب على شاهدته . فضّل ان يكتب هنا يرقد اليسار ، لكن الايادي الخفية صفعته بعيونها .هرب بقبره ، كومة عظام وسياط.

قربان

رياض الفتلاوي

مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية. ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت. سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت.

لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة. خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي. هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه .

ربيع بدون أزهار

زكية محمد

أزهارُ الكرز ذات شخصية قويَّةٍ وعمليّة، تتفتّح في موعدها لتذكرنا بأمجاد الساكورا. تبدو جميلة وصافية كإشراقة قوس قزح بعد ليلة ماطرة!! يا للخسارة، لم يعد الكاميكازي العربي يلتقي بها عند برزخ النُّور، ربَّما كانت تحفِّزُه في الماضي المجيد! الآن أصبح قسًّا في معبد البراغماتيَّة.

الرَّبيع في بلادي كابوسٌ هائج. أزهارُه عليلةٌ، أصابها داءُ قابيل، وجهها كهوف مليئة بالخفافيش، وأظافرها الطَّويلةُ مناجل تحصد أرواح العصافير بلا رحمة. لست شاهدة إثباتٍ على جرائمها، لكنَّ أنهارًا قرمزيَّة تتدفَّق في أوردتي كلَّما فتحت شاشة القلق، وصوت رائحة الطّيب يتردَّد بسرعة الضَّوء على مسامعي وهو يرتِّل "عند ربكم تختصمون". كما ليس من شأني حرقُ بذورِها كي لا تنموَ في مكانٍ آخر، لكنَّ الأكيدَ لن أسمحَ بحضورها لحفل هانامي، وأن كنت لا زلت في حيرةٍ من أمري: من سيمثلنا هناك؟؟.

ممرات مهترئة

ساميا إبراهيم

في تلك الممرات المهترئة يتجول البشر بصخب وضجيج. منهم من يمشي وحده وآخر يمسك بيد رفيق. كل الوجوه متشابهة النظرات يختلف فقط لون العيون, والاغلب يخفي كل ملامحة بنظارة. كل الضحكات ليست ببريئة؛ أما عالية بسخرية و اما حاقدة ترن بالآذان كالرصاص، تشبه صوت الحطب بعد شبوب النار وطقطقته قبل ان يصبح هشيما. بعدها يرتفع دخان ويصمت الجميع عن الحديث، تبقى وحدها النار تسحق شيئا بصوت عال يؤلمنا. خيل لي بأنها عظامنا التي تستلذ بطعامها. يتساقط شرارها حول الجميع ولا أحد يحرك ساكناً. ربما هناك الجلوس مقصود، علها تصيب الجميع شرارات تلك المدفأة النهمة، لا تفرق بلهيبها بين الاجناس والاعمار يستعر لهيباً وكأنها تتراقص فرحاً كلما ممدنا أيدينا فوقها لتذيب برودتها وكأننا نصفق لها ونعطيها يوبيل ذهبي ودرجة أمتياز لدخانها الذي يفصل بيننا وبين مشهد لا نستطع ان نتبلع صمتنا أمامه بلحظة تجعل منا هشيما يجتر كل جميل. نصبح كلنا حطبا لنار سرمدية لن تنتهي ضحكتها حتى تطمئن أننا اصبحنا رمادا.

ثنايا ظلٍّ

سلمى حربة

على مقربةٍ من يقظةٍ مفتونةٍ بحلمٍ أزليٍّ، مددتُ يدي التقطُ بقعةَ ضَوءٍ تسرَّبت بين ثنايا ظلّي المكسورِ فوق جسدي، تراءت لي حفنةُ وقت هجير تمّوز سنين، شردتُ ... كنت أراوغُ ظلي الخائر القوى، يلهثُ ورائي، وأنا ندفُ سحابةٍ أهيمُ بين السَّماء والبحر... العقمُ في قلبي، بلا حبَّة مطرٍ أو ندًى كنتُ، أشهقُ بالنَّسيم، أسترسلُ بالتَّناثرِ بين غمراتِ الرِّيح ثنايا ظلٍّ مبتورٍ يُفتّتُ جبهتي ويلقي بي على قحطِ الأرض المتيبّسة سراب مطر!!...

سكون

سما سامي بغدادي

للفصول بصيره واحدة ترى فيها أمزجة السماء, شتاء يتراقص على أهداب الدهشة, وسنبلة تسرق من الشمس شعاعاً ذهبيا. على همس الينبوع يتسلل اخضرار الطحالب, وضفائر النخيل تجدلها رغوة المطر وسرب يمام مهاجر تطارده ذكريات مذعورة. الرحيق يعاند الندى فيعلق في أذياله أمنية مؤجلة, ينظر وعد النجوم لسحابة عابرة. الحطب ينتظر ليلة اعدامه بفرح فرماد الارض حطبٌ أخضر.

تشتعل أشواقٌ محتدمة بوجع الحنين بين الاصابع عند المساء, تنتظر ظلّ الصيف الحارق ,ونشيج مكتوم يمزق أسئلة بلا جواب, سيقرأ السكون أنغام الصدى فوق جبلٍ وحيد وسفحٍ يعجُ بأطياف الاحلام ,وسيصغي لانسياب النهرِ حين يعمد الكائنات من خطيئةٍ مستعادة. لا احد يفك رموز اللغز, لا أحد يسرق الدهشة من الياسمين حين يكسر بوابة الجليد بعطره الاثير. عند

تقاطعٍ عميق في متاهة المجهول تدق نواقيس الانفاق المبنية على الأسرار. تغيب الاسماء المخضبة باهليجية الارض, وتعود وان طال المكوث تترجل عن صهوة التعلق. في شحوب السراب لونٌ خفيّ. الظلال المنشطرة تختفي من صعقة النور, والشاهد الاخرس يحمل أبجدية اللوح. الارواح تقضم أنفاس الهواء المشبع بمواسم الوجع , وتدور كي تناطح أذرع الضجيج, لكن لا مفرّ فوحده السكون الذي تنتهي اليه الاشياء يجيب على السؤال, حين تصرخ الحياة في أذنيه مرة ثانيه.

ألقت الدنيا بين يديه اعباءه

سمير الجندي

ألقت الدنيا بين يديه اعباءها مرة واحدة. لم يتسنّ له حصر الاتجاهات. لبياض شاسع اتساعه. والمدى ليس له أفق ولا الوان. رسائل البحر لم تصل لمبتغاها. الارصفة فارغة من المسافرين هذا المساء. وانا وحدي اقل ارهاقا.

ترتيب الاحلام بحسب أولوياتها من ضروريات المرحلة. البحر والمدينة العتيقة. والفراشة الليلكية. وسناريوهات اخرى بانتظار عربة يجرها فرس ابيض مبتهج. وكتاب فريد تتسلل بين دفتيه

حكايات منسوجة عند الفجر على انغام مؤذن وبلبل اسود وثورة موج طفيلية ومشاكسة قصيدة قالها ابن هند وهو يفخر بانجازات قومه التي لم تنته بعد .

كنت اهوى الموسيقى وكنت وما زلت انتمي الى اغنية كانت امي ترددها كل مساء ليس من اجل اقتناص غفوة مني بل من اجل ان يحيا قلبي بسلام.

يوم شتائي محتبس

سميرة سعيد

صباحاً يفقدُ الافتراضُ سحره، محتفياً بلونٍ رمادي كئيب، إذ تستبردُ الأصوات الحميمية بمناقير الزقزقة ، ليصمت الشتاء في الربوض الساكنة بالأجساد الصغيرة الدغماء ، مرتجفةً بأرتعاشٍ متشابك بالاغصان الرفيعة الجرداء ، فيجرُ تجمد الضلوع رأس الدفء المختبئ بخزانة الملابس .
ترفضُ أرنبة الأنف التغطية وتقنعُ بمسح البردِ ، مُبللةً عينَ منديلٍ أبيضٍ خفيف بدعكةٍ متعاطفة, تفرُ بعدها لفم السلة الجائع ، ليتأهبَ الانتظار بكومةٍ بشرية منطلقة ،تتشاكسُ الأنفاس بأطلاقِ ابخرةٍ بيضاءِ كدخان صافرة قطار صغير ، فتتحسَس جبال الجليد زاويتها .. اللا آمنة ، منتحرةً باحتجاجٍ مذاب في البحار غَداةَ احتلال الاحتباس الحراري.

متأرجحةٌ ظلالكَ

سناء السعيدي

متأرجحةٌ ظلالكَ على أسوارِ المدينةِ الشاهقةِ كأنها تُعانقُ أشلائي الساعيةِ إليكَ ،تتسابقُ خَواطري في احتوائها علها تذوبُ في أحداقِ لوعتي. أُسرعُ فلا أُدرِكها، فتتساقطُ دموعي تروي أزهارَ غُربتِكَ الذابلة. أَقِفُ مُتعبةٌ على شواطئ رحيلكَ أُراقبُ قمَرَكَ تلفَهُ غيمةٌ تتعلقُ أجفاني بضوئه تتلو صلوات الحنينِ أوُقِدُ اصابعي شموعاّ لعل سُفنَكَ تهتدي لسبيلِ العودةِ....ابقى هناك حتى تنفذ أدعيتي ويبزغُ فجرٌ غافٍ على موانئ إنتظارك.

إنسلاخ

صدام غازي

ثقافةُ السيقانِ الطويلةُ، أو هكذا تَدعي الضفادعُ عندَ القفزِ كاشفةً عن سيقانِها . ولا أعرفُ ما الذي جَعلني ابتدأُ هكذا لأستمرَ بأطلاقِ النارِ على نفسي في كلِ نصٍ أكتبهُ ، بدونِ أن أموتَ , أو أدّعيَّ أني متُ على سبيلِ قطعِ الأنفاسِ . أو محاولةُ قطع أنفاسيَّ في كل مرةٍ أشربُ فيها زجاجةَ كوكا , لأعلنَ أن أنفاسيَّ ماركةٌ منسلخةٌ من الزمنِ النحاسي البكرْ . الكلمةُ أداةٌ للقتلِ . الفكرة موضعٌ للقتلِ. النص المستحدثُ سبيكةٌ قليلةُ الاستخدامِ . هوايةُ البحثِ عن هوةٍ سحيقةٍ فكرةٌ جديرةٌ بالاهتمامِ . النظرُ من وجهة القرابةِ بين سيقانِ اللقالقِ , والضفادعِ كفكرةٍ من آمن برب من الحجارةِ , أو ممارسةٌ لنزالٍ خاسرِ أطلقَ فيه هكتور كلَ أحصنتهِ المروَضة . الاسترخاءُ ليسَ بحاجةٍ الى عدِّ عزفِ الراعي للقطيعْ . الانسلاخُ بحاجةٍ الى موسمٍ , والأفاعي لن تتغيرَ بطرحِ أكثرَ من جلد . نحن نمارسُ هوايةَ الانتحارِ . نحن نستخدم الضدينِ بنفس الوقتِ , ننسلخُ من الساديةِ الى الماسوشيةِ , وبالعكس . نتسلقُ أعلى تلةٍ لنمارسَ هوايةَ السقوطِ الحر, لنجمعَ بعدها عظامنا لنكونها كلعبة بازل . النعوتُ صفةٌ متلازمةٌ , سقراطُ مجنوناً البرجسونية, صفعُ كلُ ما هوَ سائدُ يمشي على الأقدامِ.

صليبي

صلاح حسنية

لماذا حملت صليبي؟ وخضعت صرختي في وجه غاصبي ؟

شاخ عنفواني حين تخليت عن بندقيتي , وقناعات . حرقة السؤال تطارد هزائمنا الفردية والجماعية . ولأني مزيج من فلسفة الأولين, وتجديد الآخرين. موالفا بين الكفاح الذهني, وزخرفة الحرف وسط تشظي الرجاء في صحاري الملل. لا زلت أتنفس هواء الحقيقة , وأزهار الحياة حيث ينبوع الشعراء الثائرين.

جدائل الشمس

العامرية سعد الله

تلملمُ الشمسُ جدائلَها. تُلقي أشعتَها على صفحةِ الماءِ الساكنةِ، تعانقُ الأشعةَ. يتلألأ الماءُ على صفحة البحر في هذا الصباحِ. ساكنٌ لا موجَ فيه على غير عادته. في هذا الهدوء الرّهيبِ يستفيقُ الكونُ، تنفضُ الارضُ ما تناثرَ عليها من غبارِ الظلمةِ وتستفيق، تشمّر العتمةُ عن ساقيْها ،تفرّ هاربةً يطاردُها النهارُ. ترقصُ النوارسُ مرحبةً باليوم الجديد. يمتزجُ الصوت بالألوان

الذهبيةِ في سرمدية آسرةٍ. سبحانَ من خلقَ الطيرَ يسبّح باسمه .سبحان من خلق النورَي ذهب العتمة. أيها الصّبّاح الجديدُ ،بعثرني ،أيقضْ غفوتي ،ابعثني في لحظاتِ التمني فسحةَ أمل تمطرني بعثا جديدا مع كل يوم ، تلبسُ انفعالاتي. تتأججُ في لحظات البدءِ ولادة ترتدي تفاصيل الحياة .

أعشاشُ العصافير

عامر الساعدي

تعشعشُ في قلبي المثقوب أسرابُ العَصافير، الأرق في رأسِي بِحجمِ تِمثالٍ لا يَتحرَّكُ ، يتشكلُ بِهيئَةِ مَزار . على ناصِيةِ جَسدي تَتسلقُ بكتريا تَطعنُ ما تبَقَّى مِنْ عِظامٍ كيْ لا تَسندَني، جمُوح لَيلٍ يمحو ظلَّ النهار، يخنقُ الشَّمس قَبلَ شُروقِها، ثمَّ تَتَحولُ إلى سُباتٍ. نَشوة البُكاءِ بِداخلي مُهر يصهلُ، في تجويفِ الرُّؤَى خُيوط الشَّمسِ على شَكلِ امرأَةٍ تَخرج مِنْ مِرآتِها البيضاء تعوي. قلبي كَالماءِ كثيرُ الأمواج، يَنامُ في جَسدٍ خامِلٍ لا يعرفُ الإشراق، أعيشُ في خلايا القحطِ أعوامًا، غرستها بِأرضٍ سَبِخةٍ، لِتنضجَ لي الحُزنَ، النَّواعير تُبكي دَورانها، تُمارسُ طُقوس الموتِ قُربَ النَّهر، ألم يَستجر ألمٌ مقطُوع الإرادة، أبحث عَنْ حَبَّة عِنب بَيْن عَرائِش الشِّتاءِ لِجنينِ أحلامِي، الصَّحراءُ ساخِنةُ منْ شدةِ عرائِها، لا يسترُها سِوَى بُقعةَ زرقاء، أستحضرُ طقسًا لأذبح قُربان الشَّهواتِ في صَدرِي، ما أسهل التَّمَنّي لِتطير كُلُّ العَصافيرِ مِنْ ثقب قلبي، وتعشعش في لحيتي البيضاء .

ترنيمة مطر

عبد الكاظم الغليمي

ننتظرُ المطر على قارعةِ الزمن في أتون الحُب. صحراء القلوب مُبتهجة بنزول قطرات العشق قطرة قطرة وهيَ تتحرى ذلك العشق الالهي بعنفوان الشوق للقادم من بعيدِ. وضعتُ ورقة صغيره على غصنِ شجره جردَها الخريف من حيويتَها المعهودة وغيرَ من شكلَها الوردي ذات العيون الخضراء .. اللون الصحراوي يجتاح كُل الألوان ويُزيح عنها زهوَ الحياة. ذات ليلة أدخلتُ على قلبي دمعةُ فرحٍ كنجمةِ ليل على نافذتي التي غشيها الليل والظلمة المزدحمةُ بأفكاري التي عكرَها ذلك المزاج النفسي حتى وصلت درجة الغليان حرقت أوراقي حزنتُ ابتسمتُ, بكيتُ لململمتُ جروحي في أخر الليل .. وهي بانتظار الشفق الصادق شاهراً سيفه.

المصباح

عماد هاني ذيب

ما بال هذا المصباح لا يغادرني أبدا؟ أتراه يظهر للناس و لا أراه معلقا في نقرة الرأس ؟ و لعله منذ نشأة الحواسيب الكبيرة أراه يقفز كي ينبهني ماذا أفعل؛ بل أخمن كأنّ سراج جدتي تنبئ عن سرّ سيحدث بعد حين ، و ربما منذ القرص المدمج التعريفي نزل معلقا بمشيمتي ؛هذا يفسر نظرة الطين الساخرة مساءلة إياي إلى أين ؟ يخنقني أنه يرقبني و يكشف مالا أريد البوح به، أمسكت بتلابيب سلكيه العالقين بقلبي و زجرته : إن لم تكف سأطفئك ... غاب عني لم أره في مرآة الحلم كعادته. .علمت انه في عالمي المجنون مثلي كان يحتفيني و الوسطى من أذني أن أبقى على شفة التوازن و شفير الهوة التي تنازعني السقوط ...كم بارقة مرت فاندلع ينير الشهوات القاتمة بوهج الجيد ثم تبنى كيف يحل رموز العابر من كل الإشكالات إلا اليوم فقد حدث تماس السلك فتوقف يومض مرتجفا.

الأناشيد الذابلة

عباس باني المالكي

كانت البدايات حلما أرتقيناه الى عناوين السماء وكنا نرسم خارطة الأتي بعناوين الوفاء كأنها شفافية السماء على قوس قزح حين تزدحم العصافير عند أبواب مطر الشجر. كنت أسافر معها بكل الحنين وكانت تغتاله بانتظار المجهول لزمن لم يعد يلوح لها إلا بأناشيد الذابلة بالفراق .كنت أرسمها قبل يومي وغدي كي تكون المخلدة في دوام الروح بالحضور في أزمان لا تطالها النسيان . كنت أحرم نفسي من نفسي كي أراها تكبر بين أضلاعي . كنت أحسر البرد بأناملي كي أعطي أطرافها الدفء بمواقد القلب وهو يخفق بالحنين من أجل أن أبني لها مواكب الحنان من احتراق أنفاسي بعشق الروح لزمن لا يغادرني بالشوق إليها وهي بين أصابعي وكأنها أقاليم تخزن شفافية السماء قبل انحدار الشمس إلى قبضة المساء الطويل بأرق النجوم في حفرة القمر . كنت كل لحظة أملؤها بحنيني كي يمر الزمن على ملامحها متوجا نضارتها بعصور الزهور كأنها آلهة حدائق النور الذي لا ينتهي من زمن الروح . كنت لا أعد الوقت من الفجوة المرسومة على دوائر الوقت كي تمر روحها إلى السلام دون صخب مدن العالم في تاريخها كأنها هي التي تمنح الزمن عمره بعيدا عن الظل والضوء في دروب الزمن . كنت أحبها كأن لا تاريخ لقلبي إلا حين يمر الزمن من ضوء عينيها . وكنت أبتعد عن كل تاريخي وأعاند الزمن بأن لا موعد مع ارتجاف

الهمس في القلب إلا مع اسمها . قد غادرت لأنها لم تنتمي إلى عواصم الروح وتترك الأبواب مفتوحة لعواصم أخرى لتأتيها السنونو بأخبار الناعسين من حدائق الخراب . قد أحترق قبو القلب ولم تعد هناك رغبة بتنفس عطر مواسمها التي حملتها قوافل الرماد و غادرت إلى مواسم فاجعة أثداء الضباب الأخير من قراطيس البحر. قد صدأ الزمن سأجمع كل أوقاتها وأرميها إلى البحر كي يتفرع على شواطئه باتجاه السفن الراكدة عند المنحدر الغريب عن الماء . فوقتي لم يعد يعرف مواعيد المطر ولون الريح التي تأتي بأنفاس الزمن من خلال ثقب حصارات عقارب الساعة الذابلة بالشيخوخة للروح . لم يعد هناك انتظار وهي أخذت محاصيل الصيف إلى برد أماكنها الجديدة بالعزلة . ها أنا أرمي وجعها بالضحك القادم من زمن بلا أطراف . هي ليست بشاعرة لأنها لم تعرف كيف تصادق الأنبياء حين تنزل رحمة السماء في غروب الروح في وثنية الأجساد . لهذا سأغادر ذكراها وأرميها بتعاويذها التي جاءت بها من طلاسم فوضى الوحدة النهائية لأروقة قلبها . سأجعلها تنتظر العزلة الأبدية بعيدا عن ذاكرة القلب وتغيب في تيه الحجر ..وتغيب.

يوميات خاسر /3

عباس رحيمة

في صباي كلما نظرت إلى السماء أرى نجوما تبتسم لي. في الصباح عندما افتح النافذة أرى حبيبتي تلوح لي بيدها، كأنها رذاذ ابيض يتساقط من السماء. عندما ساقوني مجبورا إلى الحرب . أصبحت السماء صفيحة معدنية والشارع شقا عميقا كقبر يأوي جثتي, وانا بداخله منتصب

القامة. كلما سمعت أزيز الرصاص جلست القرفصاء ووضعت يدي على هامتي، ظنا أنها تحميني من الصواعق، متناسيا إن خوذتي كانت على راسي.

آسف، لم اقل لكم إنني جلبت معي برعما من براعم الزهور قطفته لي حبيبتي ورم لي من النافذة صباحا وهي ذاهبة إلى المدرسة. النافذة التي أصبحت جدارا من (الكونكريت) خوفا عليه من الشظايا .خبأته بمعطفي ,أحببت أن ازرعه في خندقي وفاء لها ،،،لكنه ذبل من فزعي وخفقات قلبي.. نظرات الكل ترمقني بالحماقة وقساوة القلب، وانا كذلك من خوف أرهقني أصبحت اتكئ على عصاي وبعد أن أصبحت جذعا خاويا لا نفع فيه رجعت إلى البيت الذي أصبح أشباحا من الصور تذكرني بهم متمنيا أن تكون صورتي معهم.

أبحث عن صباح غير مأزوم

عبد الحسين الشيخ علي

لم يعد هنالك قلب في ذاكرة الجرح سوى امنيات مقروحة. في عمر تعب من تشابك المتاهات , يبعثرني في كل اتجاه , واجهل تماما اين هنا واين هناك , سوى جوع يتخللني البسُ له قناعا من ضحكات , حتى انني اخال ان الزمان والمكان ليس سوى احلام منسكبة في منحدرات الليل , لا اسمع فيه الا صدى انحدارها والهشيم , تسلك في بحبوحة اشواقي فتحيلها اشلاء مترامية الرؤى , وليس لها من تأويل ؟! القي احزاني المسكونة بوجع الحنين , ابحث عن صباح غير مأزوم لا يتربص غيلة بتنانير الخبز الطري ولا يتجرأ على كحل الامهات العجائز على مصطبة الانتظار لاستلام اجر ولدها الذبيح . فلتتكسر تلك المصاطب المثقلة بهضم السنين ولِتُغلق شبابيك الهلاك المزدحم بانفاس الجروح الغائرة في الدوران الباذخة في طلب المزيد من المصاطب . لان حصار الظلام تنفس بدل الصباح , والقى مرساته في اعماق مجهولة, وليس من اثر غير منحور , نعم ليس من شروق يتنفس الصباح القديم , وليس من قمر يأبى الافول ! من فرط الظلام الذي تحاوش الافاق من كل صوب, حتى العصافير غادرت وكناتها , وابدلها الغادرون بجحور الضباع تعتريها انفاس العواهر بكرة وعشية وتكتسح بزفيرها عفة الزمن الطاهر بصوت الله اكبر.

لما احترفتُ الكلام

عبد الكريم الساعدي

لما تراءَى ليَ الأمسُ مصلوباً عندَ انقضاءِ النَّهار، كانتِ الخطى لاهثةً، تقبّلها الطرقات، خطى ملوثة بغبارِ المقاهي والآمال، تدندنُ خلفَها قوافي العشقِ والشوق شغفاً لطيوفٍ مكبّلةٍ بخلخالٍ منْ آه، جَفلتْ عندَ مقامِها قلوبُ الصعاليك، أجرّ أذيالَ الظهيرةِ فوقَ دثارِ القصائد،

أحزمُ صهيلَ نافذتي وجداً، تفاصيلَ موشّاة بالوجعِ والضياع، كنتُ حكايةً تسردُها أظفارُ البغي، تردّدُها موائدُ الليل، أُمنّي جنوني حيثُما أشاء، ندىً معلّقاً بأذيال وردةٍ عمياء. كمْ من دروبٍ عندَ منعطفِ الشيب فاحتْ بالشهوات؛ فرضيتُ أنْ أغازلَ الشمسَ عندَ أطرافِ النَّهار، ضاقتْ دروبي وأنا أرنو إلى مَطري، لا شيءَ سوى خطى معتّقة العمى، تجدفُ تعباً فوقَ أرصفةِ الخواء. أطرقْ أمسِي بباقةِ حنين وانصتْ لتباريحَ الهوى..هلْ مِن مُجيب؟

الحضورُ لاهٍ، تيمّم غفلتي وأطاعَ الظلام؛ فعصيتُ رجفتي لما أوغلَ فيَّ الفراغ. كنتُ سقيماً، وحيداً، أحزمُ عطشي حلّاجاً، يحملهُ شوقُ الجراحِ لمرافئ الهوى، كنت وحيداً سقيماً، لما احترفتُ الكلام، مفتوناً بالانتظار، أحوكُ الخطى دروباً للآت.

خزّافة.

عزة رجب

تسكبُ أمّي شيئًا من الطَّفَل، وبعضًا من روح الأرض، ورائحة نواياها الحسنة، تمزجُه بطين طمث الأرض الأحمر، وشيءٍ من ماء الحياة، وقليل من الأمنيات، تقول إنَّها تكفي لإرسال حياة بمذاقٍ آخر، ثمّ تضيف إليها رحلة تأمُّلٍ من عينَيها الفنَّانتَين، ومسحة من الإحساس، ودفقة شعور بالعطاء، و تعجن تلك الروح. تبدأ في التَّشكُّل الرَّحمي الأوَّل حول رحى يديها، تدوّرُها بين أناملها، ماضيةً في رحلة الاستدارة، تصرع فيها كلَّ الهموم، ومضغة اليأس، والحزن المقيت، وتجعل أعشاش الفرح قريبة، من الجرار الآخذة في التَّلوين، رفيعة، طويلة، ملفوفة القدِّ، كأمّي، حين تقبل حاملة إحداهن، وقد ملأتها بماء الحياة، تقول لي انظري إليها، إنَّها جزء منك ومنّي، رفيقة الطّين، والصَّلصال، وصاحبة الصَّوت الحزين. اتركي يا فتاتي مجالًا للنَّافذة المطلَّة على البحر، كي يتَّسع صدرها له، فالبحر ضائق بنا، كلَّما هاج جرَّاء فعالنا، خذلته كائناتُه، ولفظ بشهقاته للنَّافذة الصَّامتة، تشرئبُّ بعنقها نحو صمت الجرَّة الواقفة على شرفتِها، فتتجرَّع في يُسرٍ ماء البحر، وتحتفظ به في لُبِّ روحِها، حتى يعودها مرةً أخرى، فيمسح بيدَيْه على برودة الصّلصال. اتركي يا صغيرتي للطّين روحَ التَّشكُّل، فإنّني من مائه المهين، ومن روحه الطّيوب، لا تؤلمي التُّرابَ الأحمر بوقوفك عليه، وقُدسي السِّرَّ الذي بين يديهِ، والثمي خدَّ الزهر والريحان، إذ انبعث من أصيص صغير، ضاق به المكان، واتَّسعت له تجاعيدُ الطّين. شكّلي الخزف، كلَّما تكوَّر بين يدَيْك عجينًا، كعجين الجسد الرَّخو، لوُّني وجود الله كلَّما طاف بك طائف الحزن، وخفْتِ أنْ يتجرَّد قلبُ الإنسانيّة من الرَّحمة بالبشر، فيقضي على حقول القمح فوق خدود الأرض، يحرق زيتون نظراتِها، ويزجي حليبها بالماء، ويمضي في فساده غير لاوٍ على ألمِها، تاركًا

كيمياءَ جسدها تئنُّ في روح الطّين الأحمر، ارسمي منه عصفورًا، أو عشَّ يمامةٍ، أو جسدي وهو يرسل من الخزف رسائل الحياةِ للطّين.

أرجوحة الموت في ذاكرة النَّهر

عزيز السوداني

السّقفُ الخشبيُّ، المكتبُ المتهرّئُ العائمُ بين النّفايات، الجدران المصابة بحفر الأقلام الحديديّة، الأقدارُ تحومُ في فضاءِ الغرفةِ البعيدةِ عن العيون، في البستانِ الموبوءِ بالعصاباتِ الهاربةِ من قبضةِ الرّيح، الزَّاوية حَنَتْ على دموعِ الأملِ، راحَتْ تفتك بالصَّمتِ، صرخةٌ هزّتْ أركانَ الليلِ الجاثمِ على مفرداتِ الخلاص، بينَ رجليهِ موضعٌ لرأسهِ المثقلِ بالآهاتِ والتَّشظّي، ينكثُ ذاكرته المتجمّدة ، فكرة، عند الفجر، عبر الباب الخلفي ألى القريةِ مع النّهر، كان قد جاء بنفس الطَّريق، حزمَ نفسه بحقيبة الحزنِ وبعض الأملِ، سارَ مُردِّدًا آياتٍ طالما كان يقرأها، اصطدمَ بالقدرِ، ثلاث عرباتٍ، فُوّهات بنادقٍ، لكمات حاقدة، سارتْ العربات، خفقَ القلبُ، ذلك

يعني الرَّحيل، انقضت أشهرٌ ثلاثة، في آخر صباحٍ، كان على أُرجوحةِ الموت، يُرتّل ترنيمةَ الشهادة .

أزرار الكفن

علي الحسون

ايها المكبل بخواطر اليتم فك عنك أزرار الكفن دع الجسد تحت أشعة الشمس يتبخر افتح صدرك للريح كي تتنفس منذ الازل. اول ما قطع الحبل السري ولد الكون.

ليلةُ اعتقالِ..

علي سلمان الموسوي

صمتٌ.. و صمتٌ، اللَّحظاتُ المقيّدةُ شنّتْ حربَها وهمساتُ الحُبِّ تخشى وحشيَّةَ الريحِ والغاباتُ المزدحمةُ عندَ شرفاتِ وحدتي عادتْ إلى سباتِها القديم تعكِّرُ صفوةَ الماءِ والسَّماءُ تقيّدها الذئاب؟ إلّا الضَّوءُ المغامرُ في نزهةِ الخوف، تلوَّثتْ نفسي وتلوَّنتْ أنفاسي بهواءٍ مخرَّبِ الأوتارِ فقدتُ أناملي بقرارٍ شرعي؟ استجدي طفولتي من ألحانِ العصافيرِ الحزينةِ وهيَ تحاولُ التَّغريدَ قربَ زنزانتي، أخفي ملامحَ وجهي بقناعٍ ممزَّقٍ .. وأعودُ للجلوسِ حافيًا أزورُ نافذتي وأقرّبُ غصنًا مقطوعًا يتدلّى خوفًا منّي، وأقرأُ بقايا دفاتري.. أيّتُها الرّوح.. أغلقي سطوري بكلماتِ وجهكِ وانظري إليَّ حبَّةَ فراغٍ مشرَّعةً عندَ أروقةِ الظُّلمةِ، أحلِّقُ بين أناملكِ وأنثرُكِ على مصابيحِ خواطري وجهًا وشِعرًا وشفاهًا، حينها تغرّدين أسمعُ كلَّ النّساءِ ولعلَّ أناملي تحتَ الخطوطِ الحمراءِ خبري الأخير أنّي.. أحبُّك، وأنتِ تكتبين – أقرأُ كلَّ النّساءِ في الشَّوارعِ في المزارعِ في الأحياء.. إلّا أنتِ أقرؤك حينما أكتبُ قصيدتي.

مائدة من السماء

فارس الرواف

غُرَباءٌ حَطُّوا حَيْثُ خَلَعَتْ الحَضارَةُ نَعْلَيْها عِنْدَ حَدِّ هٰذِهِ البُقْعَةِ شَبِيهَةِ إحْدٰى فُوْهاتِ تَضارِيسِ القَمرِ ، القادِمُون الجُدُدُ زُحُوفٌ تُرْكَمُ أَكْداساً تِلْوَ الأَكْداسِ حَتَّىٰ ضاقَتِ النُّفُوسُ بِحَشْرِها ، الوَقْتُ هُنا مَشْلُولٌ لا يَجْرِي وَيَخُطُّ بِساقَيْهِ أَلأَرْضَ ، الشَّمْسُ الموجِرَةُ تُطِلُّ سافِرَةً دُونَ حَياء لِتَصْفَعُ وُجُوهَهُم بِسُحْنَةٍ سَوْداءَ تَنالُ بِعَدْلِها الجَّمِيعَ ، السَّماءُ المثْقَلَةُ حِينَ تَمُورُ تَلْفُظُ مُدَّخَراتِها سُيُولاً تَجْرُفُ بُيُوتَ القِماشِ الَّتِي نُصِبَتْ لَهُم ، هِلالُ أعْيادِهِم يَعِفُّ بِوَجْهِهِ عَنْ كَشْفِ عَوْرَةَ بُؤْسِهِم فِي مهاجِعِهِم المكْشُوفَةِ كمَتاهَةِ فِئْرانِ التَّجارِب ، شُحُوبُ الغُبارِ الكَثِّ أَطْفَأَ هالَةَ العِزِّ فِي مُحَيّاهُم وَاعْشَوْشَبَتْ بَعِيداً عَنْ المرايا ذُقُونُهُم ، ثِيابُهُم يَكْسُوها فَرْوٌ مِنْ سَفِيفِ الرَّمْلِ والوَحْلِ بِلَوْنِ الفَلَواتِ ، رُؤُوسُهُمُ مُنَكُوسَةٌ مِنْ ذُلِّ طَّوابِيرِ سَدِّ الرَّمَقِ المهِينَةِ ، الطُّفُولَةُ فِي جَنَباتِهِم جَفَّ إرْتِواؤُها وَصَدِئَ بَرِيقُها عَلَىٰ جُلُودِ الصِّغارِ فالطَمِيُّ مَلْعَبَهُمُ وَمْنهُ يَصُوغُونَ لِعَبَهُم وفِيهِ يَقْبُرُونَ أَحْلامَهُم .. جَوْقاتٌ مِنْ عَدَساتِ المحَدِّقِينَ مِنْ كُلِّ حَدْبٍ تَتَصَفَّحُ وُجُوهَهُم الكالِحَةِ كَأَنَّهُم حَيَوانَاتُ البَرارِي والمحْمِيّاتِ لتُتاجِرَ بِشَقائِهِم وَتَمْلَأَ قِرابَ حُماةِ الإنْسانِ مِنْ الإنْقِراضِ، إنَّهُمْ عَنْ حِمَىٰ بَلْداتِهِم بارِحِين وَفِي ذُلِّ بُلْدانِهِم سائِحِين ، مُهْطِعِينَ إلَىٰ أَرْضِهِمُ الَّتِي بَلَعَتْ بَقْلِها وَعَدَسِها وَشَحَّتْ عَنْهُمْ أَيادِي خَزَنَتِها فَغَدَو مِنْ زَكاتِها مُبْلِسِين ، تَشْبَحُ رِقابُهُم إلَىٰ مَآدِبِ السَّماءِ يَرْتَجُونَ مِنْها حُلْماً قادِماً مِنْ جَوْفِ التَّأرِيخِ لِأُناسٍ تاهُوا مِثْلَهُم ، عَسىٰ أَنْ تَمْطِرَهُمُ مائِدَةً مِنْها تُخْرِسُ بِها عَوِيلَ حَسَراتِهِم الَّذِي أَطْلَقَتْ عِنانَهُ سِياطُ الحُرُوب.

قارورة الحياة

فاطمة تازة

قنينة الحياة بها ورقة الحظ، تحبو فوق الامواج ، تنتظر أن تجول بين الايام وتصل إلى الميناء ، لم تجد من يستقبلها الكل تاه في زحمة الضباب ، سرعة العقارب تتحكم ، شدة اللهفة أسقطتها من لوحة الإنتظار، الكحلة خيمت على سمائها ،غيمة سديمة تنتظر زخات الفرج و مولد فجر جديد يكون هو المفتاح. أنقدوا العقارب المنكسرة ، فلزمان لومة عليك، عقل الأيام هو تحدي الهزيمة ،كفاك سخرية من البياض الملطخ بالألوان فللبريق شعاع ساطع بلون قوس قزح ،تلون أنت بتلاوين الايام و لا تقتصر علي لون الثلج ، فلون النار له سحر وسحرك في إختيارك، ألوان زاهيه باهية بلون الصبح وألوان حزينة بلون الليل إنه أنت مع موجة الايام ومع كتاب الحياة.

نداء

فاطمة سعدالله

قافلةُ العمْر تنساب نهْرًا يتلوّى بين النبع والمصبّ .عذارى الحروف في أثوابها الموصلية الشفافة.

يرقُصْن على ضفاف الخريف .

تتمدّد القصيدةُ عشْبةً تطاولُ قمّةَ الصمت وتخزّن عصافير الأحلام كي لا تغادر أقفاص الذاكرة .الإيقاعُ متسارع ..تناديني وسادةُ المساء بحرير الهمس المنسكِبِ في أذن الفكرة. توشوش مرآتي تراتيلها المشعّة . بحضور الليل . يهطل الصبرُ على أستار نافذتي رذاذًا فضّيًا . وبين هدْأةٍ ونبْض يشعّ شراعُ الحلم الأزرق .ينادي بالحياة.

كَبَواتٌ على خطى الإجتياحِ

فراس جمعة العمشاني

هُناكَ خَلْفَ مَوَاقِد الْخَشَبِ المعبأة بالضجّرِ.. تَرْعَى مواسمُ الشَّتَاتِ .. والاوراقُ الْمُبَعْثَرَةُ على طَاوِلَةِ الْخريفِ .. أَخِيطُ ثوبَ نعَاسٍ هَالِكٍ .. يلتحفُ بِفَرَاشِ الضّجّة .. بِنَكْهَةِ قَهْوَةٍ يافعةٍ .. كَمَا سِنّ الشّبيبة الرَّابض .. حيثُ أَربطةُ الْعُنُقِ المعقودة بِالصّرَاخِ .. والبزّاتُ الْهَارِبَةُ مِنْ شوارعِ الْخَيْبَةِ .. وعصا التَّبَخْتُرِ المعتقة بِرَائِحَةِ الشلّل .. يَتَسَرَّبُ الرَّداذُ مِنْ ثَقْبِ قبعة .. يُصَاغُ مِنْ ذاكَ

الْمَطَرِ الرَّاحِلِ .. لَحناً بطعمِ كفنٍ .. الكمنجاتِ تالِفَةٍ منذُ زَمَن رَاكِد .. أُكْتُنِفَتْ أَوتَارُهَا آخر اللَّوْحَاتِ الماكثة عَلَى الْوَجْهِ .. عجرَفة الْغفلةِ .. اثكلتْ وَسَادَة إغفاءة ضَائِعَةٍ .. تَفرّقت حَدَّ التَّشَتُّتِ والانشطار .. تُوجُّسٌ ملفوف بِعَبَاءةِ الخوّف .. رِيبَةُ الظلاَّمِ الْمَشُوبِ بالرماد .. لَا وَجُودَ لِرائحة الشَّمْسِ فِي معاول الغربةِ .. . أبوابُ صَامِتةٌ .. لَا تعي جلجلة الْعَابِرين خلفَ اسوار مُدجّجة بِالظَّمَأ ... ترتطمُ امانيهم الراكضة ... بِمَصَائِدِ الهلاك .. الْوَبَرُ يَتَجَمَّدُ على كُوَّة الْمَنْفَى ... أنفاس ازّقة

رَثَّةٍ تُخَيّم عَلَى الْهَوَاءِ ... لَاعَوْدَةٌ لِلرَّاحِلِينَ تحت الْمَاءِ

رؤيا

فراقد السعد

يهيمُ رذاذُ النّدى على جبهتي. مَلَكُ الضِّياءِ أوشكَ أن يحاورَ الأفقَ خيوطًا شاكستْ الظّلام كأمواج الصَّدى، أسرجتُ سناها طائعةً, جامحةً كألوان الرّيح. ليستْ جَذَباتُ حُلم، ولا صحوةٌ أودعتْ غيمتَها السّارية سرًّا. هي هاجس وسَن أمسك جفنَ اللّيلِ خشيةَ أن يُعلنَ الصَّوتُ لجّةَ الخفايا. يااا إلهي، يداي جناحان يطوفُان المرجَ سكنى، وبين الطّباق مليكة تتلو الكتابَ بسملةً. أسائلُها.. من أين لكِ كلُّ هذا الحُبّ؟ نورٌ يناغمُني صوتُها؛ إنَّ للقلوبِ بذرةً تتهجّى الاستسقاء. شفاهُ وآلِهة. يا لَهُ لو يطولُ المكوثُ. وفي اللّازمان تُسحَبُ قدماي عَودًا إلى ميقاتٍ معلومٍ. أُناجي سفينتي ألّا أعودَ إلى قارورةِ الزّجاجِ. ألّا أعودَ ألى هشاشةِ الحياةِ، أطرَقَتْ الرُّؤيا.

نوتات وجع

قاسم سهم الربيعي

أقبعُ بين طياتِ العتمةِ ..أتقرَّى نفسي لا أجدني... توخزُني حِرابُ الزمنِ ..توغلُ في جَسَدي... توهمُني أقدامي ..أتعثرّ بالمشي.. قوافلُ الدهرِ مَخُرَتْ في عُبابي ..تكسرتْ مجاديفَها فوقَ أحضاني .. غرقَتْ بين أغواري ..سنونٌ كشفتِ العوراتِ المتسترة بثوبِ الوقارِ.. البؤسُ بؤسُ النفوسِ ... المتسلقونَ يقفزونَ سريعاً... الإملاقُ سُبةٌ على الكريمِ ... الأحلامُ ..أوهامُ سرابٌ تقضُ المضاجعَ.. آمالٌ معقودةٌ في المجهولِ... أُقلِبُ أيامي أجدُها يبابٌ تذروها رياحُ الشحِ ..تتهرأُ النفوسُ .. تنصهرُ الذاتُ بلوعاتِ الحرمانِ ... عبثيةُ الأقدارِ ترسمُ مَساراتنا.. المحطاتُ تُهرولُ مسرعةٌ نحوَ قطارِ العمرِ...... لا جَدْوى.

هناك حيث أرى

كامل راهي مرزوق

الريح تُخرج دفائن الأرض ؛ الجثث المزروعة في غير أوانها ، مازال الغراب يُعلّم الإنسان . الخريف وأوراق الأشجار تتساقط هناك حيث أرى تلك الوجوه التي فارقتنا . الرجُل المغرور يعتصم بجبل وراء خندق من مسامير تتشظّى كراهية ، صهيون في أرضنا . اليباب يلتهم الحياة ، الناس تتلاطم حيرى والذهول جواب ، الارتياب يملأ المكان ، الفؤوس لغة . الشجرة لا تمطر ثمرا ، وجذورها تشرب الدماء . هناك حيث أرى ؛ تلك الصخرة محفور عليها : آخر مَن بقي من سفينة غارقة ؛ أخبروا أمي : لقد كان المنفى قاسيا.

الجدران أغطيتي

لؤي محسن

سأمزقُ ثيابي بينَ الجدرانِ، لأعلنَ لها حانَ التحافي، وأتركَ الشتاءَ لأهلهِ السمانِ الممتلئين

الصيفُ أخي غير الشقيق ، ولدتُه لي الايام ، سأنتظرهُ بفارغِ الصبرِ ، لأرشدهُ الى بيوتِ المساكين

ليحلَّ ضيفاً عليها ، الضيفُ السابق كان جلداً عليها ، كدبٍ خرجَ من السباتِ ، تصرفاته متوقعة

جوعٌ عارٍ من جوعه الشتوي

جلودٌ كاسيةٌ العرى في غياهيبه ، كهوفٌ لا تحمي جياعَها ، متى آن اللئام ، سأنتصفُ لكِ أيتها المآقي الممتلئةُ

من روحِ الشمال ، بثورةٍ ترابيةٍ من صحراءِ الجنوب ، وأعوادِ البرتقال ، والشعلةِ الأزلية الناتئة من أنبوبة الغاز

اللامتناهية في هيجانها تحتَ الأقدام ، في كلِّ بقاع جزيرتي ، المثمرة بنخيل البرحي.

السراب

لطيف الشمسي..

يشتتني هذا السراب، يقترب من رؤياي ثم يتلاشى. أنا في ظمأ لا يرحم وقيظ هو الجحيم. أحزاني تنعى المسافات. لا أحمل من متاع الشوق سوى سموم الريح وذرات الرمال الحارقة التي تفقأ العيون وأنهار من الأوهام لا ماء لا واحة نستظل بظلها، لا ضوء نجمة نستدل بنورها.

خطواتنا ضاعت في مفازات الصحراء. مازلنا نستدل على الدرب والبوصلة عواء الذئاب. مازالت قوافل الصمت تجوب في أوردتي بصمتها المخيف. لوحدي أنعى روحي في قبو مظلم بلا قطرة ماء تبلل لحظات احتضاري. ولا شمعة تضيء آخر المحطات.. كراهب دير يرتل قداس أحزانه الأخير في دير مهجور.

أكفّ الياسمين

ليلى الخفاجي السامرائي

ضفائري المبلّلةُ بماءِ الفراتِ تتوقُ الى أكفٍّ ملتفّةٍ بخيوطِ الحرير ، تنوءُ تحت هسهسةِ المشطِ حين يخترقُ الجذور ، تلهو بمفارقي كشمسٍ تصافحُ الرمالَ على شاطئِ بحرٍ غارقٍ في صمتِ الأيام ، تمشّطُ شعري المخضّبَ بالحنّاءِ كأعذاقِ النخيل ، شفاهٌ تتمتمُ بتعاويذَ قُبَلٍ تنثرُ شذاها على خدودِ الغيمِ ، بلمسةِ كفّكِ الرؤومِ تناسلتْ أزمنتي بعبقِ البيلسانِ ، بهفهفةِ نسائمِ الربيع ، وزهوِ السنابلِ ، تنتظرُ الفارسَ الموعودَ يركبُ جنحَ الليل ، في مراودِ الحرمانِ يأخذني الشوقُ اليكِ على شراعٍ أبيضَ يسافرُ عبرَ البحورِ وحكايةُ " لعّابة الصبرِ " تهدهدُ أحلامي بغدٍ سعيد تنسجُ وشاحَ الجمالِ على وجهٍ يعاقرُ الذبولَ من وطأةِ الأيام أمي مشطّي شعري فضفائري الشقراء قد أصابَها وجعُ الحنين وقوافلُ عطشي بنتْ جسراً بامتدادِ الصحارى فكان رفيفُ رمشِكِ الدامعِ رافداً للارتواء ، بعد خمسينَ ونيفٍ من السنينِ العجافِ لملمي أشلائي الممزّقةَ في طرقاتِ الليلِ البهيم ، خبئي طفولتي الشقيّةَ تحت عباءتِكَ السوداء كوني ملاذي في منفاي البعيد ، لأنّكِ الزمنُ الذي لايموتُ والحاضرُ الذي لا يغيبُ ، في حضنِك الدافئِ تنامُ عرائسُ البحارِ على شواطئِ المرجانِ ويغفو القمرُ تراودُهُ أحلامُ الصغار ، فتحتَ أقدامِكِ جنّةٌ عرضُها السماواتُ والأرضُ أُعدّتْ للمتقين.

أنا وكومة السطور تلك منافقون

محمد حمودة

لم نرَ الشيء المميز في الكتاب ، لم يَعُد الطابع البريدي جميلاً كَعهدِ الستينات،

فـ بدوري (أنا) سقطتُ من فوقِ طَاحونة هوائية ،

فلم يكن هناك سبق صحفي على الحادثة ،

لم أشاهد رسم الكلمات بمقال صغير تُنعيني . ظلت في مزمار دون تجدد للزفير

دون رشق الهواء في رئتي . جَدتي حَدثتني : إياكَ والتعلق ، واعتناق السطور ، كانت مُلحة جداً ! وكأنها تعرف طريق مماتي . كأنها أوصتني أن أعتنق حُبَ

مسيحية ! تُجيد حبكة الصوف ، على ممرات الشتاء ، لأكون دافئاً ، ليكسو القَيْظ مدخل انفي ، ومدينة جسدي عامة ، فتلك الحبكة ، أكثرُ طهارة، من الكلمات حين تغزو الأوراق . حدثني جدي : ما كنت يوما أعشق امرأة ، على كاهل السطور.

و أنا أحب جدي كثيراً ، والكلمات.

التبغ يدخن صدري

محمد سامي الصكر

تبغُ الحنينْ ما زالَ يُدخن قَلبي ، وَ ما زالَ الفراغُ يُمشط دربي، وَ ماتَزالُ كَفي تُصافحُ كفي !! لتسرقَ خاتمي !! رغم الخجل

رغم هذا المطر المنهَمر على الزجاج الامامي لنافذةِ روحي المطلةِ على فضاءات العتمةِ وَ بحور التمر ..و أسئلتي ؟ و مقصلتي ؟ وبقايا النبض في أرضي .. و شهيد خرافي في داخلي يَحملُ نفسه ! يَسيرُ بها حد الاشتهاءْ ..حد الوصول إلى أمرآة من ضبابِ العمرِ واقفة عند منحدرٍ من التيهِ تنعكسُ صورتها في المرايا كتمثالِ حجري كُسرَ أنفهُ..

يُقبلها ،كي تلد حلماً يدافعُ عنه في مسافاتْ البعدِ الجليدية مثل طائرٍ أسرف في الهجرةِ نحو جنوب الصلواتْ..

ليؤجل مليون عَزف محطم كل ناياتِ الثورةِ على الأشياء .. على الشاحناتْ اللاتي يحملنَ شهداء الحرب الاخيرة ، يعلن الثورةِ على ثلاجات الموتى!!

شمع الانتظاراتْ

سكك القطاراتْ

وهج الامنياتْ ، وقليل جداً من زيت الاغنيات!

كان لا يقوى على صنعِ ثور مجنح أو حتى مَكسور الجناح .. كانَ كل مرةٍ يبدأ من النهاية ، إذ أنه ضيّعَ البدايات في درب الخسارةِ ، خسرَ الآنَ سمرة الجنوب .. وزيارة وادي السلام.

بالغَ في الكبرياءِ وأنتظر اللا شيء يطرق بابه الخشبي المشَرحِ والمثقبِ بالرصاصِ..

يفترشُ الشوارع يرغبُ أن تصدمه أي سيارةٍ متجه نحو الله ، ليعلق دمه في أطاراتها السوداء..

نصفي فيها

محمد شنيشل الربيعي

في معرضِ تخليصِ المفردةِ من ترسِ اللغةِ ، أردتُ رؤيةَ البحرِ بعينِ الأعشابِ المتجهةِ غربَ المفرداتِ ، ضرَبتْ الفرشاةُ عَلى شبيهِ وتدٍ معلقٍ بالفضاءِ ، أعلاهُ جناحٍ بلا رأسٍ ، يصدرُ صوتاً من يمينِ الخاتمِ المرتدي خنصرُ الضبابِ ، قهقهةُ الطبلِ الملفوفِ بلونِ الخرقةِ محتجٌ يتبعُ لساناً متجهاً صوبَ صدىً بلا جدرانٍ ، كانَ واقفاً ذلكَ الظلُّ ينظرُ الى هواءٍ يمارسُ ترميمَ شيبتهِ على انفرادٍ ، يُعّنفني في ركنٍ مهمولٍ صغيرٍ في اللوحةِ ، تسكنُهُ سيرةُ أمسهِ , وسلّمٌ يحملُ نصفَ الشمسِ ، ونقاطٌ كثيرةٌ ، أكثرُ من الأرقامِ التي تتساقطُ عَلى الأرضْ.

مُكعباتٌ من الثّلج

ميثاق الحلفي

كسنونوّ الرَّملِ أطعِمُ جياعي النَّهمةَ، أنزعُ من جلدِ السُّحبِ المجدبة حُلماً مُتأخِّرًا، نحنُ شجرُ الموتِ الذي غطّى الغابات سيفًا مغروسًا في أغشيةِ الحنّاءِ حتى سلبنا عنها اللّون، عيونُ المدينةِ المثيرةُ للشَّهوة نسيت الأنوثة، مائدةُ الآلهةِ خالية من الملح، لحمنا النّبيءُ متاعُ الأرصفة، ولا يزال حجّاجُنا يلهو بمكعباتِ الثَّلج، يُمَرّرنا على خيوطِ سيركِه كما يشاء، وأفواهنا تلبّي بإطالةِ عُنقِ

ناقته، نتأرجحُ كحقائب النّساء على الأكتاف، نقِفُ بأسمالِنا على شفاه الوجعِ، لنا بذمَّة المساء دمعةٌ لم تُرقْ .. وبذمَّة الضّفاف لقاء، هَلْ أصنعُ وطنًا خشبيًا وأنفخُ فيه من روحي ... لا اظنُّ سيكون سعيدًا مثلي! فعندما يفقدُ الوالي حاسَّةَ الشّرفِ ستمتلئ البسطاتُ بفاكهةِ السماء، ولَمْ نَزلْ نجرُّ العرباتِ كالخيولِ بينما الوالي مُلتهيًا بحكِّ خصيتَيْه. لقد تورّطتَ ايُّها الحُلمُ بنا كثيرًا، فنحن أقوامٌ تعشقُ الأرقَ وتستعذِبُ الأمنيات .

عربة الحزن

مهدي سهم الربيعي

استسلمتْ لصمتٍ مفترس ..اثكلها اجملَ مالم تبحْ به ذكرياتُها السائلة ..تقطرُ من عينيها ذائبةٌ ..

منذ ان قررتْ فطمي .. جسدي المنهكُ باوراقِها الفجريةِ الحافلة, يرتجفُ لتشبعهِ الطويل

باجواءِ قرونِ الحزنِ التي مرتْ على زي فارسِها العتيق..

بعد شهورِ ادماني على لذةٍ معربدةٍ ربتها في دمي طوال معاشرتي الليليةِ لاطوارِ

مشاعرِها التائهةٌ في ازمنةٍ ..بذرتها الحقب المسرفة..

مخيلتي المتحفزةُ ..تقبضُ على وقائعٍ هائمةٍ تستردُها ذاكرتي ..كلما القمتني حلمتّها المتجمرةِ بامومةٍ بربرية..

طعناتٌ حقيقيةٌ نازفةٌ ..لايسكنها سوى حليبِ الدامياتِ الدسمِ الذي اشبعَ كل ولاداتي التي طردها الجوعُ من الذاكرةِ..

امامُ المشهدِ المغتصبِ لليلتِنا ..باتتْ ترنو الى نبضاتِ قلبِها المتصاعد بين رغبةٍ وتمنعِ.

عكسَ القمرُ شحوبّه على وجهي ..اشعرُ بعطشٍ ناري.

اقتربتُ..طالبا المزيدِ ..تساءلتُ بصوتٍ سلخَ الحزنُ نغمتّه

توقفتُ...امامَ تدفقِ دموعِها بغزارةِ شلالٍ ..ليس بحليبي ..؟!

وسطُ بقعةٍ طينيةٍ واسعة .. نشرتّها الدموعُ حول قدمي .،اردفتْ بعد صمتٍ جعلّها تبدو كنافورةٍ حية..

لن اسمحَ لك بالمزيد ..انها حكايةٌ ناقصة..

قُفلٌ مَكسُور

نبيل طالب الشرع

غَطيطٌ نادرُ الشِعرِ فِي أَزِقةِ الحَسد ، يَكبحُ جِماحَهُ سَردُ المواجِع ، على أَسماعِ النَميمةِ ، قفلُ الغِيبةِ مَكسورٌ يا أَصحابَ البَراءة ، لا شئَ فِي جُعبةِ الحُلمِ أَلا ذَرات وَسامةٍ تَبكَي وَحدَتَها ، أَفتَقَرت خَزائنُ النَعيم بَعدَ سَبرِ الوَفاء ، النَتائجُ الراسباتُ تُعيدُ أَعوامَها كَسلاً قَديماً ، إِخطَبوطٌ يَشمخُ بأَذرُعَتِهِ الحَقودة ,يَدبغُ أَماليِها قَطائعَ قاحِلة ، إِستَعِيذوا مِن رُموزِ نَقشِي بِأَشكالِ الصِمت ، قَدري أَن أَحرمَ النَثرَ مِن أَبوابِه المِقروءة ، أَسرِقُ أَنظارَكُم طَمعاً بِنهودِ النَشرِ ، شُكراً لِمن عَلمنِي حِرفةَ التَجريد , هَدايا أَعيادٌ دُمُوعِي , يُغَلفُها كِبرياءُ أَربِعينَ عاماً فِي مَلامِحِي , لكن لِم يَتساقط شَعرُ ناصيَتِي لأَنِي أُولدُ كُلَ لَحظةٍ رَضيعاً , يَرتَشفُ صَدرَ حَياتِه بِنَشوةِ العِشق.

بين الثّلج والجمر

نجاح زهران

منذ نهوض النَّهار تحت جلدي وأنا أجدل عينيك مع الفصول التي تقرأ غطاءها بجمرة الحُلم. كانت السَّحابة حروفُها ورديّةً بهيئة الفجر، تغتسل بتراتيل النّار، مَزجتُ رأس السَّرير بإيقاعاتٍ تتيه بأجنحتي. منذ اللّيلة الشّفّافة وأنا أُلبسُ الوسائد كلَّ الألوان، وسائد يسندها اتّحاد الجمر وكلمات تأتي على الغدِ، كنت لا أعرف شيئًا عن العجوز التي وضَعَتْ الشَّمس علامةً على ليلةِ الحُبّ. أمسكت شهيق خلخالي بليلٍ لم يُبقِ من مسافاته سوى اشتعالٍ دنا منّا، يفترش انطفاءاتي وأثيري مسروج بضياء عينيك، لا أعرف كيف التقطت عيني فلك النَّبض بمعراج حنينك، لا أعرف كيف لشراييني أنْ ترفل الحبّ بحضنك وتمضي، لا أريد منها شيئًا سوى الخميرة والنّار الذي نام على الكلام ووسادتك، كلَّما سألت النَّجمة عن أنهارها بشباكك، يطيّر الكلام مع أوّل الفجر على موائِد الزَّغب، أهبط في شبك ظلّك ببحري أكاشف معراج القلب

عن استراحة عيني بك، صلاة بقلب النّار تهدي الكواكب الحُلم، تخبر الحياة عن هدهدة الغد للطّير، نبيذاً يأنسُ الدّم باشتعاله، اليوم اكتَمَل زغب النّون والعين وكلّ أعشاب المرايا تلهث بشطآن الذّهول بين الجمر والثلج.

تأمل

ندى الأحمد

في شرودٍ مبجّلٍ من الحيرة، وبعيدًا عن أنظارِ القائلين بالانتظار، أرى بين سُبحات الليل البهيم بقيّةَ عثراتٍ، وشظيةً من توقٍ معتاد، أُدير ساعتي على إثر الحين أن يأتي، وعلى أمل الوقت أن يمضي، لتحيا المناجاة ويدرّ من ضوئها زيت مشكاةٍ وجفن كحيل !

ما لهذا العقرب القافز من بؤرته يصارع نفسه، يدور حول أخيه الأكبر ويعيد النهاية للبداية، وما لهذا الصمت يتعفّر، وفي جبينِ الوقت يتعثّر، هل أدركَ مداه، وهل تنبّه لنمنمات الفجر الرفيعة المقبلة بعد لحظات، ربما سيدرك بعد قليل أن الضوء لم يعد كذلك، وأنهُ انسلاخٌ جزئي من العتمة، وسيوقن أن عليه انتظار وضحًا أكبرًا، ليثني عِطفه عن إدارة رحى الزمن مجددا.

ستندس يوما

نعمة حسن علوان

ستندسّ يوما في جيب من جيوب النسيان الكثيرة يا صديقي ، وحينها فقط تدرك معنى أن تكون بلا فكرة تملأ بها رأسك الخاوي ، لم تكن يوما سوى مصفقٍ كبير ، وها هي أصابعك المتورمة تشكو ، وحنجرتك المريضة لا تقوى على الصراخ ، وجهك المطبوع في صحف اليوم ليس وجهك ، امرأتك النائحة على جنازتك الأخيرة ليست سوى امرأةٍ عابرة ، وطأت جسدك يوما وستمرّ خلفها خيباتك الكثيرة كقطار بطيء يزحف على أرض رخوة ، أما قبضتك التي

كنت تلوح بها أمام الضعفاء فها هي تنحني كقطعة ورق مبتلة بمطر دموعهم الساخنة ، وأنا من ثمّ أتسلق عتبات السلم بأناقة شاعر تمخض عن مئات القصائد ، لأصعد على سطح الحقيقة هاتفا وجدتها ، وأما التاريخ يا صديقي فسأعيد بناء حجارته من جديد ، وأختصر ما أمكن من الهزائم ، وفي سلة كبيرة أضع كل هرطقات المتفوهين أمثالك وعند أقرب مكبّ للنسيان سأدحرجها ، سأدحرجها ولا ألتفت أبدا ، لأني سأصعد حيث أريد ، حيث تحملني قدماي ، حتى آخر العتبات ، ألمس أحلام الشعراء المحلقة في اللانهائي ، وأغني.

بكاء الأشجار

نصيف الشمري

تبكي الأشجار بغير خريفٍ، عندما تتساقط أوراقها دمعا. الدمعُ مملكةٌ لوجعي، وأنا أتخذهُ في محرابِ ذهولي دعاءً، أعرِفُ لغتهُ رحمةً ، لستُ ضعيفاً ، قويٌّ بهِ حين يمرُ شعاعُ الرحمة ، تتشتتُ في أعماقي ألوانهُ الغامقةُ طيفَ حنينٍ. ضوءُ الروحِ الأبيض يعبرُ بأمنياتِ الفرحِ جسراً لغدٍ آتٍ لا ريب.

تراني لا تراني

هالا الشعّار

البابُ موارب، شجيرةُ الكاردينيا تستضيف زرًّا عبق متفتّحِ للتّوّ. خلف الأفق تتمطّى شمسُ الصّباح نورًا على مشجب المدينة الهادئة جدًّا حتى هذه اللّحظة، لا صوت سوى زفيري وخفق جناح يمامة، حطّت قرب شجيرة الكاردينا على شرفتي. هي بالتّأكيد تراني، هي بالتأكيد لا تراني، ويحَ قلبي أكاد أُلامس الهديل. بضعُ خطىً بيني وبين اليمامة، أكاد ألامس الهديل .

شَفقُ الهديلِ

هاني النواف

من ثقبِ البيتِ الطينيّ، تُنصتُ لمفاتنِ تَمتمةِ مَمرّاتِ المِطرِ، وهي تشربُ قنوطَ اليباسِ، وصفعةَ الوجومِ الضّاحكِ في قسمات الهزالِ البارِدِ، كعويلٍ نحيفٍ للفافةِ وجعِ الأرجوانِ المبعثرِ في وجهِ الشّدو، وجرأةِ التّخيُّلِ المتراقصِ أزمنةَ ارتحالات السُّؤالِ الرّاجف في التّيهِ، المضفورِ كوريقةِ ارتجافٍ قطفتها يدُ الأفولِ المشوقِ لمسافةِ صَحوةٍ، تُعتّقُ طاعةَ الهجرِ الملوثِ بهذيانِ الوحلِ، وابتهالات الغيمات القصيّةِ، كشفقِ الهديلِ المذبوحِ فوقَ رائحةِ الصّيفِ، ولإيماءةِ احتضارِ أطواقِ عرائسِ النّواحِ، الذي يهدهدُ أضرحةَ الآثامِ، ومحاجرَ عثرةٍ، تهشمُ احتواءَ دائرةِ الصّلصالِ، تلثمُ تنهّدَ السّكينةِ، في انسلاخِ البدايةِ.

قصائد نثر مختارة

قصائد تجديد

قصائد نثر مختارة

شعراء مؤسسة "تجديد"

إصدار مؤسسة "تجديد"

2016

إعداد: د. أنور غني الموسوي

مراجعة وتدقيق: فريد غانم

المقدمة

بالبناء الجُمَلي المتواصل، الخالي من التقنيّات الشَّكلية المعهودة للكتابة الشعريّة، والخالية من الفراغات والتَّشطير، يتحقَّقُ النَّثر الكامل. وبالسَّرد التَّعبيري، السَّرد الممانعِ للسَّرد، السَّرد لا بقصد الحكاية والقصِّ، بل بقصد الإيحاء والرَّمز، ينبثق الشِّعر من قلب النَّثر. هنا، في هذا الفضاء وهذا العمل الأدبي يتحقَّقُ الشَّكلُ الكامل في النَّثر الكامل؛ إنَّه فضاءُ تكاملِ الشِّعر مع

النَّثر، فتسقطُ أسطورة تقابُلِ الشِّعر والنَّثر وتضادِّهما، بل هُنا نظامٌ كتابيٌّ يتكاملُ فيه الشِّعر والنَّثر في حالة التَّكامل النَّثروشعري.

تُوفِّرُ القصيدةُ السَّرديّة حرّيّةً أكبر، بل تُوفِّر حرّيّة غير مسبوقة للشَّاعر في أن يبيّن رسالتَه وخطابَه، بأسلوب عذب قريب. إنّ القصيدة السردّية، بوضوح رسالتها وسلاسة تعابيرها وقُربها من ذهن القارئ، تعيد الأدب إلى النّاس، وتحطِّم الجدار الذي بنته الحداثة والرُّومانسيّة الذَّاتيّة، وتقّدم نصًّا تفاعليًّا وعصريًّا يُلبّي مطالب المرحلة والظرف، ممثّلًا بذلك خطوةً متقدِّمة في تجاوز مخلّفات الحداثة وتقديم قصيدة ما بعد الحداثة.

لقد صار راسخا في مفاهيم الأدب العالمي المعاصر، أنّ القصيدة إن لم تكتب بشكل سرديٍّ وبصيغةِ نثر بسيط وبالجُمل والفقرات من دون تقنيَّات شكليَّة شعرية، فإنّها لا تعدّ قصيدة نثر. وأمّا الشِّعر النَّثريُّ المعهود الذي يحافظ على التقنيات كالتَّشطير والفراغات فهو الشعر الحرّ بالمعنى الأعمّ والقصيدة الحرّة، ومن هنا يمكن أن نتصّور ما لدى الكثيرين من تصوّرٍ خاطئ تجاه هذا الأمر.

بعد تحرير النَّصِّ من سطوَةِ الانغلاق والتَّعالي الحداثي وبعد تقريب الأدب إلى القارئ وتفاعله مع همومه وآلأمه، وبعد تقديم كتابة عذبة وسلِسة برسالة واضحة وخطاب جليٍّ، وبعد الفهم الصحيح لقصيدة النَّثر بالشِّعر الكامل في النَّثر الكامل والتَّكامل النَّثروشعريّ، تقدّم القصيدة السَّرديَّةُ شكلًا شِعريًّا عربيًّا بصيغة عالمية، في عالم صار كالقرية الواحدة.

بناءً عل كلّ ما تقدّم، جاز لنا أن نصف هذه المجموعة الشِّعريّة المشتركة لشعراء مجموعة "تجديد" الأدبية بأنّها قصيدة تجديد.

د أنور غني الموسوي.

أنور غني الموسوي

أنور غني الموسوي   رئيس مؤسسة تجديد الأدبية ، من كتاب الشعر السردي في مجلة "تجديد"، وكتاب الأدب التَّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر .

الهدهد//

أنور غني الموسوي

معتمٌ هو الصَّباح، وحينما أمدُّ يدي من النافذة يصفع وجهَها الغبارُ، غبارٌ جافٌّ كروح الانسان .

أليس غريبا كلّ هذا الجفاف والشلَّالات لها صوتٌ يوقظ الموتى الذين غادروا المدينة منذ عقود.

أليس غريبا كلّ هذا الجفافُ؟ والطُّيور مصنوعةٌ من الأغنية؟ الهدهدُ لم يعد يمرحُ في حديقتِنا، لقد غادر إلى عالمٍ أكثر دِفئًا وحَنانًا. إنَّنا صحراويُّون، قلوبنا من الرَّمل، فكيف للهدهدِ العارفِ أن يسكن بيننا؟

إنّ أكثرَ ما يشغلُني وسط هذا الرُّكام من القتل والدِّماء هُم السَّحرة المساكين، كيف سيبهرون روّادَهم وليس لديهم عظم هدهد؟ لكنّنا جميعًا مبهورون بالسَّحرة الجُدد، إنّهم يبهروننا بصناعة الموت وسرقة النسيم، وقتل كلِّ ابتسامتِنا وكلِّ هدهدٍ يأتي بسلال الحقيقة من الأراضي البعيدة.

مزامير//

أنور غني الموسوي

على أعتاب السكون تجلس أحلامي الشّاحبة، تردّدُ أغنياتِها القديمة. مزمارُها السِّحريُّ تخيط بظلالِه ثوبًا للأيّام . وأنا ذلك السبحُ الأسطوريُّ، أقف هناك فوق رأسِها أنتظرُ هُجوع شلّالات

الموت. أنا أرى الصَّخرَ والشَّجر، وأرى غربةً قاتلة. عيناي من بلّورٍ أزرق يتناثر في مساءٍ مكسورِ الجناح. إنّني غريبٌ، صوتي القادم من الأقاصي، يزحف بين الأدغال على ركبتَيْه. دماؤه تسيل نهرًا من حُبّ. أتلفَّت كحمامةٍ تائهةٍ، لا شيءَ هنا سوى الخَواء. لقد رحلَت الطيور، و مزاميرُ الأجداد سرقها الظَّلام. أنا ذلك العالمُ التَّائه بلا رحمةٍ، جيوبي فارغةٌ وذاكرتي حقولٌ من ضياع.

إشراقة//

أنور غني الموسوي

البئرُ عالم غريب، اعتادت السكون، حتى مياهها تعلَّمت الصَّمتَ، ربَّما لكي تتمكَّنَ من أن ترى روحَ الأرض، فالسُّكون هو المركبة التي تمتطيها الأرواح في رحلاتها النَّقيّة. انظُرْ إلى هذه المدينة بمركّباتها الضَّوضائية وصخبها الجنونيّ تحملُنا إلى مكان بعيد وأعمى، كيف يمكننا أن نرى؟ كيف يمكننا الابحار عميقا؟ لا يكفي ماء الجداول لأن نتذكَّر، ولا الخضرةُ النَّضِرة، لا بدّ من العتمة والسُّكون . هناك فقط – حيث الشمس العميقة وحيث الصَّخبُ الهَمسيُّ العميق – تضيء الرُّوح فتكون إشراقتُها.

فريد غانم

فريد غانم عضوٌ في مؤسّسة "تجديد" الأدبيّة. من كُتّاب الشِّعر السَّردي في مجلة "تجديد"، وكتَّاب الأدب التَّجديدي في مجلَّة الأدب العربي المعاصر .

بينَ مدينتَيْن//

فريد غانم

في الطّ ّريقِ الكرتونيّ، بين المدينةِ المكتظّةِ بالشّهواتِ الأرضيّة، المغلّفةِ بالورَقِ السّماويّ، وبينَ مدينةِ الله التي انسحبَت منها الأشجارُ والتّلالُ وتناسلَ فيها الزّجاجُ، صحَوْتُ عشرينَ مرّةً.

ذكرياتٌ جميلةٌ تبتعدُ عن بعضِها، في مساحةٍ تنكمشُ ودروبٍ تطولُ فوقَ طاقتِها.

قوافلُ عربيّةٌ تحطُّ في الهامشِ المحفورِ وتُوتِّرُ مطّاطَ الوقتِ حتّى نُقطةِ الانقطاع. أسباطٌ يهوديّة تأتي من الصّحراء، تكسِرُ رَملَ الطَّريقِ وتُقيمُ خيامًا من الإسمنت.

ملائكةٌ يتعاركون فوقَ رمشيَّ.

كاتبٌ أسمرُ يأتي من آخر الدّنيا، من مدينةٍ مُحاصرةٍ بالرّغوةِ المالحةِ، بتصريحٍ ربّاني .

يعتذرُ ابنُ غزّةَ للعيونِ المصابةِ بالحَيْرة. يقولُ: توقّفَ قلمي عن البُكاءِ وفرَّت أصابعي من يديَّ، منذُ صارَ الضّوءُ شحيحًا عندَنا.

ثمَّ، في المساءِ المتسلّلِ إلى مدينة اللهِ عبرَ الطّرقِ المتوارِبةِ، تتشقّق شفتاهُ تحتَ غابةِ الفلوريسنت المعلّقةِ في سقفِ رام الله.

يقول لنا طبيبٌ عابرٌ: لا تقلقوا. تشقّقت شفتاهُ من شدّةِ الكهرباء هُنا. عليهِ أن يصومَ عن الابتسام.

ثمَّ، يخرجُ صباحٌ كئيبٌ من آخرِ كَرْمٍ، فينهمرُ الكلامُ المتعَبُ على حُمرةِ الخَجَلِ المهاجر.

خُمول//

فريد غانم

لا بدَّ أن المقعدَ الفارغَ، المطروحَ في الشُّرفةِ المهجورةِ، مُصابٌ بالسَّأم. فيدخلُ إلى غرفةِ الملابس، يجلسُ على الأرضيّةِ قبالةَ المرآةِ الصّامتة، ويدعو سيّدتَه الملوّنة للجلوسِ فوقَهُ، ليقتُلا صباحًا آخر.

في المساء، يخرجُ المقعدُ ويستمعُ إلى الأنباءِ الفظيعةِ عن مذبحةٍ بحقِّ الصّباحات والأطفال، باسم الوطنِ المقدّس. يحفرُ ثُقبًا عميقًا في الأرض الدَّاخنةِ ويقفُ فيهِ، بلا حركةٍ، بلا نحيبٍ، بلا أوراقٍ، بين الأشجارِ المحروقةِ في حلب.

تَهْريجٌ//

فريد غانم

كُلَّما نَقَرَ الضَّوْءُ على زُجاجِهِ، يَطوي عُقدةَ حاجبَيْهِ وقلبَهُ المجعَّدَ، يُلقيهِما على الرَّفِّ الأَغبَرِ، ثمَّ يستبدِلُ جِلدَهُ ببذلةٍ على المِقَاسِ، يرسِمُ بسمةً أعرضَ من شفتَيْهِ، ويصعدُ إلى المِنصَّةِ. هُنا، في بُطونِ الخشباتِ المِطليَّةِ بالأصَماغِ البرّاقَةِ والأَسنان النَّاصعَةِ، يتكاثَرُ السُّوسُ. أمّا هوَ فيندلِقُ على الأرصفةِ والشَّوارعِ وبلاطِ المكاتبِ والمقاهي والصَّالاتِ، يبتهجُ بلا سَبَبٍ، ويعودُ مُتعبًا كلّما انتصفَ اللَّيْلُ.

في هذه السَّاعةِ، تتَّسِعُ الدُّنيا بين جُدرانِه الأربعةِ، فوق إمكاناتِهِ. فيرتدي جِلدَهُ، يخلَعُ بسمتَهُ البلْهاءَ، وحذاءَه الذي ما يزالُ يعضُّهُ، يضعُ قلبَهُ المكويَّ في صَدْرِهِ، ينثرُ تجاعيدَه في أثلامِها، وينامُ،

ينامُ نومًا هنيئًا على فِراشٍ مرصُوفٍ بالكآبة.

عادل قاسم

عادل قاسم عضو في مؤسسة "تجديد" الأدبية. من كتَّاب الشِّعر السَّردي في مجلة "تجديد"، وكتَّاب الأدب التَّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر .

زمنٌ آخر

عادل قاسم

تكتبينَ بمدادِ ألمِ الفزّاعاتِ، تَرْقُبينَ الحقولَ الفارهةَ كلما أَنَّ النَدى وانْكَشَفَ وجهُ السرابِ ،ليبْعَثَ فيكِ رَغبَةَ التَحليقِ في فيافي البَهْجةِ ،حيثُ يصْطَفِقُ كظلفتي الليلِ زمنٌ آخر، نَحطُ على راحتهِ الخضراء التي تَنْدَلقُ من فيها دِنانُ البلورِ فَتَمْلأُ الآفاقَ باليماماتِ والفَواخت البيَضاء الراقصة في السَحرِ.

وَجْهُ البلادِ..

عادل قاسم

بكثيرٍ من غُبارالقَلقِ، وبضِعْفهِ من الصَبْرِ، أمْتَطيَ صَهوةَ الأَلمِ، وبألَفِ سِربٍ من يَماماتِ الأملِ، وَقَفْتُ دَهْراً على ضفَّةِ المنْحَنياتِ المعْتِمةَ، تتقَيَّؤني ألسِنةُ الدَّمارِ، تَلفِظُني أَسنَّةُ الحِرابِ، طِفْلاً مُشَوَهاً لشهقةِ المساءِ الجافَّة، كأنَّني بِكَ ظِلّ يَسْتخِفُّ بحروفِ القَلق، فَتَبدو بأكثر من وجهٍ غائرٍ بالرّخامِ، تتغيَّرُ ألوانهُ، كلَّما زَفَرَت الرّيح أَو صهلتْ كجوادٍ يَجري على غيَرِ هُدىً، تُوهِمني عناكِبُ الخيالِ، أنا الواقفُ كخيمةٍ محدودبَ الظَّهر، أَعدُّ أوراقَ ما تبقّى من ثوانٍ لزمنٍ باهتٍ ، أكلَتْ ثمارهُ أَسنَّةُ الحروبِ ، على السَّواترِ المطليَّة بالدِّماءِ، كنتُ أُقلِّبُ الأينَ والفرقَ، الذي لا يخطرُ على مُخيَّلةِ جَبلٍ، ما الذي يجْعلُ هذهِ الدَّوائرَ تستعيضُ بِتَغَربِ الخُطوطِ التي لا تلتقي إلّا على

الاسرَّةِ، ساعةَ يولدُ الخرابُ، هكذا هي العواصِفُ، دونما سابقَ إنذارٍ، تُرْخي أَعِنَتَّها للجمرِ ليحترقَ على حَوافِّ الموائد الرَّخيصة، وجهُ البلاد.

شَهْقَتُهُ ألأخيرة

عادل قاسم

كشهقةِ حَرفٍ في آخرِ ما تَبقَّى من أنفاسِ ذوبانهِ.كظلٍّ مُنكسِرٍ على وجهِ المسافةِ المتفحِّمة. كانَ يُدَونُ العَدمَ في الرِّياحِ ويستصرخُ جراحَ النِّداءاتِ الخافتةِ التي لم يَجْنِ منها سوى هذا الرُّكنِ الذَّاوي في غُرفةٍ يَسْتجدي بها ازدحامَ الحُطامِ الذي يخرجُ مثلَ مَدْخنةٍ لشتاءٍ بلا أمطار.

ماذا تصْنعُ هذهِ الأرواحُ في هذه الفوضى، زعيقُها يملأُ الكوابيسَ بالرُعبِ كلَّما تَدافعَ الرَّعاعُ لتقبيلِ يدهِ الصَّنميَّة.

لماذا تَئِنُ المواسِمُ بالأشجارِ الرَّاعفةِ بالعصافيرِ المحنَّطة. تتدلّى على أُنشوطةِ البُكاءِ عُيونُ النَّهاراتِ زَنازين الحكاياتِ التَّائهةَ في عَراءٍ يَنْزفُ بالسَّلاطين.

أجالَ النَّظرَ يُحدِّقُ بفزعٍ بِقعْرِ كأسهِ النَّاضبِ إلَّا من الثَّمالةِ التي تتزاحمُ على أبوابِ مَجاهلِها خيالاتُهُ العاريةُ إلَّا من أتونِ المجاعةِ والحروبِ التي أَخذتْ تئزُ مدافعُها في بهوِ الفنْدقِ الرَّخيصِ حيثُ تَداعى كلُّ شيء ولمْ يُعدْ ثمَّةَ ثَقْبٌ يُفْضِي إلى غَدهِ إذ لَمْ يعُدْ كما كانَ يَبدو عليهِ في شَهْقَتِهِ ألأَخيرة.

رجب الشيخ

رجب الشيخ عضو في مؤسسة تجديد الأدبية. من كُتّاب الشّعر السَّردي في مجلة "تجديد"، وكتَّاب الأدب التجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر .

مرّة هنا

رجب الشيخ

مرّة هنا ، مرة هناك، فكرة تنضج لا تلبث أحيانًا، فرحٌ يشوبُهُ الحزنُ، مكوثُ متاهات، حلمٌ يمتدُّ بعيدًا، طرُقٌ شاقَّة، أعباء سوداء لهموم متراكمة تستقرئُ لحظات ربَّما تحلّقُ في جدران الخوف، تأمُّلات تختلج الأشياء عبر نافذة الوهم..الوهم يمسح الدَّمعة السَّاخنةَ ظنون لبس ثوبًا من خلجات، كلّما تدارك الوهن المرسوم خارطة أصبحت على رفوف الزَّمن المرّ .

الشَّاردون، المغادرون، المنفيُّون، المهمَّشون، النَّائمون على وسائد من طين، الرَّاقدون ما بين الخوف والعقاب سياط معلقة لجلود الخيبة، ترهات تعتري سطح الحقيقة، تصبح عبئًا أخر..

أسمعني أيها الحرف

رجب الشيخ

اسمعني أيها الحرف وأنت تغوص ما بين خلجات الرُّوح وشهقات النَّفس وخفقان القلب اسمعني ...أناديك أن تقفزَ هنا عند مخيَّلتي...لأرتوي عطشًا منك وأنت تدغدغ أحلامي المختبئة تحت نير إيحاءاتي المتعطِّشة لصراخٍ يعلو كلَّ المنصّات النَّائمة...وأعلن تمرُّدي الذي ما عاد أخفيه تحت أغطية ربما زجاجية تخنق الصَّوت...أيُّها الحرف لا تكنْ أنانيًّا معي ..اخرج لعوالم التحرُّر وأخرجني من قفصٍ حديديٍّ فأنا شاعرٌ أحبُّ حُرِّيّتي وفوضويّتي...

ايُّها الحرف تعال معي إلى حيث ما أكون فأنت رفيقي وصديقي وأهلي وكلُّ شيءٍ أملكُه لك...كن معي رحيمًا مُتسامحًا معطاءً....سنقيم أنا وأنت في مدن أخرى وعوالم أخرى ...وأحلام أخرى .....وأخرى وأخرى .....فنحن نحلِّق معًا على موانئ ربَّما منسِيَّة فنبثُّ الرُّوح.......ونجمِّلُ الحياة.....وحتى الموت يصبح حياة...وحتى الحياة تصبح نعيمًا بفضلك أيُّها الحرف.

كريم عبد الله

كريم عبد الله عضو في مؤسسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السَّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر .

مع التَّحيّة، سماواتكِ النَّاهدة... فتاوى ملغومة//

كريم عبد الله

تتصفَّحينَ كلّ مساءٍ وجعي المستشري في شِعابِ الرّوح تتناوبينَ معَ أطيافكِ قلقي الغليظَ تأتينَ مِنْ فجّكِ البعيد تفرّكينَ أزهارَكِ تبتهجُ تمسحُ عنْ مرآتي ضبابَ الغُربةِ وتشبكينَ ذراعَيْكِ حولَ كاهلي تشلّينَ همّيَ المذهلَ تأخذيني عنوةً لليْلكِ المشرق تسنّديني بخشوعٍ على صدرِ مفاتنكِ الصَّاهلة فانفلتُ مِنْ جاذبيَّةِ الأرض مُتوشّحاً ربيعَكِ وكهولتي تترصَّدُ ظلّكَ تلوذُ بزعفرانكِ حتّى سماواتكِ النَّاهدةِ تطوّقُني متدرِّعةً رغبة حقيقيَّةً مثقلة بالحنينِ يحتشدُ في ركامِ متاهاتي ينزعُ التردُّد أمامَ إعصاركِ يشوّقُ زوابعي تمطرُ في مياهكِ تهتكُ ظلمة أيّامٍ هجرتْها أقمارُكِ النَّديّةُ منذُ آخرَ حربٍ عدتُ منها وغاصتْ في وحلها أقدامُ الأمنيات يصدّئُها جحيمُ بلدٍ غادرته كواكبُ تتنزّهُ دائمًاً على شرفاتهِ المعطّرة بأريجِ السَّلامِ تاهَ مستوحشًا في جيوبِ الخيانةِ تتقاسمُهُ فتاوى ملغومةٌ

عاجزة انْ تسرَّ أطفالَهِ الصّغار تسلَّلتْ خفافيشَ خصوماتها تبيضُ سيَّارات مفخَّخةً تتمنطقُ أحزمة فظيعة تأخذنا أضاحي طازجة فكلَّ المراراتِ بوصلة عمياءَ تحتفي بقصائدنا السريّةِ خشيةَ رماناتٍ بنوابضَ شرسة تتلذذُ بسقوطها حمراءَ تحتضنُ أبرياء المعتقداتِ ولا ثأرٌ يزيحُ أقنعةَ السُّوءِ المتعنكبة على سعفِ النخيلِ العامرةِ بالبنادق تستعرضُ دونَما خشية تأريخًا أحولَ إندلعتْ فيهِ غُمّةٌ تتغنّجُ فجَّة تنضجُ على مهلٍ تهبُ مكرماتها الباذخة للنَّائمينَ حتى الظَّهيرةِ تدغدغُ أرجلهم الشَّمسَ في منعطفاتِ الخنوعِ يغمّونَ حظّهم العاثرَ في الشّعاراتِ المزيّفةِ ضيّعوا وطناً آمنًا ظلَّ يوميءُ في خجلكِ.

التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها//

كريم عبد الله

ويغادرُ شرقُنا شاخصة في شمسهِ مباضعُ وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزّقورات يفركُ تواريخَها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالإرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشّياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفراتٍ تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى، المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النُّعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمدَّدُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفِّهُ مياهَهُ المتواريةِ خجلًا بينما يسقطُ الزّمن عميقًا في مستوطنةِ النّسيان، التَّاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلَهُ تجلو نشوةً تركها

الغرباء طريّةً في سيرتها الذّاتيّة يسرحُ في أرجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةُ الحكّامِ يُبطئونهُ ألّا ينقضي متنكّبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشُّبهات الغابرة ونَول هزيلٌ يُحيكُ صباحًا مرقَّعًا تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتُهُ البلهاءُ كرائحة الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرة تفشحها، المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيَّامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهَم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدّلةٌ وهتافات متكرِّرةٌ تتقافزُ متأخِّرة في كلّ حينٍ.

(ترچية)* على جدارِ صمتٍ ملوّنٍ//

)قصيدة بوليفونية متعددة الأصوات(

كريم عبد الله

(ترچيةٌ)* في أذنِ الانتظارِ تلوّنُ جدارَ صمتِ الاشتياقِ ألوانُها تفكّهُ طابوقاتهِ الخشنةِ يتعشّقُ الهمسُ يأتي ببهجةِ نسائمها تخترقُ ذراتهُ الكثيرة تحملُ زخرفة اللّقاء، فصبرٌ جميلٌ على ما ينمو مِنْ هلعٍ يتسلّقُ ناصيةَ زينةَ الكسلِ يستلُّ عنفوانَ طراوة موعدٍ يجلسُ على كرسيّ خيالها أعجبتهُ حقول مرحٍ تعلنُ عنْ نوايا متراكضة الى أجلٍ غيرِ مسموع اللهاث، ملكوزاً يخبّئُ الطريق نفيرَ قُطاعِ المواسم بُكرةً وهجيراً يزحفُ دونما رادعٍ يراوغُ عفافها الشَّفّافَ كبتلاتِ القطنِ ناصعًا يندفُ أستارَ حُلمٍ يزيدُ في الغوايةِ أرعنَ صفيرهُ لما يفتّتُ بريقَ الرّنينَ في أذنِ أعشاشٍ هاجعةٍ تحتَ سباتِ

الغنائم، أعاليهِ أضاعتْ حسناتٍ شوّهتها صُررٌ مِنَ الآثامِ لا تُعدُّ تنحدرُ في حشرٍ معَ القحطِ يهجٌّ و(حجول)* منعطفاتها مختالة تسلبُ إنتفاضة (التراچي)* لكي لا تنسى.

هامش:

التراچي: حلق أذن المرأة.

الحجول : خلاخيل المرأة.

عامر الساعدي

عامر الساعدي عضو في مؤسسة تجديد الأدبية. من كتّاب الشّعر السَّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التَّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر.

أعشاشُ العصافير//

عامر الساعدي

تعشعشُ في قلبي المثقوب أسرابُ العَصافير، الأرق في رأسِي بِحجمِ تِمثالٍ لا يَتحرَّكُ ، يتشكلُ بهيئَةِ مَزار . على ناصِيةِ جَسدي تَتسلقُ بكتريا تَطعنُ ما تبَقّى مِنْ عِظامٍ كيْ لا تَسندَني، جمُوح لَيلٍ يمحو ظلَّ النهار، يخنقُ الشَّمس قَبلَ شُروقِها، ثمَّ تَتَحولُ إلى سُباتٍ. نَشوة البُكاءِ بِداخلي مُهر يصهلُ، في تجويفِ الرُّؤَى خُيوط الشَّمسِ على شَكلِ امرأَةٍ تَخرج مِنْ مِرآتِها البيضاء تعوي. قلبي كَالماءِ كثيرُ الأمواجِ، يَنامُ في جَسدٍ خامِلٍ لا يعرفُ الإشراق، أعيشُ في خلايا القحطِ أعوامًا، غرستها بِأرضٍ سَبِخةٍ، لِتنضجَ لي الحُزنَ، النَّواعير تُبكي دَوراها، تُمارسُ طُقوس الموتِ قُربَ النَّهر، ألم يَستجر ألمٌ مقطُوع الإرادة، أبحث عَنْ حَبَّة عِنب بَيْن عَرائِش الشِّتاءِ لِجنينِ أحلامِي، الصَّحراءُ ساخِنةُ منْ شدةِ عرائِها، لا يسترُها سِوَى بُقعةَ زرقاء، أستحضرُ طقسًا لأذبح قُربان الشَّهواتِ في صَدرِي، ما أسهل التَّمَنّي لِتطير كُلُّ العَصافيرِ مِنْ ثقب قلبي، وتعشعش في لحيتي البيضاء .

بقايا نكهةٍ لأمنياتِ الشَّمس//

عامر الساعدي

كشمسٍ لمْ تمرّ على الفصولِ، تقفُ في طريقها عناقيدُ النُّعاسِ، ترمى أحجارَ الصَّمتِ في وجهها، بأهدابٍ شاردةٍ من غفوةِ المساء، تتجولُ بطوفانٍ حولَ مدامةِ أطوارها، قوسٌ على وترِ القيامةِ، تحجبهُ الحقيقةُ، غاوية الدفءِ تمتصُ بردَ الليلِ، حين يبثُ نشوتَهُ، غيمةٌ يسترخي مطرُها على طينٍ ، كما يشتهي الفراشُ غصنٌ يصونُ الشجرُ، لحظةٌ يَغمزُها الصُّبح بلا شمسٍ ، تفرطُ عناقيدها الطرية على مناقيرِ الأحلام، صدىً نزفتْهُ خسارة حين تنتصفُ العيونُ في البكاءِ، لتجرحها رهافةُ الزُّهوّ، كي تمرَّ على السَّوادِ موغلةً في الظَّلامِ، مُدبرةٌ نحو الحُطامِ، هو ذا زمنٌ حجريٌّ يترهَّلُ، يبيعُ جلدَهُ للصَّحراءِ، ليهربَ من شتاءٍ قارسٍ، ثمَّةَ ما تبقّى من الموتِ، ربَّما شهوةٌ ناقصةٌ لا تستطيع لمَّ ضجَّةِ الجسد المسفوح. الشَّمسُ التي فوقَ رأسي لا أجدها، تدعوني للبحثِ عنها، عند أبواب المنازلِ، أبحثُ عنها في متاحفِ التَّأريخ، أبحث عنها فوقَ سقوف الفقراء، تحت طين تشقَّقَ غضبًا عندما نزعَ ثوبَ العشبِ ، في المساء الغزلان تخافُ العودةَ من السُّفوحِ، كي لا يراقَ دمُها من ذئبٍ كان يوماً بريئًا من دمِ يوسف، آهٍ كيف أصلُ والضَّوءُ عجوزٌ في الثَّانيةِ ظهرًا، محدودبٌ يتَّكئُ في الخامسةِ مساءً، نمتُ على سريرٍ في الخمسين من العمرِ، ألتحفُ السُّكوت في اعترافٍ يخصُّني، لإلهاءِ أعمى يدخلُ فخَّ الأحلامِ، هواءٌ أَسوَدُ في غابةٍ شقراء، هكذا هي الوحشةِ، موسيقى مندحرةٌ تكفي لتأبينَ أعيادي، المسافةُ فمٌ يستدرجُ أسناني، أظافر

تقشِّرُ الهواءِ من البيوتِ والشُّرفاتِ، لم تمرّ الشمسُ بعد، تعشقُ موعد التَّأجيل، كي لا يلتقطَها الخريفُ من سطحِ بيتي ليرميَ بها من علوٍّ شاسعٍ، في طريقي إلى منزلٍ لم تطأْ قلبَهُ الذِّكرياتُ، أُغلِّفُ ساقَ الفصولِ في عُلبِ الأخطاءِ، أصعدُ التَّلَّ، أخدعُ الصَّيف، أطاردُ الشَّمس، مشاهدُ شتّى تدلُّ على الغباءِ، لا عناوينَ توصلُني، أضواءُ لا تكفي سدَّ جوعِ الظّلامِ، دائمًا كالتَّوابيتِ الخائبةِ، تُفزِعُ الموتى كمن قرأ سُورةَ الخطيئةِ (التوبةُ) على مسامعهم، يشتمونَ الفراغَ بلا سببٍ، صارتْ الدهشةُ تؤرّخُ يوميًّا، في حفلةِ الخمسين من العمرِ، أقشِّرُ التُّفّاحة في الصَّحنِ، يداي ما عادتا تحملان السِّكّين، كيف أُبررُ أنَّني أستطيعُ الكلام قبلَ الموتِ، أقضمُ خوفي في شفاهي، أنعت الثَّعالبَ التي تأكلُ دجاجةً عرجاءَ، لمْ تمرّ الشَّمسُ بعد، تقفُ في طريقها عناقيدُ النُّعاسِ..

أُمَّاهُ مَاذا بعد؟//

عامر الساعدي

أمضي وحيداً أمسُّ الأرض بصمتٍ، كي لا أخدشُها بخشونةِ قدميّ، ثمَّةَ أصوات تنمو في حديقةِ الجيران، وعجوزٌ تشعلُ تصاوير العائلة، أقلّ مكرًا ثمةَ صوت يتسلَّلُ إلى غرفةِ أسماء لا بُدَّ أن تُشطب، بريئًا من لعنةِ اللَّونِ، سأموتُ دونَ مُبرّرٍ بعدما عبثتُ بدفاترِ الرَّسم، أخفقتُ في ترويضِ السَّرطان في اليابسةِ، ثوبُ الحداد كبير الأكمامِ، سواد أرملةٍ، ما زالتْ بصمات أصابعي على كتفِ اليوم الذي يملأُ الصُّحف، العالمُ مشغولٌ بمهاتراتِ الوقت يسابقُ غيرَهُ كي يأكلَ لحمَ أخيهِ، على كتفِ لحد كان أوسعَ من القبرِ، ضاعَ قلبي فخطَّطت لأسرقَ قلبًا من قلوبِ النَّائمين، قد أكونُ في حالةِ هستيريا مثلما تتصوَّرون، أقرصُ بأسناني النَّومَ من تحت الترابِ، أمضي في نشوةِ جنونيَّةٍ قبلَ أن أموتَ على سطحِ الأرضِ، شوارعُ خاليةٌ حيثُ الإعصارُ يُزمجِرُ ورائي، ليس مُهمًّا أخافُ عواءَ الذِّئب ما دمتُ أعيشُ في الرَّبيعِ المرجانيّ، لكن رغمَ أنَّهُ خاملٌ، أتلو آية

اللَّوْعةِ، لشتلاتِ الدَّم التي في صدري، عربةٌ من نارٍ تجرُّها الخيولُ الخائباتُ، أطرافها تسقطُ في شكوكِ الظِّلّ، في غفلةِ الأساطير.

أمشّطُ الظِّلَّ كالمجانينِ، أفتّشُ بالموتى عن كفنٍ كي ستعيرهُ لجسدي، أشطحُ بالمدى، مع العصافير التي تخرجُ في فجّةِ الضَّوء، ترتّبُ لأعشاشها مثلنا، وترفُّ في جناحيها، كطوقٍ من الأمنياتِ، أبلعُ حبَّات النِّسيان لكنَّها تؤذيني، كلَّما حلَّ المساءُ، علي أن أبكي طويلًا حدَّ الغثيان.

هالا الشعّار

هالا الشعّار عضو في مؤسسة تجديد الأدبية. من كتّاب الشِّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتاب الأدب التَّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر .

تراني لا تراني//

هالا الشعّار

البابُ موارب، شجيرةُ الكاردينيا تستضيف زرًّا عبق متفتِّح للتَّوّ. خلف الأفق تتمطّى شمسُ الصّباح نورًا على مشجب المدينة الهادئة جدًّا حتى هذه اللّحظة، لا صوت سوى زفيري وخفق جناح يمامة، حطّت قرب شجيرة الكاردينا على شرفتي. هي بالتَّأكيد تراني، هي بالتأكيد لا تراني، ويحَ قلبي أكاد أُلامس الهديل. بضعُ خطىً بيني وبين اليمامة ، أكاد ألامس الهديل .

إسماعيل عزيز

اسماعيل عزيز عضو في مؤسسة تجديد الأدبية. من كتاب الشّعر السَّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلّة الأدب العربي المعاصر .

على حافّة الجسر//

اسماعيل عزيز

هُناك كنتُ ...أرتدي أقنعة الأشياء في رحلتها. وأنا أعلمُ أنّ الأرض بركان بهذا العالم السُّفليّ..كيف لي أن لأحمل الصُّورة أو آخذ من كلِّ شيء بذرةً؟

خطوتي كانت ثقيلة في طريق موصلٍ بأعماق الزَّمان الداخلي ...

أدري أنَّ الطُّرق التي ندخلُ في مراياها تسجِّلُ موتنا..لا نافذة فيها، فكيف نرى أُنوثة الورود..

كزهرةٍ راحلة في سحب اللَّون وأطياف التّداخل..مازلت بنفسي همسة فجر، وأرغب في سرير الملكة. جسدي يسترق السَّمعَ..حول أبواب المدينة والجسر الذي بات منحنيًا خجلًا .

من عيون تُخبِّئُ سنبلًا.. لا يؤرّخ خرائط طفولتنا..وفي كتاب الاشتهاء خطوتي كانت حروفاً.

فكلما نقلتُ خطوةً تتدلَّى كرمةُ الجوع ولا تمطر غيمة، غير أنّني لم أزل هناك على حافَّةِ جسرٍ يبكي عابريه.

حين تجف الغيوم//

اسماعيل عزيز

السَّماء المحدودبة كالكسيح ,بدأت تتراءى الأصابيح داكنةً كملامح حُبلى تجاوزت الخوف، وفي سرير من الرّيح تغفو الأرض منتظرة القمر العاشق القادم عبر الفصول...عاشقٌ يلمُّ الدمعَ بأكفٍّ مبللَّةٍ بالحياء..فكلَّما حلَّقَتْ غيمةٌ أو خشخشتْ قدمٌ للخريف، فاض ينبوع الحزن بدمع الشُّجيرات ..فبكت صخرة العمر بمفترق التُّربة المتوقِّدة الشَّوق..ومازال الغيمُ يحتشد يلغم وجه الشُّرفات عنبًا صافيًا ويُعمِّرُ ليلًا طويلًا من الرَّقص والعزف ..وتبقى السَّماء رماديّةَ الفجر..تبقى إلى اليوم ....الذي تدَّعي كرمتي عنبًا فأصدِّقها..

لكنَّ السَّماء مطرُها حامضٌ..والجوع يجمع غيلانَه..تشربه زقزقات العصافير.

صوتٌ من أقصى المدينة..

لا تُحرِّك يدًا أو خيالًا لغيمة. تعود جفاف الكريم! وكُن قانعًا مِلءَ هدا الفضاء الكسيح...

لا تُكذِّب الشَّمس .

لا تُغفل الغرس، وقُد في خُطاك رذاذ المنى إلى الحضرة الصَّالحة. فحين يكون الغرس طافحًا بالعناقيد،غنِّ..

زيتونة الحلم//

اسماعيل عزيز

تاجي على الرَّأس والصَّولجان رتاجٌ وقفلٌ صدئٌ.. وتبقى الظِّلالُ بعيدةً، حيث النَّهرُ يمتطي صهوة الضِّفاف تحت شبح القمر، وجئتُ وحيدًا، أنادي أنادي..من جلسوا فوق عرش الحقول،

أردُّ ضياء النُّجوم، فأنَّني زرعتُ ببوَّابة الحُبِّ زيتونة مدَّتْ ظلال الفروع وأثقلها الزَّهر حتى انحنت..ومن فرحتي أتشقَّقُ كاليباس من قهقهات الدُّموع، وتخرجُ من لُبِّ روحي سنابل منابتُها في كتاب الضُّلوع، فحدَّقتُ حدَّقتُ رأيتُ المدينة حُبلى تجرُّ الخُطى حافيةً، ولكنَّ برقًا غريبًا يطير بزيتونة الحُلم وتهوي وتهوي بأفرعِها الموقدة..وأسمعُ صوتًا يصرخ صمتًا وجوعًا لكسرةِ خُبز وحفنة ماء، فما زال يجتاحني حتى همسه ليرفعني من غواشي منامي فيسقط عنّي قناعي لأدخل على حين غفلة بمملكة الجوعِ والظُّلمة الحالكة.

جواد زيني

جواد زيني عضو في مؤسسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشِّعر السَّردي في مجلة تجديد، وكتَّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر.

بابُ السّراب//

جواد زيني

بابٌ بِلا صَريرْ، موصَدةٌ على أُفقٍ غائمٍ حَيثُ اللّاشمس، يطرقها حالمٌ هاربٌ من جحيم اليقظةِ يراوحُ في كسرةٍ من يابسة على لجّةِ فَراغٍ مُحدقٍ بالطّفْوِ، ليس خلف الباب سوى الغياب....من يفتحُ بابًا لطارقٍ لا يجيدُ عبورَ سِياج الوهم؟!!

ثلاثون//

جواد زيني

ثلاثون ....، ومازِال يُهدهدُني النَّبْضُ، نبضَةً نبضَةً بينَ قاعِكِ الفَيْروزيّ ومظلّتكِ الورديّة، ألرُّؤى بينَ قاعِك ومظلّتِكْ تختلِف، ضَبابيّةٌ مُحايدةٌ عن تلكَ الظِّلالِ الحادّةِ تُشوّهُ ملامحَ الأشياء الجميلةَ تحتَ نور الشّمس السّاطِع!....من قالَ إنَّ الحقيقةَ أهمُّ؟!....ثلاثون عامًا والحُلمُ فيروزٌ وورِدْ.

أبيض وأسود//

جواد زيني

حينَ تتهادى بي فَرَسٌ بيضاءُ أوقِنُ أنَّ الحُلُمَ يأخذُني نحوَكَ على غمامةِ الرَّجاء شاهدًا معصوبَ القلبِ على قطعةِ ثلجٍ لنَبْضٍ فاترٍ كخفقةِ النَّورس في الفُسحةِ الضيِّقةِ بينَ الماءِ والسَماء.

وحينَ تجمَحُ بي السَّوداءُ أحلُمُ يقينًا أنَّ النَّوارِسَ لا تُجيدُ التَّحليقَ إلّا في الفضاء الفارِهِ بينَ صِدغي وصِدغي ولا رجاءَ لحُلُمٍ على غمامةِ الغاياتِ البليدةِ لسيجارةِ الرَّوْثِ الوطَنيّ متعدِّد الألوان.

ابتهال المسعودي

ابتهال المسعودي عضو في مؤسسة تجديد الأدبية. من كُتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر .

صوتُ خلخالها//

ابتهال المسعودي

لغةٌ لا يحدثها سوى رنين خلخالِ الأمنيات على صوت اقتراب الحكاية من سجالِ الحروف، اعتصارٌ لنبضةٍ مُؤلمةٍ حدَّ العشق وارتماءُ كرسيٍّ مخذولٍ من طلَّةِ الاشتياق همهماتُ شفةٍ تحترزُ من بناءِ جدارٍ بين لفظٍ يقتربُ من شهقة مكلومةٍ وقصائد انتظار جاوزت حائط الصَّبر، تحاول اجتيازه بنسائم ترفٍ تزفّها أمنيات هديل حمائم القلب الذي يضرب بدفق كل نتظاراته. فكيف

يسمو صوتٌ تبجّحت أحلامهُ حدَّ الصُّراخ والصَّدى المجبولِ من نحيبٍ يطول، فارتدت أغنياتُ النَّهار روعة استئثارها بهمس ذلك المختنق من الشَّوقِ، لتنصتَ دامعةَ المآقي حزنًا لفراقٍ ربَّما لا يحمل هسيس العودةِ نحو الرنةِ الأخيرة من خطواتها المفعمة بالكثيرِ من صور الحُسن وتلك الخطوة البارعةِ التي تخطو بها نحوه تومض رعدَ حنين، وتنتشلُ ألوانَ برقٍ يوخزُ في الصَّدرِ أمنيات ذلكَ الخلخال... لتمطرَ أفقاً شاسع الهمساتِ غزير اللّهفة مورِقَ الأمنيات....... كصوتِ خلخالِها.

لا مناص//

ابتهال المسعودي

حالما تدركُ أنَّك واقعٌ عند انغمار المدى بكل المسمّيات، واصفًا رحلتك التي لا تجود إلّا بك كأساور الفتيات الملوَّنة بدوائرها تدرُّجًا، ورنّات موسيقى يتداخل فيها كنهُ الفرحِ بأصوات الضَّجيج، ترتعبُ وتنصتُ مرَّةً لمرّة لتلكَ الأسئلةِ داخلك. متى يحلُّ ذلك الخشخاش؟؟ متى يصير مخدِّرًا؟؟ رغم لونه الجميل ينزعجُ صوتُك من تلك البُحَّة..وينزعج جسدك من ذلك الارتعاد.

تتوالى الصُّوَر والأمكنة والذِّكريات التي ترنُّ كما جرس جميل.

ضحكاتهم بعض ذلك البرد، وشموعٌ طالما أوقدناها...أفأفتك وأنت منزعج حدَّ التَّمرُّد.

بضعُ شخابيط..وستارةٌ قد خطتُها بيدي، علَّقت بعض الزينة.. واحتفلت يومها وحدي. متى تراك أغفلتَ النَّوافذ..فجعلت الرِّيح تدخل خلالها.. أصابتني بالصَّمَم....والدّوار، وقعتُ ...وكأنَّ حافلةً داست معالم وجهي فترتّب عن ذلك مجنونة ترتسم على شارعٍ عريض..تمدُّ أذرعها لتريك أنّها بقايا ألوان رسمتها لوحة القدر.

إحسان الموسوي البصري

إحسان الموسوي البصري عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد،   وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

سومريات الجامع..

على الفرات//..

إحسان الموسوي البصري

على شاطيء الفرات عصرَ ذات يوم قائظٍ، كنت أستمرئُ الحزن رغما عني، أبحث عن شيء لا أعرفه، كانت النَّوارس تلاحظ ما بي عن كثبٍ، اقترب أحدهم مِنّي ولكنْ على حذرٍ، حدَّق بي مليًّا وغادر على حين غفلة، لا أعرف ما سببُ كل ذلك، لعلَّه كان يرى بي ما لا أراه، يا

إلهي. ما أجمله، عصفور يبني عشَّه على القصب، ها هي أنثاه تراقب من بعيد، تتلفَّت يمينًا وشِمالًا، لعلَّها خائفةٌ أو لعلَّها خجلى، يحمرُّ الأفق آذنًا بغروب الشمس، تزداد زرقة الماء والسَّماء، وما زلت أبحث عن ذلك الشيء، اندفعت مُهروِلًا نحو النَّهر، علِّي أستطيع الشُّعور بأنَّني على ما يرام، استنشقت هواء النَّهر بكلتا رئتيَّ، لا جدوى من كل ذلك، ذهب الشَّيء ولم أجدْهُ..

إصرار//

إحسان الموسوي البصري

لن أصفِّقَ لك بهياج الصبية بعد الآن، أقولها غير متردِّدٍ لآخر مرَّةٍ، لن أبتسم لك.. لن أغفر لك.. دع الجوع يأكل لحمي، سأدعك تتذوَّق لذَّةَ دمي، لن أستسلم. سلاسلُك، سياطك لم تعدْ ترهبُني، لن أصفِّق لك، لا يليق بي ذلك.

أحلام//..

احسان الموسوي

المساء يبتسمُ على غير عادتِه، وكلَّما توجَّهت نحوه يزداد توهُّجُ القمر على البرِّيّة الشَّاسعة، شهابٌ يخطفُ ألأبصار، سنجاب يغازلُ أنثاه، لا أزال أجري خلف القمر، تغريني ابتسامة المساء، سأحلِّقُ عمَّا قريب، إنني أحاول!!

أحمد المالكي

أحمد المالكي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

اللعب مع القدر//

أحمد المالكي

المقاعدُ والأبواب والسَّتائرُ تعرفها أكثر مِنّي، لا وقت للدَّمعِ قالت إحدى الصُّوَر المعلَّقة على الجدران الخضراء. أدري أنَّها كانت تُحبُّ الحدائق كثيرًا لدرجة أنّها كانت زهرة، .... زهرة لطالما فضلت اللعب مع الفراشات اختارت البقاء هكذا في السَّماء إلى الأبد.

انعكاس أضواء المرآيا

أحمد المالكي

أحاديثُنا التي أخذت معنى المصادفة، أرجوحةٌ في مهبِّ الارتعاشاتِ الطَّويلة. هذا ما تناقلتهُ يدُ الرِّيحِ على لِسان الأغصانِ المرقَّطةِ بالجفاف. الأوراقُ مواعيدُ متساقطةٌ لا أسئلة، والشُّكوك بحجم النِّساء، والكحل المزدحمُ زخرفةٌ في وجه الرَّماد هناك، حيث اتساعُ لهبِ المساء لا لغة سوى التَّجاعيد. من لا يعرف معنى الصَّدى له أن يترجمَ ما جاء في قواميسِ الرَّاحلين حيث الصَّمتُ المعبَّأُ ما زال يسكن قنّينةً قديمةَ الفراغ.

كتابات على ظهر قالب ثلج//

الكاتبة الاولى/

أحمد المالكي

قبل عِدَّة صباحاتٍ وقبل أن يستفيق الدِّفءُ القديم، كان للبرد الجديد وجهةُ نظرٍ لا علاقة لها بكلِّ الشِّتاءات التي سرعان ما أيقظت ذلك القتال الذي جاء عنيفَ الزَّقزقة بين عشيرتَيْن من العصافير اللتَيْن كانتا تعودان إلى نفس الشجرة.

الغريب في البرد أن صدى ذلك القتال أخذ مداه نحوَ الفراغ. الغريب في الرِّيح أنَّها سريعةُ التَّعرُّف على جثث الرِّيش. الرُّيش ... الذي تتعرفُ عليه مثل أيِّ قنّينةٍ فارغة أُلقيَت في بحر اللّارجعة.

أوهام جياد

أوهام جياد عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

لم يعرف اسمها//

اوهام جياد

لم يعرفِ اسمَها. كانت بعضَ حُلمْ.. طيف شاع المكان.. عيون تبصر نداءاتٍ غير مجابة.. ليست هناك دلائل..

يزدحم المكان بالأقاويل.. إشاعات كاذبة.. أمل يتبعثر فوق رصيف..أين الشَّمس وقد أشرقت فوق هدبي..

ضمائر تسكن قفصَ الاتّهام//

أوهام جياد

ضمائر تسكن قفص الاتّهام.. تحتسي غليان حروفها من لهيب لحظات موجعة. نشعر بالذَّنْب تجاه ما يحصل. الأوَّلون سبقونا في التّحدّي..وها هي تبدأ رحلة العداء الشيِّقة نحو مجهول لا نعرف مداه..

لن تخبو شمعة آمالنا.. ما دام التَّمنّي هو ثمرة قطافنا الجميل. نشعر بسعادة لولادة إنسان تكتمل به حروفنا.. وأمالنا المرتقبة..

باسم الفضلي

باسم عبد الكريم الفضلي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد،   وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

الرَّقصُ على حدِّ الموسى //

باسم عبد الكريم الفضلي

سفائنُ الهياكلِ العظميّة، أضاعتْ لُجُجَ قراراتِ مجلسِ الأمن، سأخرجُ لأتنزَّهَ بين خرائبِ أمجادي المسروقةِ اللسان، هناك عجوز، لا تجوز، صراطَ الحلمِ المتعَكّز، على مُهجتِهِ المنخورةِ الذَّاكرة، السَّعدانُ الذي ورثَ الحُكمَ عن بيضةِ الديناصورِ المخمور لم يأتِ بجديد، فهي ذات الخبزة المغمَّسةِ بالعرقِ المرّ ، كان ..، وحان، زمانُ الجبان، المتشِقِ سيفًا ذا فقاريٍّ، الذي يخطُّ للبطولة أسطراً من ذهَبٍ ، على جبينِ الحنينِ للهضابِ المؤطَّرةِ بأحذيةِ الغزاةِ الفاتحين، الأخبارُ اليومَ لا تبشّرُ بمطَر، سأنزوي..، كي أحوكَ جَوربَ سفرتي الأخيرةِ، لمهابطِ النُّجوم، عندَ تُنُّورِ أمّيَ البتول..، كم تُرقِّعُهُ، ويظلُّ اخرسَ لا يحرقُ حطبَ أضلاعي اليااااااااااااااااابسة..، تُرى ما سِرُّ التّعريفةِ الكمركيّةِ الجديدة، لِتَابوتِ صمتيَ المضروبِ بعشرةِ أمثالِه؟

هروب//

باسم عبد الكريم الفضلي

نسائمُ الغماماتِ الراحلةِ بترانيمِ القصصِ المنسيّةِ الشِّفاه، تُسرّحُ قذالَ شمعتيَ الوحيدة..،فأغرق في أغواري الصَّاخبةِ العُري؛ (الواحةُ الغنَّاءُ العزلةِ لا تسترُ سماءَ قَهقهتي، فهيَ ممشوقةُ الرَّحيق)، سأهاجرُ لمتونِ الشَّمسِ الشَّمطاءِ الذَّاكرة، فقد حلَّ ربيعُ حَرقي أوراقَ شجرةِ ميلادي. الواحةُ رحلتْ بعيدًا عن أنفاسِكَ فلا تُسرعِ الحَبوَ تحت جلدِ أيَّامِك. تتَّسعُ أشداقُ غنجِ سَوسنةِ الأُصُصِ المعشيةِ الجناح، لتضمَّني هالةُ بسمةِ طفولتي العابثةِ بنجماتِ هديلي على شرفةِ مهدي. الجريُ خلفَ خُطوتي الحافيةِ الوجه، يتعثرُ بأجراسِ أَوبَتي لبستانِ هذيانِ ظلالي، بكلِّ لسان. سأنزعُ عنّي قشورَ تنانينِ هدهداتِ جدَّتي التنازعُني لُعبَتي الوحيدة، وألبسُ ريشَ طواويسِ مملكةِ كذبتي البيضاءِ على طيَارتي الورقيّة، وأهربُ بيَ مِنّي ، إلى ما وراء نسياني عناوينَ ضفافِ الزَّمن.

صِفرٌ موجب//

باسم عبد الكريم الفضلي

اتبعْني....، ثم توارى.. ورحتُ أضرِبُ خلفَهُ..، في دربٍ لا يلتفُّ حولَ بؤرةِ الأشياء، ويغورُ عكازي في صقيعِ الوجوم.. النظرُ الى الوراء..، لا ينفَدُ عبرَ بابِ اليبابِ الحكيمِ الرُّؤى، يرتدُّ أسئلةً دهريَّةَ البندول..، أأقِفُ مكاني؟؟ لقد حملَ معهُ كلَّ المنعطفات، المحطَّات وعلاماتِ المرور، وتركني أُنقِّبُ في مساماتِ الأرصفةِ، عن أصداءَ تُعيدُ إليَّ حدودَ مكاني..، لأَزحَفْ تحتَ الشَّوارعِ البَكماء، لعلّيَ أعثرُ على خطوتي القادمة..، ليس هناك من زحامٍ، كلُّ العابرين توسَّدوا ذرعانَ النَّفي، وارتضوا مهانةَ الأمان.

وحدي ... وحدي أبحثُ عن ظِلٍّ آتٍ، غيرِ مقنَّعٍ بنشراتِ الأخبار، سأُراهنُ عليهِ بعُذريَّةِ وَعْدٍ قطعتْهُ لي، فضائياتُهُمُ الغافياتُ، في أفياءِ نَقْلِ الحقيقة، هي تثمرُ دائماً حبّاتِ لُقاحٍ عاريةِ الصُّوَر،

يا ليَ من أناهِ المستفزَّةِ على صهوةِ صمتي، وجهُهُ لا يشبهُ أسماءَ ضحِكاتِهِ الرّاسمةِ معانيَ متاهتي، لكنَّهُ عنوانُ حمَالِ الخطايا، أليغيبَ يومَ مَبعثي... لقد قرَّرَ خَفْضِ سِعرِ النَّفثة..، فقد زاد عَرْضُ الأماني، والسُّوقُ كساااااااااااااااااااااد، ولكنْ..!! أتبعُكَ.. إلى أين..؟؟ لا تسلْ ...، فأنا سأكونُ أينما تحاولُ أن تهربَ..، بل سأزيلُ ما علقَ بي من أصدَافِ إعلاناتِ جوائزِ الأوسكار، كم حاصرتْ أدواريَ الثَّانويّةَ، بحنانِ أضوائها المتراقصة على أغصانِ غربةِ إلهاميَ المكسورِ الجناح،

أأنا مُلهَم..؟؟ قد يكون..، فأنا ما زلتُ محتفِظاً بمترٍ مربعٍ، في مقبرةِ أنايَ.

حسن المهدي

حسن المهدي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

تشبهين أمّي كثيراً//

حسن المهدي..

في قارورة نزَقي نثيث عطرِك يخدش أنف الرَّغبة المستذئبة حنينًا، ويستفزُّ المطر في غابات جمجمتي حيث ينام أوديب بعين ذئب مترصِّدًا الدَّمَ يجري في سواقي الجسد المشتهى.. فالثَّوب بلا أكمامٍ وهالة بُنّيّة تحت الإبطين وأنت تديرين ماكنة الخياطة وضوء الفلورسنت يعكس تلجلج نزوة عينيك واقتربتِ لتأخذي مقاسي حين طلبت منّي ذلك، فأطاحت بي رائحتك..

أنّني أموت يا امراة فهل أنت أمِّي؟ فأنت تشبهين أمِّي كثيرًا....

سأرسمك كمآ أشاء//..

حسن المهدي

وهل يعدو البحر أكثر من حوض سمك، أو هكذا ترى النَّوارس، وكذا الحرّيّة تونة تحلِّق عاليًا في فم الوهم إثر انقضاض مذهلٍ فيما يسجِّلُ النّوتيُّ باستدارة الدفَّة نزق خيالات درجات الفصام لأفئدة هواء.. إنّه البحر.. بدلة عروس لطالما حلمت بها بنات الأفكار في سفر الأجنحة الحالمة

على مواقد الدِّفء في الشِّتاءات الَّتي توخز حدَّ اهتزاز الجلد البشري، فلا تقولي لي: هذا ليس لون عيوني؟..

يا سيِّدتي.. سأرسمُك كما أشاء..

طائرُ اللَّيل..

حسن المهدي

لا يتجاوزُ عمقُ جفنِ الحقيقةِ بضعَ عواميدَ ضوءٍ ممدَّدةٍ على طولِ البكاءِ المرّ عندَ آخرِ دمعةٍ قُبيلَ صياحِ ديّكةِ الوالي حيثُ الحلمُ يبدو كطفلٍ وُلِدَ مزرقًّا بعدَ صراعٍ مريرٍ معَ حبلِهِ السّرّيّ. هكذا بدَتْ أحلامنا الممتدّةِ جسدًا متخشبًا في مغسلة الموتى، ووحدَه طائرُ الليلِ يحومُ في أذهانٍ موسوسةٍ وحبالهُ المقطوعةُ معلقةً في رقابٍ بدتْ أطولَ مِمَّا ينبغيْ.. وفي السَّاحةِ العامَّةِ لمْ تعُدْ تسمعُ غيرَ طقطقاتِ العسَسِ بملاعِقَ عملاقةٍ على الخشبِ، المسندةِ لتطرُدَ الأرواح الشرّيرةَ مِنَ المكانْ.

حسين الغضبان

جسين الغضبان عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

مَدينةٌ في اليَقْظة//..

حسين الغضبان

دواخينُ صاعدة، ليتها كانت كرنفالَ ألوانٍ، ما بالُ مدينتي تحرقُ قَصَصَ حُبٍّ مُلوَّنة، الأشجار خائفة ترتجف، مجرد أن كُتبَ على جلودها ذكرى حبيب. الشَطٌّ العظيم يُشْهَرُ إفلاسه، لم يجد من يرمي فيه خيرًا. النَّوارس البيضاء تشكو شاطئًا يغتصب ملاعبها، يخرج عن صلاحيَّة الاستجمام. العاملون على راحة النَّاس زعماء حرب يضعون الرَّصاص في جيوبهم. الحُروفُ قِصاص، جَرائِدُ سود، أسْوأُ من يَقرأها رَصيفٌ جاهل.

الشِّعْرُ حُصْرِم، يستعجلونَ قِطافَه، ولو أيْنَع لأبْذَرَتْ ثِمارهُ.

مسافةٌ مُسْتَهْلكة//

حسين الغضبان

من بابِ دارٍ إلى مَحطَّةِ سَفر، مَسافةٌ بور، لا ينبت فيها طريق، أقدامٌ ثقيلة سَحقَتْ معالمَ المِسير إلّا نخلة موسومة، مازال قلبُها يحترق، البلديةُ أعْجَز من إنقاذ بناتها من خربشة أسْلاك شائكة،

قبورٌ من صفيح، أبرز ما فيها علامة راعٍ، لكنَّها بلا راعٍ، يبدو أنَّه ذهب بأغنامه إلى مرعًى ذا سمن نباتي خالص، أو هرب من قصّاب يجاوره، يذبحُ خارج علم البيطرة، حثالة من شايٍ مُعَتَّق خالٍ من الكحول، بقايا سيارة نطيحة عليها لعنة سائق مأجور، لم ينلْها إكرام دفن، أمَّا المقهى فتحكي عنها أعقاب سكائر خرجت خاسرة من حرب النّقاط السُّود (الدومينو)، المحطَّة لم تبعد كثيرًا، لم يبقَ من المسافة إلّا تذكرة سفر.

خلافة بلا عرش//

حسين الغضبان

تاجٌ يقبضُ على رأسي، مَحبسٌ يضجّ بالجدل، يلزمني مُتّسَعاً من الحرّيّة، للعرش سيقانٌ تمتدّ في كل اتّجاه، الشّياطينُ كُثر، يلزمني معرفة إبليس كلَّما أحْتالُ الفرارَ، حُراسٌ يمسكونَ يدي يغسلونها من مفاسد الوُضوء، تجادلني أشياء وأشياء، لو أنَّهم أطلقوا سَراح الغُراب من رمزيّة الشَرّ لَجاءَ وعلَّمني كيف أدفنُ عجزي وأمُدّ أجنحتي إلى سفر بعيد، أعْلمُ جيّدًا أنَّ صلاة العلْمَ بلا وَضوء مفسدة، سالت التُّراب عن الأشجار أعلمني أنها أغصان تتفرَّعُ من يدي وإذا سقطت تفَّاحةٌ دون غيرها ذاك لأنَّها أقرب جمالًا إلى النّساء.

حميد الساعدي

حميد الساعدي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

تورقُ في القلب أسمى الجراح//

حميد الساعدي

قُلوبٌ تُوشِكُ أن تَعمى، لولا بعض أغاريدَ على سَطرٍ يَكتنزُ المِعنى. في غمرةِ وهج الرُّوح أواصلُ بَوحي، تتعثَّرُ حينًا كلماتي، وتجافيني مملكةٌ أتكهنُ منها أسرارَ طريق. وأوشكُ أن أسقطَ برتابةِ ضجرٍ يَتداعى.

كَمْ حاولتُ أُناجي الحُلمَ وأوقدُ شمعًا بقتامةِ ليلي. يا ربِّي ذهَبَتْ أيَّامُ صباي، ما بينَ الحرب وبينَ الحرب، وأغمَضتُ العينَ لكي أنجو من فأسِ الحطّاب، وماتت فوق دفاتر أيّامي آهاتُ طريق.

أبتدعُ الحُبَّ معاني لا تشبه لهفة روحي، أركضُ خلفَ سرابٍ يغشى المهووسينَ بنارِ الفَقدِ، تلوحُ بكفّي خطوات الموت المجّانيّ. جراحٌ تعلو، أسماءٌ تَتَمَرَّدُ، مَلعونٌ مَن آخى بين الموت وبينَ طريقٍ آمِن، يا جرحَ الرُّوح، صراخ المغدورينَ، بحُمّى (سبايكر)، يا وَجعًا يسكنُ رأسي، هَلْ كانَ رصاصٌ أمْ عارٌ يتغلغلُ في ناصيةِ المدن الملعونةِ. يا جرحَ الرُّوح، ستهملُ آثار خطاكَ الأيّام، وتبقى صُوَر النَّزف شَواهِدَ، في نهرٍ يبكي فاجعةَ الغدرِ، يُصَرّحُ للآتينَ، هُنا ماتَ الإنسان.

مُماحَكات//

حميد الساعدي

الجمالُ لحظةُ دفقٍ، والسُّرورُ بعض ارتخاءٍ في تلاشي العبارات، وانشغالي بالحرف سيرة أيّامٍ، أتجدَّدُ في كلِّ يومٍ كما الشَّجر بلحائهِ.

الغواياتُ تجتاحُ حروفي والأمل ربابةٌ حزينةٌ لمنْ أشجاهُ الغياب، تتَسمَّرُ الكلمات في النَّصِّ العنيد، قامة فَلاّح بأرضٍ موجعة.

اللَّهفةُ بعض تضاريسَ من أبجديَّات الهدوء، والمرايا انعكاسُ اليباب لمن أثقل الرِّيح بالعاصفة.

أينَ تخبو القصائد يا أيُّها الجرح الموغل بغابةِ الرَّماد، والأسئلةُ مدارات الحَيرة.

الحلولُ نهايات غائرة، ولا موطئ للقدمِ الباذخة.

قلب الظلام//

حميد الساعدي

بعيدًا عن الشَّفق، وقريبًا من الإشراق، تأخذني لجَّتُكَ السَّاحرة إلى حيث أُلقي عصاي على دَكّة السّحرِ، مبهرة في راحتيكَ الرُّؤى، وموغلة في النَّدى وجنتاك، ومورقةٌ دهشتُكَ السّاطعة.

المسافاتُ لا ترتمي لظلٍّ وحيد، تطوِّقُ وحدتَهُ بالأسى، والغريبُ احتمال الوقوف، بلهو محطَّاته الصَّاخبة، حينَ توشّحُ صوتكَ بالآهِ أو تنكفئ بالبباب وتلمحُ سوسنةً نائمة، لا تشظّي بغير انكسارٍ، ولا رهبةً دون كفٍّ تسومُ الرِّياح لوُجهتها القادمة.

وباب الحنين اشتهاءٌ يطرِّز يومي ألوذُ بهِ من غافيات الشَّجر، يجلِّل هامي ارتفاع الغروب، ويمنحني صبره في السَّحَر، صَلاتي تعانق أصداءِ روحي وفي القلب ربٌّ أفاضَ محبَّتَهُ بسكون الظَّلام وَولَّهَني حرفه المنتظَر.

حيدر محمد خرنوب//

حيدر محمد خرنوب عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

نَزَفَ الصَّمتُ//

حيدر محمد خرنوب

على ضفَّتَي سكَّة الذكريات يجلسان بانتظار قدومِ التَّأمُّل، حيث الرِّيح تعزف سمفونيَّة النّهاية. في معجم الحبِّ تُقَلِّبُ عيناهما الصَفحاتِ بحثًا عن معنى الكبرياء، يغرز الصَّبرُ مخالبه بخاصرة الصَّمت فينزف كلَّ كتمانه، يصبح أوَّل من يموت ليعيشَ غرقًا في الحُرِّيّة، يعتكفُ الحنين في أواخرِ طريقٍ يُؤدِّي إلى الهلوسة، لا أحد يفتقدهُ ليسقيَهِ بعضَ دفءِ الشِّتاء أو ينعشهُ برائحةِ اللَّيمون، قبل ارتطامِهِ بموجِ الانعزال الأخرق، فالاعتراف وجهُ خيانةٍ بريء، زيَّنَتهُ زهرةٌ استنشقتها حلاوة الأيَّام....

نورٌ مظلم//

حيدر محمد خرنوب

السَّماءُ يقع من يديها الليل، تركض بلا نجومٍ، تعانق جدار النَّهار، خوفًا من ثقبٍ أسود، يرتدي بدلة زفافٍ جاهليَّة، ينتظر اغتصاب الغنيمة في عتمةٍ ما. تجري فتتَّسع المسافةُ بين السَّطر والحرف بعبرةٍ مُقَيَّدٌ بأناملِ حاكمٍ يذرف القلم حبره. ينحت خواطر في لوحة الزَّمن. أَغرق بعضها موج الطغاة، وبعضها لم يزلْ. درّهُ داءٌ دليلُ دُنُوّهِ، أدمى أفئدة أزهار أرجوان عبريٌّ عتَّق عفريتٌ عفيرُ. شُلَّ شأنهم شرذمةٌ شقيصُ.

عنفوانٌ مَنَويّ//

حيدر محمد خرنوب

تهزّ بِجِذْع الرُّوحِ فتسقط مشاعر، أشدّ من لدغةِ عقاربِ الساعةِ لبعضها بمنتصفِ اللِّقاء، لا وجود لرأسِ خيطٍ أعقدُ به آمالًا ممزوجةً بلونٍ كبريائيّ يطغي عليه إسقاط الفرض، فأتناول كأس الزُّهدِ أمامها، أثملُ بالورعِ واستقلّ قطار الذِّكرياتِ حاملاً في حقيبةِ رأسي بعضَ اللّامبالاة، أُعَفِّرُ خدِّي بالوسادة رياءً فأسترق النظر لزهرةٍ تنتظرُ هطولَ اضطراباتي فترتوي منها، أنا الشرقيّ لا غيري استبيح القادم قبل وقوعه وأستجدي من التّاريخ (عنفوانٌ مَنَوي) خوفَ انقطاع نسل الحياة عندي.

خديجة حراق

خديجة حراق عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

إلى أين الهروب//

خديجة حراق

إلى أين الهروب...الدَّرب طويل. يفضي إلى كلِّ الاتّجاهات ...ولا يقود إلى أيِّ جهة... العبور نحو الحُلم ...يزرع ذكريات كلِّ العمر ...ويمحو كلَّ ذكرى....حين الوصول لم يبق شيءٌ في مكانه.. لكنَّ البحر ....موجود.

أصدارُ المحكمة حكمًا//

خديجة حراق

اصدرت المحكمة حكمًا بالإعدام.. لروحها.... حبيسة بدون دفاع ولا حقّ الكلام... قضيتها عاديّة بلست مع ولادتها في صرحٍ بأعمدة ثلاثة... جنسها. ربّين إني ولدتها أنثى وليس الذَّكر كالأنثى... وصايتها اب اخ عم اسرة تراقبها ...عشيرة هي التَّشريع والتّنفيذ.

حكمت المحكمة بالخضوع.. خضع الجسد وأبت الرُّوح.. أطلّت من بين الأعمدة ... أنعشتها نسمة حياة...ارتشفتها... وانطلقت تبحث عن جنَّة الخلود... التقيت به في طريقها ...مختلف عن الأب والأخ... ومن عُيِّن زوجًا.. حطّت دثار الصَّرح ولبست ثوب زفاف جرَّته بخيلاء... استمتعت بحريره وبياضه... سعدت وأغمصت على الحلم جفنها.... دقَّ القاضي ثلاثًا... جرُّوها إلى صرحها من جديد.... حوكمت بأنّها مذنبة...... كسرت سلسلةً كبَّلتها ببريقها ... وصدئها على معصميها..... لبست البدلة الحمراء.... وحُلق شعرها....

تقرير ...قمّة//

خديجة حراق

طاولةٌ مستديرة ترصِّعُها قامات... ترتجف من نقرها عليها.... ترفرف حولها نجوم الحرف بألقها ورذاذها.... ترتفع من نبضها صروحٌ تزاحمت من هطولها... نافذة القبّة.. واسعةٌ تتسرَّب عبرها شفاهٌ تحبو لا يسمح لها بالسَّير.... حرقتها متوهِّجة... من صمتها انطلقت شرارةٌ.... هدمت الصَّرح وأذابت نجوم الحرف.... تنفَّست الطّاولة.... خوفها كان من زبد.. يتلاشى... وضباب....

خيرية صابر

خيرية صابر عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

عذراء//

خيرية صابر

ترفُلين في البراءة، لكنَّ البحرَ مخادعٌ ..يباغتك الزَّمنُ بقدمٍ غير مرئيّة تركلك في مديً قد تيبَّس من شهقة المواجيع. وكأنَّ آلهة العذاب لم تصطفِ غيرك في هذه اللَّحظة ..ألم نسمع صوتَ احتضار الدِّماءِ

في صرخة النَّديّ العذريّ ..بينما تُطأطئُ المآذن والكنائس ويصّاعد أنينُها.. ليست صلاة في الوقت..

تشيح بوجهها السَّماءُ، وبصوتٍ مذبوح تصرخ الشَّمس.. كفّ النَّهار مبتورة الأصابع..

وأنا علي قدّاس جرحك ابتلعُ الهراء.. اللَّيل يدحرج النَّهار كي يسترَ عُري الجرح. جئت لك أيُّها الوطن المكين.. لأفتّت جرحي في وريد حُبِّك، فهل تدلّني كيف ألثّم أفواه الحرف.

التَّنّين//

خيرية صابر

تمرّدَ التُّراب علي ماهيّته، فتجمّع في مظاهرةٍ حجريةٍ.. ثمَّ ضجّ من صلابته فاصطكَّ بعنفٍ لينتسبَ إلي النار.. ظلَّ يتناسلُ صخورًا ناريَّةً تحلّق بأظفارها حول حنجرتي فتعجز عن أي صوتٍ.. وتشبّ لحظة مبتدأ النِّهاية.

أخطبوطٌ ناريٌ يتشبَّث بخاصرةِ الزَّمان .. أتوكَّأُ علي حشرجتي وببطءٍ شديدٍ أرفع ذراعي السَّاقطة لأخمشَه بإصبعي خمشةً ضعيفةً كي يتلفّتَ.. فأفرُّ من بين أذرعه.. ربّاه.. كيف يواجه الإنسان محاولةً متجدّدَةً لقتله.. يساورني الشَّيطان لأتخلَّصَ منه.. لكنَّني أخت هابيل... لن أقتلَ قاتلي..

إذن أين المفرُّ.. الأرض على اتِّساعها عاريةٌ من أيَّة مسافةٍ أتلفّحُ بها.. أو بؤرةٍ مائيَّةٍ أختبئُ فيها..

آهٍ ..لفحتني السَّماء بفكرةٍ... هناك.. حيث يوجد عقلاء لدرجة الجنون حيث اللَّا لّوْن إلّا اخضرار الأوجاع... وشموس مبلّلة بالحرمان يجفّفونها على حبائلِ الانتظار.. هناك يمكنك أن تصغي إلي صرخاتٍ مكتومو تنشب خطافها فوق الجدران.. لا لن تنتعلَني... ويمكنك أيضًا أن ترى بعين اليقين الجدار البرزخيَّ بين الكلمة الطيّبة والكلمة الخبيثة، وكيف يُقتلُ الإنسانُ بنصلِ الكلمات. الآن شمسُكَ السَّوداءُ هرمت وصرتَ كتنّينٍ يحترق صمتًا.. بينما علَّمتني الحياة كيف ألتقطُ الجمر بأصابعَ مائيّةٍ.

نقطة التلاشي//

خيرية صابر

تتوحَّدُ الأماكن كلُّها، المرئيَّة واللّامرئيّة.. في لحظة تضع قدمًا داخل الزَّمن .. وقدمًا خارجه.

كم هو هادئٌ هذا الزَّمنُ.. يا لخدعته، برفق شديد يضعُ خنصره بيني وبينك، يشقُّ المسافة... ينفخُ فيها.. فيزرع حولك أزهارًا جليديَّة... آلاف النِّساء والأطفال ..وشمسًا بنفسجيّة.

ينتبه الدَّمع، يغزل حولي جزيرةً، كلُّ شيء يُقتلع من أضلع الرُّوح.. وأنا علي حافَّةِ المستحيل..عند نقطة التَّقاطع بين الحياة/الموت... أتشبّثُ بشعاعٍ من صوتك .. لكن ذكاءً أبكمَ يتحرَّكُ أسرع من الضَّوء يمدُّ يدَيْه.. ليقطفَ من نبراتك أزهار القنوط .. يعتصر من حروفك ألوان النِّهاية، تنزل علي صدري ..فيرتعش ماءُ الرُّوح.

أراني ما بين الاشتعال والتجمّد.. أصّاعد نارًا بلا دُخانٍ.. أسّاقط عواءً للبحر.. بين الصُّعود والهبوط طريقٌ واحد.. فمن ينقذني؟ يلهث حبٌّ على آلاف الاميال .. نعم .. كان يحتاج لكل

هذه المسافة كي يُصلب عليها، ها هو يتدلَّى رأسه، فيسقط من عينيْه الضَّوء، ألملمه في كلماتٍ من نور، تباغتُني ابتسامة تركها على وجهه قبل أن يموت. النَّار.. تموت، الماء.. يموت، والحُبُّ العالق في رحم الأزمان.. يموت.. فلمَ الخوفُ من شبح الوردة.. الفرح الضَّاحكُ في الأفلاك.. يموت .. والحزن السَّاكن جوف الأرض.. يموت ... والموت يموت .

انظرْ ..هذا الوجه المتدلّي... يشبه أيّامي.. بل يشبهني.. فهل لك في عملٍ أخيرٍ معي.. تمدُّ لي يدَيْك لنُواريَ هذا الحُبَّ المصلوب .. مثوًى يليق به .

رياض الفتلاوي

رياض الفتلاوي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

مكابرة//

رياض الفتلاوي

يتقمّصُ الدِّيكُ مأذنة السَّماء فيكابر أحيانًا. حين يعدّ ذرَّات الفجر بين تكسُّر الأضواء يصيحُ خجلًا بين ضحكة الفجر وسراب اللَّيل المقمر. حتّى الصُّبح يتبعثرُ بين الصَّيْحات الوهميّة

فترتدي اليرقات بهجة النَّهار في جعجعة الصَّيف حيث الشَّمس لم تدارِ احتراقَها، وتلك الوردة اليتيمة تنسج النَّهارات بأقدامها الحافية، والشَّارعُ لا يُبالي برقصة الموت على أرصفته العارية. هكذا أصبح الحلمُ يكابر في زمن غرقت فيه الأصول..

جراح//

رياض الفتلاوي

وضعتُ أشلائي على طبق الألم ومزَّقت ثوبَ العيد. نثرت جميع النُّصوص وحرثت قصيدتي حتى نبتَ الذّنب بحرفها الأوَّل. عجزت عن لمِّ الدُّموع بقارورة واحدة حتى فاضت ذكريات الوجع. جلست ألحِّن موسيقى الموت لعصفوري الحزين. رأيت أعواد القفص مُنحنيةً مكسورة تشبه حلمي، تلاعب الشَّيْب في صفحتي وتبعثرت سطور الماضي. جلستُ على ظلِّ خشبة أكلتْها الأرضة والرِّمال تحت قدمي تتحرك كأنها تريد أن تضمَّني إلى عالمها المستطيل. تساقطت حروفُ ابتسامتي من شفاهي الذَّابلةِ حتّى رقصَ الجرحُ على مسرح الرُّوح والنبضُ يلمُّ حقائب السَّفر يداعب ما تبقّى منّي لعلَّ أجنحة الفراق لا ترفرفُ فوق مملكتي. مازلت أشمُّ ملامح وحشتي حين أرى أسراب الذئاب ترسُم لوحةَ الجسد المقطَّع بين أوكارها.

جدران//

رياض الفتلاوي

دعني أبحث عن تكسُّرات الرُّوح بين أرتال النُّور، تزفُّني ملامح القرب إلى ذاك الجبِّ ونفحةٍ من عطر التَّاريخ تنثر عبيرها بين السُّطور. قصيدة عارية حافيةُ القوافي تسير على ظلِّ الحرف. خذ قليلًا من رماد الغُروب وضحكة الشَّمسِ الفاتنة ودمعة القمر في نهاية الدَّرب. خذ جِلدَ الشَّجرة

الهرمة وارمِ إحدى فسائلها في تابوت النَّهر لعلَّ الأموات يستيقظون في ساعة المقبرة ويشعلون أحد الأيّام في قاموس الكهنة حتى تجلس عشتار والحصان المجنَّحُ ومسلَّةُ حمورابي تعدُّ القبور الفارغة من الحياة. لن أترك حلمي يفترسُه الظَّلامُ وأتفرَّجُ صامتًا. سأكتب ليلي على ورق الدُّجى القائم حتّى يضحك الفجرُ بين جدران قبري.

رشا السيّد أحمد

رشا اهلال السيد أحمدعضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

بخور الياسمين//

رشا السيد أحمد

كيف مضيتَ هكذا؟! دون أن تعلِّمَني كيف أتخطّى قلبًا يحدِّثُني كلَّ وقتٍ وهو صامتٌ من خلف المسافات الشَّاهقة، خلف أتون الأمواج الزَّرقاء.

كيف أتخطّى روحًا تسلبُني ذاتي؟ وكيف أنسى السُّكون في حجرات الذَّاكرة الورديَّة؟ وكيف أسير ولا ألتفتُ خلفي بابتسامة تناديك بصوتٍ ممدود بالحنين، ممتزجٍ برقصة الغروب المغريةِ وعيون السِّحر اللذيذة؟

كيف مضيتَ هكذا؟!! وأغلقت الكتاب عند منتصفِه، بعد أن تركتني معك على قممٍ تعانقُ الشَّمس أتوه منتصفَ الرِّواية. كان حريًّا بك قبل أن تخطف ذاتك من أمامي أن تعلّمَني كيف تحبّ روحًا من ياسمين ونار؟ وكيف تمضي وفي قلبها أغانٍ من دفءٍ وصقيع وأنين، ولا تملأ الكون أبجدية أخرى.

كيف تسير مع ذاتِها ومع أحاديث القمر دون أن تسكرَها خَوابي الشَّوق؟ كان عليك أن تعلّمَني كيف أغلقُ من خلفي كلَّ الأبواب التي تناديني مع كل تكتكة للشَّوق وللتَّأمُّل .

وأنْ يكُنْ! فما زلت أؤمن أيُّها المعشوق أنّ الحُبّ طريق.. وأنّ الألم طريقٌ، وأنَّك أنت الرِّحلة وأنت الغاية وأنت المستقرّ.

رسائل حمراء//

رشا اهلال السيد احمد

"لا عليكَ هو زمن يترنَّح بين عتبتَيْن، واحدة في الأرض وواحدة في السّماء، فلا وقت مستغرب.. ولا هو وقت معروف". إنّه عصرٌ من روح النَّار يعبرُ الأوطان، بينما الملائكة تسبح طويلا وراء الحفيف المنظور، خلف تراكُضِ جمرات السَّاعة فوق وطني الحبيب.

يُحكى أنَّ الشَّام كانت جنَّةً تُسبّح ربَّ الملكوت الأعلى في غمرةٍ من سكينة الوجود، حتّى أبرقتها جحافل الذِّئاب فشغفها حبُّ الشّام ومن ذاك الوقت من غابر الطَّلع الريَّان وهي تحاول

استلابًا بساتين النُّور وأنهار البريق وروعة السَّكينة وخضرة الياقوت التي تزيِّن سهولها الضَّاجَّةَ بروعة الانبثاق... وقوارير الياسمين.

أذكر حين كنت طفلةً كنت أفخر بسيف جدّي قي صدر البيت، فكمْ زيَّنت قصص بطولاته حضن السَّمر المنداح من ثغر جدَّتي وكتب التّاريخ. سامحنا يا جدّي يا عصر البطولة الماضية.. فالعرب اليوم حكاياتٌ أخجل أن أرويَها لك! قلوبهم لم تستطع أن تصون نومةَ طفل شرقي في المهد.. ومسنّ يستعدُّ للعبور للضِّفَّة الآخرى .

لم يستطيعوا أن يجتمعوا تحت ظلال خيمتنا العربيَّة على كلمة حقٍّ، ما عادت ترويهم كأسُ الماء ولا كأسُ الخمرة في مجون اللّيالي. كؤوسُهم صارت تملؤها القرمزيّة وتزيِّنها جواري لا تنتهي وولاؤُنا صار لسُرَّاق السَّلام .

ومعارِكُنا محافل دمٍ نقيمُها على بعضنا البعض!! أطمئن. لم يعُدْ لنا عدوٌّ في الأرض نقاتلُه.. فقد أصبحنا أعداء بعضنا البعض في ذات القبيلة .

ماذا أرسل لكَ من كُتب؟! سامحنا، فكتبُنا كلُّها مغموسةٌ بدمائنا، ونهاراتُنا حريق ولياليها جمرٌ وابتساماتُنا صرخاتٌ تعبرُ اللَّيل وحيدةً.. وحدها تعرف مقدار الوجع ووحدها تعرف "أنَّ الملوك إذا دخلوا بلدة أفسدوها"، ووحدها تموت مقتولة تحت القصف.

صوفيَّةٌ أخرى تنتشي بدمي//

رشا السيد احمد

نهرٌ أزرق. تمرُّ لغة الماء بين أصابع قلبي. فتنبت مدن الرُّؤى سَكِرة. أُهمسك بالله لتبقى. أسير فوق الذُّرى كنشوة الحلم، استقبل صوت البعيد على مسافات الدَّهشة، أقف تصدمني نبرات الحروف، أصحو بحلمك عنقاءَ سلام.

أبوابٌ أشرعت على جهة الرِّيح وعينا ذاك النَّهر الغريب تستلب ظلالي.. صوفيَّةٌ أخرى تنتشي بدمي يطالعني من شرفة الكون مسافرًا، تستقطب ظلّي الجهات في نقطة دهش وفالق الإصباح. لتبقى.. يهامسك صوتي من مخبأ الشَّوق.

أقول في ظلِّ القصيدة لتبقى، أعمِّدُك بماء القصيدة وبخور مجازها.. وفي معالمك أبقى، أزور مراتع الشِّعر كلما رانت تكتة الشّوق، أجوس عبيرك المنسرب برئة القوافي أقرؤُك أتنفَّسُ أنفاسك قوس قزح. أعبر منك إليك أعبر وأعبر ولا توصلني الطُّرقات، يضيع ظلّي رؤًى وهو يهذي من عشيَّةٍ لإصباح، يراودُني النّسيان بسكرة سهو فأصحو وأنا أهذي بمرايا البعيد، ساخرة من النِّسيان ببرود الصَّمت، فبريق يلتمع من خلف بيارق الصَّهيل لا يبرح اللّمى ولا أبرحه.

"الصَّباحات الصَّاخبة لا تستطيع أن تواريَ نورًا يتخلَّل الحديقة ولا تستطيع أن تخفي أنفاس وطن نهذي باسمه، عامود الضَّوء حين يقف أمامنا لا يعرف الانكسار ."

ويمتدُّ الأفق بعينيّ نشيدًا يستفيض تلو النشيد. تضيق الدُّنيا في عين الشَّوق ويتَّسع في قلب ذاك الفردوس طيّب السُكنى.. فأسكنُ فراشةً في عين النَّبض، تعبر من روحي إليَّ.. فنلتقي دون أن نلتقيَ يصحو الحلمُ في عيني فأسمو فوق ذرى الحروف.. أشذِّب الضَّبابَ وأستنشق قميصك الذي ألقيتَه على قلبي تعويذة، بينما يحرس ظلّي من خلف المناحي أحلامَك حتّى نعودَ ونلتقي هناك، ألمس نجومًا تسكن أهداب القصيِّ وألقي عليه اسمًا ليبزغ في النَّبض حياة. وفيك أحيا.

أناديك باسمك! تعال نمضي إلى حيث نبقى.. تمازجني بدمي، نلتقي رؤى فينيقيّة السبح يغرقُ ظلُّك في نداءاتٍ تحملها الرِّيح وتتوهُ في طرقات نحيلة فأعود من جديد ألململمُ زجاج ذاك اليوم الموعود دون أن نلتقي. أرجعُ لعيني تناديني الرُّؤى ريَّانة بشذى البحر فأجدُني أغفو محلِّقةً في

حلمك الأبيض أُحدِّق في صوت الصَّمت يهذيني حكايات فأسمع سكون اللَّيل يستقبل صوفيَّة الفجر ليرتفع صوته يناديك. صلاااة، فينبثق من نافذة الرُّؤى صوتي ينادي باسمك، فيرتدُّ الصَّدى بصوتك ينادي باسمي. أقف على ساحة اليقين أُصلِّي فتقف بين نبضي ونبضي. نبتدئُ معًا.. نمضي معًا.. ننتهي معًا، تخطفني اللَّحظة الأولى، يعرق الحلم بروحي صوفيَّة أخرى يُرتِّلُها دمي.

زكية محمد

زكيّة محمد عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

مخاطرة//

زكية محمد

قبل أن أغوصَ بحر دروبك الهادئة، وأنا في طريقي نحو شلَّالات النُّور، أعترف أن عباءتك السُّندسيّة، فتحت شهيَّة أحلامي الورديّة، يومها مرحت كثيرًا في حقولك الخصبة، والغريب

أنَّك لم تنزعج مني! يومًا في بريق عينيك ولا في سخاء ابتسامتك، حسبتك يومها ملاكًا لا بشر.

لكن ما أن وقع نظري على عباءةٍ سوداءَ مهملةٍ في أسفل الدّرج، حتى اشتعلت نيرانُ الشَّكِّ في قلبي الصغير، وتوهَّجت أجنحتي الشفَّافة من الغضب، بدأ العدُّ العكسي. هل سأستطيع اللِّحاقَ بذرَّات النُّور الأخيرة، أم سترغمني العباءة السَّوداء على استنشاق عطرها القاتل؟؟

قل لي بربِّك هل ألواني بهذه السَّذاجة أم الأسودُ لم يكن يومًا لونَكَ المفضَّل؟

عرسُ الذِّئب//

زكية محمد

عرسُ الذئب (تمغراوشن)*كرنفال قوس قزح. الابتسامة المتمرِّدة . الطَّبيعة غارقة في بحر التَّناقضات. السَّماء تعلنُ السَّلام وهي تذرف دموعَ الفرح.

شعوبُ الكهوف المظلمة –كعادتها – تخلَّفت عن الموعد، غارقةً في عشقها لحكايا الظِّلال. تساهم بقسمتها الضّيزى بمهرجانات الخرافات والأساطير. ليتها تتحرَّرُ من قيودها الوهميَّة، وتصافح جدائل الشَّمسِ الذهبية! رُبَّما استعجلت الفرج وانهار نظام الذِّئب الغاصب.

شعوبُ الذّرة الصفراء، تعلم بموعد ولادة النُّور لكنَّها متكتِّمة، خبيرة في فن الأنكار .

الشَّمس جلست على عرشها، لا دموعَ بعد اليوم، تنتظر موكب المرتقب، أنا مثلها أتحايلُ على الحمائم البيض لتشهد بيعتي للقمر.

حتمًا ستظهر ابتسامة الشُّعوب الملوَّنة وسيرقص المطر لكن هذه المرّة احتفالًا بعرس الأسد.

....

*عرس الذئب: أو "تمغراوشن" أسطورة أمازيغيّة تحكي عن غضب الطبيعة (حلة الطقس تتميز بسقوط مطر ولمعان شمس وظهور قوس قزح) حينما تزوَّج الذّئب بأتان.

ربيع بدون أزهار//

زكية محمد

أزهارُ الكرز ذات شخصية قويَّةٍ وعمليّة، تتفتّح في موعدها لتذكرنا بأمجاد الساكورا.(1)

تبدو جميلة وصافية كإشراقة قوس قزح بعد ليلة ماطرة!! يا للخسارة، لم يعد الكاميكازي(2) العربي يلتقي بها عند برزخ النُّور، ربَّما كانت تحفِّزُه في الماضي المجيد! الآن أصبح قسًّا في معبد البراغماتيَّة.

الرَّبيع في بلادي كابوسٌ هائج. أزهارُه عليلةٌ، أصابها داءُ قابيل، وجهها كهوف مليئة بالخفافيش، وأظافرها الطَّويلةُ مناجل تحصد أرواح العصافير بلا رحمة.

لست شاهدة إثباتٍ على جرائمها، لكنَّ أنهارًا قرمزيَّة تتدفَّق في أوردتي كلَّما فتحت شاشة القلق، وصوت رائحة الطّيب يتردَّد بسرعة الضَّوء على مسامعي وهو يرتِّل "عند ربكم تختصمون."

كما ليس من شأني حرقُ بذورِها كي لا تنموَ في مكانٍ آخر، لكنَّ الأكيدَ لن أسمحَ بحضورها لحفل هانامي(3)، وأن كنت لا زلت في حيرةٍ من أمري: من سيمثلنا هناك؟؟.

1(نوعِ من أزهار الكرز هي رمز للحياة الجميلة وسريعة الزَّوال، تجسِّد أرواح الفدائيّين الذين قتلوا في المعارك دفاعًا عن الوطن.

2 (المحارب الفدائي.

3 (حفل مشاهدة الزّهور خاصة السّاكورا باليابان .

سلمى حربة

سلمى حربة عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

تَكَسُّر//

سلمى حربة

تملّصَ من هُوَّتِه تَشبُّثَ غريقٍ بقشةٍ يتيمةٍ .

تَشبَّثَ بعظامهِ هشة خاوية حملتهُ كما يَحمل الهواءُ ريشةَ طائر هوَتْ على مُنتصفِ الطَّريقِ .

جثةً مسكونةً بالدَّهشةِ، أُخرجُ منخري خارجَ ألأُطر، أتنفَّسُ نسماتٍ باردةً، أُغمضُ عَينيّ، فتتراقصُ قسماتك على وجهِ مرآةٍ كسيرةٍ مبلَّلةٍ بشظايا دمعٍ سالَ لحظة ندمٍ، باحت لي بما يعتريها لكنّني لم أفهمْ شكواها، مددتُ سؤالي شفقة أبدِّدُ الغرابة بيني وبينها، لكنَّها تركتني وانهالَت تتساقط كنُثار غيمةٍ محمَّلةٍ بالأسى. أمطرت ترانيم مطرٍ أزرقَ انهال بين ثنايا شظاياها لم تكفَّ أبدًا عن التَكسُّر تلك السُّحب ولم أكُفَّ أَبدًا عن سُؤالي!!!!

مَقبرةُ يقينٍ//

سلمى حربة

صوتُ الرِّيحِ الهادر، يُهدهدُ أشجارَ السّنديانِ العتيقة، مبحوحٌ صَداهُ، حشرجتُهُ تفتنُ ظِلالَ الظَّلامِ.

يخرجُ الخوفُ مُعتمرًا قلنسوتَهُ بخطًى ثابتةٍ يربِّتُ على ظهورِ العاصين، مُرابطون على حدودِ الشَّكِّ، والأسئلة عقيمة، أفتحُ عينيّ بتثاقلٍ موحشٍ، لنظرُ مجازفةُ العارفين، جاحدٌ هو اليقينُ، غشاوةٌ تملأ قلبكَ بالغيظِ، مقيتٌ هو الرَّحيلُ حيثُ غبار الأمسِ، الرُّجوعُ متاهةٌ نتقنُ الخروج منها ساعة هُروب الأمكنةِ الفارغة من كُنهِها، نخافُ اليقينَ عندما ينصفُنا الرِّياء، لكنَّ اليقين كقطعة دومينو فريدةٍ أسقطت كلَّ القطع المرصوفة فوقَ الأحاجي يتتابع ينتشي ساعة ضجر. الخوفُ وأنا نقفُ على حدودِ مقبرةٍ، الخوفُ يتفقَّدُ العتمة، وأنا أتفقَّدُ شواهدَ الموتى، قرأتُ اسمي على كلِّ الشَّواهد، كنتُ الشَّاهد الوحيد على موتي، لم اكُ يومًا أعرفُ حدودَ الوهم إلّا عندما دخلتُ هوَّةَ التَّفاسير المركونةِ على أرصفةِ الأوطانِ الضَّائعةِ بين مدنِ السَّماءِ والأرض، مرصوفة

بفسيفساءِ ملوّن،,عبثيَّةً كانت ألوانُه تثيرُ غثيان السُّحبِ، تمطرالسَّماء تغسل العيون المغيرة بدخان السَّقم، تملأ الفجوات الفارغة، تركها الهواء مكشوفة لقدرها.. وهمها أم يقينها؟!!!

ثنايا ظلٍّ

سلمى حربة

على مقربةٍ من يقظةٍ مفتونةٍ بحلمٍ أزليّ، مددتُ يدي التقطُ بقعةَ ضَوءٍ تسرَّبت بين ثنايا ظلّي المكسورِ فوق جسدي، تراءت لي حفنةُ وقت هجير تمّوز سنين، شردتُ ... كنت أراوغُ ظلي الخائر القوى، يلهثُ ورائي، وأنا ندفُ سحابةٍ أهيمُ بين السَّماء والبحر... العقمُ في قلبي، بلا حبَّة مطرٍ أو ندًى كنتُ، أشهقُ بالنَّسيم، أسترسلُ بالتَّناثرِ بين غمراتِ الرِّيح ثنايا ظلٍّ مبتورٍ يُفتِّتُ جبهتي ويلقي بي على قحطِ الأرض المتيبِّسة سرابَ مطر!!!...

صدام غازي

صدام غازي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

الوجه المستنسخ//

صدام غازي

الوجهُ المقطوع الملامح إلّا من الظّلِّ...

السَّاكن في التّيه ليس بموجود، بل يبحث عن مسمًّى لهذا الوجه؟ ويستنسخ أكثر من مئةِ صورة لهذا الوجه. تكون ملامحُه من الحجر، ويخدش وجهَ المرايا ولا يحسب له حساب وسط ازدحام الوجوه.

المفقود ليس بحاضر، والحاضر يطرح الوجه المقطوع الملامح... لا جواب يرتّق ثوبَ السُّؤال فالوجه الذي يغتسل بماء النَّزوة ليس بوجه، بل مجرَّد جيبٍ لن تطول فرحته بالامتلاء. الصَّدأ صفة تستفيض بذلك الوجه المستنسخ، خلف ماضيه عثراتٌ وخطًى متساقطةٌ وأيدٍ سرقت ملامحَه.

الوجهُ المقطوع الملامح ليس بوجه بل يجوز أن يكون كالملاك أو كالمِسخ حسب إسقاطات الصُّورة التي تسكن في الذاكرة.

ميتافيزيقيا الفأس//

صدام غازي

يقطعُ ما بقي من النَّهار... هذا الفأس المملوءُ، بميتافيزيقيا المعرفة، فهو يرى أَوَّلَ النَّهار، وينتظر ما بعده كي يجفَّ. الفكرةُ قد تقتل صاحبَها، أو قد يقتلُها. فكرة تؤدّي إلى الهاوية، وفكرة قد تجلب النَّعيم. الخلَلُ بالتَّوقُّع دومًا. الأمنيات ليست مُعلَّبة كلحوم المرتديلا. الحاضرُ معرفةُ الغَيْب. الغيبُ نافذةٌ معتمةٌ، حتى ولو قبل ثانية، لم تأتِ بعدُ. الأرصفة رماديَّةٌ، أو تحمل ألوان الأصفر والأسوَد، وربّما الأسوَد والأبيض لا رابع يأتي بين هذه الألوان، إلّا الشُّذوذ، أو الخارج عن المعرفة. تيبَّس الوقت الذي مضى من بداية الصَّباح، حتى لحظة النَّهار. أقتطعُ الوقت ما بقى من النَّهار، بانتظار تيبُّس باقي اليوم.

تناصّ//

صدام غازي

تناصُّ الوجوه فكرة. القرصان برِجل خشبيةٍ يركلُ كلَّ شاردة وواردة. الدُّوار في الرأس ولدته الأفعوانيّة. تمطر السَّماء فتمتلئ الكأس بالمياه المشبعة بالأوزون. لم أكتبكِ قصيدةً، فلا تكتبيني فكرةً. شعب المايا يمشي بلا قلوب. باريسُ أراد التصوُّفَ فبحث عن ديوجين لم يجده فقايض هيلين بطروادة. صلاةُ الفجر ثلاث ركعات، وإن شئتم أزيدكم من الكأس. قالها ذات مرَّةٍ حدث ولم يحدث. الخاسرُ يعطي الجمل بما حمل، مع المعزاة. الدَّرج الخشبيُّ أقصر من اللّبلابة بعدَّة درجات. ترتدي نزوة ، فتُصابُ بالتَّوحُّد. هتافاتٌ على الجسر... وتحت الجسر لا جديد تحت الشَّمس. المعركة الخاسرة خاسرة والله أعلم.

عبد الحسين الشيخ علي

عبد الحسين الشيخ علي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد،   وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

أبحث عن صباحٍ غير مأزوم//

عبد الحسين الشيخ علي

لم يعُدْ هنالك قلبٌ في ذاكرة الجرح سوى أمنيات مقروحة، في عمر تعب من تشابك المتاهات، يبعثرُني في كلِّ اتّجاه، وأجهل تمامًا أين هُنا وأين هناك، سوى جوع يتخلَّلُني ألبسُ له قناعًا من ضحكات، حتى أنَّني أخالُ أنَّ الزّمان والمكان ليسا سوى أحلامٍ منسكبة في منحدراتِ اللَّيل، لا أسمع فيه إلّا صدى انحدارها والهشيم، تسلك في بحبوحة أشواقي فتحيلها أشلاء مترامية الرُّؤى، وليس لها من تأويل؟! ألقي أحزاني المسكونة بوجع الحنين، أبحث عن صباح غير مأزوم لا يتربَّصُ غيلةً بتنانير الخبز الطَّريّ ولا يتجرَّأ على كحل الأمّهات العجائز على مصطبة الانتظار لاستلام أجر ولدها الذبيح. فلتتكسر تلك المصاطب المثِقَلة بهضم السِّنين ولِتُغلق شبابيك الهلاك المزدحم بأنفاس الجروح الغائرة في الدَّوران الباذخة في طلب المزيد من المصاطب. لأنَّ حصار الظَّلام تنفَّس بدل الصَّبا، وألقى مرساته في أعماق مجهوله، وليس من أثر غير منحور، نعم ليس من شروق يتنفَّس الصَّباح القديم، وليس من قمر يأبى الأفول! من فرطِ الظَّلام الذي تحاوش الآفاق

من كلِّ صوْب، حتى العصافير غادرت وكناتِها، وأبدلها الغادرون بجحور الضِّباع تعتريها أنفاس العواهر بكرة وعشيَّةً وتكتسح بزفيرها عفَّةَ الزّمن الطّاهر بصوت الله أكبر..

حساب الزَّمن//

عبد الحسين الشيخ علي

ومضى نهرُ حياتك سريعًا وبلا عودة..

وكنت على أمواجه شراعًا يبتسم لرياح البحر....يقاوم أعاصيرَها، حتى إذا غاب الشِّراع عن أعيننا... لم تبق على ضفَّتَيه سوى ذكريات تخالطها مرارةُ الحزن على الفُراق، تمتزج فيها أنَّاتُ المودِّعين لصغارٍ يقبلون آثار أقدامك المرتحلة، ستبقى ذكرى فراقك تتأجَّجُ في القلوب.. المنكسرة.. وسيرتفع صوتُ ذكراك فوَّاحًا في أعماق الحزن. سيبقى ألمُ فراقك يرشُّ دروبَنا بلون... السَّواد، ابن أمِّي؟ يا سنبلة جفَّت في روض حياتي قبل الأوان. لم يُبقِ لي الموتُ سوى بقايا رحيقٍ من ذكريات، رحيق ألم. تمرُّ ذكراك وأنا غريقُ الهُموم تتقاذفني التخيُّلات المريرة والفكرُ الملوَّع، كلَّما انفردت إلى نفسي، وجنَّ ليلي طواني بما يؤرقني، فليت الدُّموعَ على غزارتها تخفِّفُ مرارة فقدك وويلات فجيعتك، واللّيالي طويلة طويلةٌ.. سيجري بنا شراع الزَّمن بلا هداية ولا أمل، فآه لو صرخت؟ لكنَّني أفضِّل صمتي الذي أغرق فيه، لا أجد غير قمرٍ أزرعُه في قلبي لعلَّه يُنيرُ ليلي المعتم، أشدّ الكلمات لكنَّها تهرول.. تهرولُ، ثم تتساقط كأوراقٍ جافَّة، ملاحم الحزن تعصف في هدأة اللَّيل، تسطر حروفها خطوطًا عريضة، يحفُّها شعاع من بؤس، يسود الظَّلام، إنّه حساب الزَّمن، أيّام كانت تزهو معك، رغم مرارة الدُّنيا وقسوتها الصَّاخبة. كُنت... لذَّة

الحياة تمنحُني الدِّفءَ من عينيك.. كُنتُ زهرةً وسط السَّنابل الخضر فرحًا ألهو مع الطُّيور وأسكب آلامي، كُنتُ كنبتةٍ صغيرة عطفت عليها الحياة فضممتها إلى حنانها بجوارك، تلاشت الأيّام والسُّنون وحسبتها دقائق، مرَّ الرَّبيع وراح يجرُّ أذياله مُلوِّحا بيده، ليقول كلمتَه الأخيرة.... الوداااع... آه يا بقايا ذكريات الأمس المرتحل، همت كعصفور استبدَّ به الشَّوق وبرَّحَه الهوى، همْتُ على وجهي أبكي وأغنّي.. أغنيات الشَّوق، والحنين.. أنادي باسمك في الحقول في الطُّرقاتن أردِّد لك الكلمات، أرتِّل الصلوات، أنادي باسمك! فيرجع صدى صوتي ليوبِّخَني ويردِّد.. أترجو من الموت أن يكشف لك عن أسراره! هيهات هيهات.

آيات الحزن//

عبد الحسين الشيخ علي

ويستمرُّ الزَّمن ينثُّ الرَّذاذ، رذاذ الموت وبلا حدود، يُظهر جبروته بانسكاب الدَّمع، كأشواكٍ تلدها العيون، والبسمات لم تعدْ شحرورةً تغرِّد في شريان الحياة لِتَهبَ رغبة اعتناق ساعات العمر، لهفة الشَّباب واخضلال الرّبيع. فيا أيّها الرَّدى، أيُّها الصَّمت المثقل في أعماق الحراك، ايُّها القلق ذو الأعصاب القاتلة تربُّصًا، يداك مفتوحتان أبدًا ولا تبالي بعدك بالضَّياع، ألا تصيبك الدَّهشة؟! حين تتلاشى بين كفَّيك الأجساد ذات الأصوات والأنفاس الحالمة والمترعة زينةً وسكينةً، تصيبها بنابك تغرسه في خاصرة السَّعادة متلفًا زرع السِّنين بشهقة وزفرة، وبعد أن تشخص آيات حزنك في العيون يمزِّق الصَّمتُ الصُّدور بالعبرات كزجاج محطَّم يمزّق الشِّفاه النَّاعمةَ والقُبلَ الخصبة ليدكَّها في عالم اللّاعودة.

عبد الكاظم الغليمي

عبد الكاظم الغليمي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد،
وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

حنين//

عبد الكاظم الغليمي

ها هيَ أمطاري في الصَّيفِ تهطل تحمِل أثقالَها تُزمجِر ترعِد. مطر أحمر ينزِل على صحراء القلوب. نبضي يرتفعُ. جراحاتي بلا سكّين تندَمِل. لا شرايين لا أوردة لإبطَيْن أيسر لا أيمن. افتقدتُ حاسَّةَ الأشياء ولونَ البحر. ليسَ لي أشرعة تحطَّمت أجنحتي وتكسَّرت حبال الوصل. سفينة أوهامي تُبحر في نهرِ عطشان للطّينِ وظِلِّ الأدغال. لم أعد أتحمَّل. سأغرق.

أحلام العصافير//

النّهارُ الأسمرُ المشحون بالأسى. غادرَتها العصافير أعشاشها الى ما وراء السُّحب الحمراء الملوَّنة بلونِ الدَّم المراق. الشَّمس تمسِك بأطرافِ أهدابِها. الكواكبُ، المجرَّات السَّماوية، تصمت عن الحركةِ والدَّوران. ماذا في وجهِها؟ هل من جديدٍ؟ متى يُزاح الحُزن وتُقرَعُ الأجراس ويرتفعُ لَهيبُ الدُخان الأبيض. أحلام عصافير.

حُلم أبيض//

غفوةُ الصَّباح تولدُ من رحم السَّهر. سافرتُ مع ذيلِ عصفورٍ نحوَ الأفق الطَّافِح بالأحلام البيضاء. لعلّي أُحلِّق من هناك كي أمتطيَ صهوةَ السَّعاده المفقودة. دُعاء زكريّا وقراءة ياسين وأُفولُ النَّجم الذي هوى، كلّها مُحرِّكاتٌ للعقلِ الباطنيّ السَّرمديّ في أتون الحياة العُليا. عشتُ حالة الانصهار ما بين الفرح والبُكاء والفرح نفسه. صرختُ صرخة وليدٍ عانق الحياة. من جديد

وسط أصوات التَّمجيد والتَّهليل لله، وكأنَّني وُلدتُ في هذا الصَّباح. كم هيِ سعادتي. الشَّمسُ تُبَدِّد أحلامي وهي ترميني كشُهبٍ مُحترق بلا ضياء. فقط صوتُ البُكاء يَملأُ الحيطان المكهربة بينَ أكفّي النّاعِمة.

عزّة رجب

عزّة رجب عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

الحارس//

عزّة رجب

في اللّيل يبدأ في نزع فتيل النَّهار المشتعل داخل مسامات جلده، يتجرَّد من ثيابه الثَّقيلة، ينزع حذاءه المثير للضَّجر، يغتسل من هموم الظهيرة، وأخبار الصُّحف، وأحاديث القنوات، ثمّ يخصف عليه دثارًا خفيفًا من التَّفاؤل للتَّغيير.

لا تتغيَّر نكهةُ الأسئلة المعبَّأة في ركوتها المجنونة، إذ لا يخفِّف من تزاحمها داخل رأسه سوى الوقتِ الذي يمنحه عقلُه لموت الانتظار، بين استفسار وآخر، يستغرق في الغياب، يسردُ أشياء الوجع في مصفوفة عجيبة، تتداعى خطوطُها أمامَه، دون أن يتورَّعَ عن نزع لُبِّ الحكمة من نخاع المعنى، أو يتأخَّرَ في اعتصار ماء العترة من رحم الغيمة، إنَّها حكمة الشيخ والبحر، الذي وهبه الوقت، فأعطاه الوقار، ولذَّة استنباط المعنى.

يذهب النَّهر للبحر كلَّ الوقت، يفرغ حمولتَه من الماء، وهو مستمرٌّ في الاندفاع نحو الاتّساع الوجوديِّ الكبير، غيرَ آبهٍ بعصف الرّيح على وجهه الرّماديِّ، ولا بأحمال السُّفن فوق ظهره، ولا بأعباء الأقدام بين حناياه، ومثل رحلة وحيدة، خالية من مسافريها، يظلُّ يعرج ويتلكَّأ، ينادي على مواعيد لم يحِنْ وقتها، وأسماء لم تَعُدْ في الوجود، وقائمة موتى تطول في تزايدٍ عجيب، تكتظُّ، تتزاحمُ، تملأ مساراته بمختلف الأعمار يجرفها نحو العمق، ليغمرها في رطوبة الأرض، ثم يتناساها وجه الطّين.

كفُزاعةٍ في حقل، يبدأ نهارُه قرب باب المقبرة، يسقط أسيرًا للأعيُن الحزينة، التي اغتالها وجعُ اللّيل بأخبارِ المغادرة والفقد، يأخذ الدَّمعُ مجراه اليوميَّ كالنَّهر، مُوغلًا في حفر أخاديده فوق تجاعيد وجهه، تعبر الأجساد الحاضرة بابَه، وتعبر معها الأطياف التي انطفأ ضوؤها، يشارك في

طقوس الصَّلاة، والدُّعاء، والبكاء، حتى يتوارى الصَّلصال الطَّريُّ تحت الثَّرى، حينها يتهيَّأ له أنَّه سمع أصواتَ الصّراخ في المستشفى المقابل للمقبرة، معلنةً عن ولادات جديدة، مقابل وفيَّات غادرت لا تلوي على حياة!

يمضي به اليوم كبضاعةٍ كاسدة في زمن مهجور، يحرس صمت الموتى، ويستمع لعتابِ الزَّائرين فوق المراثي الملقاة على كاهل التُّراب، ينشرُ بياض حزنه أزهارَ ياسمين، فوق أكتاف الشَّواهد البيضاء، المختبئة من لسعات البرد، المتدفِّئة في غرابة العُزلة، وسكون المكان المهيب، إنَّه كزيت من الوجع الأليم، تقرَّر له يوميًّا أن يطليَ به محيَّاهُ، ليزدادَ يقينًا بأنَّه يقف على الطَّريق العالق بين رصيفَين، أحدهما يبدأ به رحلة العبور، والآخر ينتهي به المطاف إلى جدار لا رجوع منه.

خزَّافة.

عزة رجب

تسكبُ أمّي شيئًا من الطَّفَل، وبعضًا من روح الأرض، ورائحة نواياها الحسنة، تمزجُه بطين طمث الأرض الأحمر، وشيءٍ من ماء الحياة، وقليل من الأمنيات، تقول إنَّها تكفي لإرسال حياة بمذاقٍ آخر، ثمّ تضيف إليها رحلة تأمُّلٍ من عينَيها الفنَّانتَين، ومسحة من الإحساس، ودفقة شعور بالعطاء، و تعجن تلك الروح.

تبدأ في التَّشكُّل الرَّحمي الأوَّل حول رحى يديها، تدوّرُها بين أناملها، ماضيةً في رحلة الاستدارة، تصرع فيها كلَّ الهموم، ومضغة اليأس، والحزن المقيت، وتجعل أعشاش الفرح قريبة، من الجرار الآخذة في التَّلوين، رفيعة، طويلة، ملفوفة القدِّ، كأمّي، حين تقبل حاملة إحداهن، وقد ملأتها

بماءِ الحياة، تقول لي انظري إليها، إنَّها جزء منك ومنّي، رفيقة الطّين، والصَّلصال، وصاحبة الصَّوت الحزين.

اتركي يا فتاتي مجالًا للنَّافذة المطِلَّة على البحر، كي يتَّسع صدرها له، فالبحر ضائق بنا، كلَّما هاج جرَّاء فعالنا، خذلته كائناتُه، ولفظ بشهقاته للنَّافذة الصَّامتة، تشرئبُّ بعنقها نحو صمت الجرَّة الواقفة على شرفتِها، فتتجرَّع في يُسرٍ ماء البحر، وتحتفظ به في لُبِّ روحِها، حتى يعودها مرةً أخرى، فيمسح بيدَيْه على برودة الصّلصال.

اتركي يا صغيرتي للطّين روحَ التَّشكُّل، فإنّني من مائه المهين، ومن روحه الطّيوب، لا تؤلمي التُّرابَ الأحمر بوقوفك عليه، وقُدسي السِّرَّ الذي بين يديهِ، والثمي خدَّ الزهر والريحان، إذ انبعث من أصيص صغير، ضاق به المكان، واتَّسعت له تجاعيدُ الطّين.

شكِّلي الخزف، كلَّما تكوَّر بين يدَيْك عجينًا، كعجين الجسد الرَّخو، لوُّني وجود الله كلَّما طاف بك طائف الحزن، وخفْتِ أنْ يتجرَّد قلبُ الإنسانيّة من الرَّحمة بالبشر، فيقضي على حقول القمح فوق خدود الأرض، يحرق زيتون نظراتِها، ويزجي حليبها بالماء، ويمضي في فساده غير لاوٍ على ألمِها، تاركًا كيمياءَ جسدها تئنُّ في روح الطّين الأحمر، ارسمي منه عصفورًا، أو عشَّ يمامةٍ، أو جسدي وهو يرسل من الخزف رسائل الحياةِ للطّين.

هامش :

الطَّفَل نوع من التُّراب يدخل في صناعة الكثير من الخزفيات وأيضًا يعتبر مادة أساسية في صناعة الأسمنت.

في مدينة الحُلم تهدلُ عناقيدُ فرح أسطوريَّة، وأطياف النُّور السَّماوي تسبح في فضاء الزَّيتونة المعلَّقة في المجرّة الوحيدة، النُّورُ فيضٌ من أقباس السُّكون، والقناديل تُسرج قرص الشَّمس لفضاءات بعيدة المدى، الجنَّةُ أرضٌ خصيبة، كمدينةٍ يحبُّها الله، خارطتها روحٌ من الطّيبة، مخضبة بحنّاء الوجد، ذلك الذي يتسلَّط على كُنْهِ الذَّات، فلا يأتي إلّا بالحديث الهامس، اللُّغة فيها استرسالٌ، يُحيل العصفورَ لحنًا يشدو، والشَّجرةَ إلى وجود مليء بأغصان الحياة، والغابةَ إلى عالم ساحر.

هنالك كان حطَّابُ الأرض، يحملُ فأسه وأحلامَه، كلَّما اقتربت ساعة الفجر من أحضان النَّهار، بدأ النَّهار يترقَّب بتؤُدَّة ظهورَ سيِّدةِ بيته شمس، فيتوشَّح بعباءته الدَّافئة، ويمضي في خشوع مهيب، نحو الضحى، فالذّروة، فلحظة شبقٍ تخشع لها مآذن الله في الأرض.

حينَها يستلقي الحطَّاب على أعناق العشب القصيرة، يُظلِّل خارطةَ الأرض الخضراء، يبحث عن شجرة تحتضن حكايته، وترنو للغة أصابعه، وكفّه ممدودة سلالها إلى الله، كان يهمس ويقول في خلجات روحه: لا أملكُ أن أقطع عنقَ صفصافة، ولست عدوًّا لأشجار السَّرو، هبني يا الله فأسًا تمنح السَّكينة، للرّوح المتخشِّبة فلا تسلب أكسجين الله من روح الأرض.

كان يتساءل كيف يتسلَّطُ على اللُّغة؟

ويحيل الفأس إلى عصا ساحرة، والعصا إلى حكمة السَّماء في الأرض، والحكمة إلى دهشةٍ مُحبَّة، تخصف أوراق الجنَّة على الأرض الوعرة العارية من آثام البشر!

كيف يجعل الكلمات تتحوَّل إلى قنديل البحر؟ أو زهرة توليب؟ كيف يجعلُ الدِّببة المتوحِّشة في الأرض تستحيل إلى يمامات تطلق سراحَ السَّلام المحبوس في الصدور، ويجعل الصُّدور المغلقة بأقفال الكبت تفتح أبوابها للرِّيح.

كان يدعو أن يتحوَّل إلى حطَّاب يحطبُ الرِّيح، فيعيد الاتّجاه إلى عكس عقارب السّاعة، الواقفة على ساق الرَّتابة، ويدندن على أعناق الهواء حكايةَ الفأس التي لا تقطعُ رقبة شجرة، ويركب البساط العشبيَّ، يتسربل أحلامه رواء فوق الأرض، فإن مرَّ بتماسيح فوق النَّهر أحالها لأسرابٍ من البطّ.

البطُّ يتدرَّب هو وصغاره على السِّباحة في خضاب النّهر العاري من الوحوش.

الصّغار تمضي ضاحكة، تستغرق في ماء العذوبة.

العذوبة بسمة الحياة، إذ ليس ثمَّةَ بندقيّة لاصطياد الفرح هنا.

وإنْ مرَّ بصحراء، وشاهد تائهًا تاهتْ عنه ناقتُه، فأخذته عنوة السَّراب، أسبغ عليه من نعيم الظِّلّ، صبَّارات أشرأبَّتْ أغصانها القصيَّة، فامتدَّت تعانق السَّماء، واستظلَّ بها، قرب عين ماء فجَّرها من خضاب كفِّه، وجعل واحات التَّمر قريبة، حتى إذا انهمر الماء من السَّماء، فاضت الرِّمال بأناس فوق كثبان الصَّحراء، فأحالوها لمدينة تمتلىء بالضَّحك، تكبر كلَّما زادت فقاعات الهواء المنبعثة من الحناجر الضاحكة.

وإن مرَّ بعاشقَين مختلفَين، أسبل جفنَيْه، وجعل أهدابه تتساقط من كفِّ السَّماء، فإذا بها تنزل أمنياتٍ فوق كرسيِّ اللهفة الذي يجمع بينهما، فأحال الآمال إلى واقعٍ ورديٍّ يبستم له الزَّوجان في آن.

الزَّوجان يدرِّبان صغارهما على المشي فوق الأرض. الأرض تستقبل الخطو بضحكات متناثرة مثل الفوشار. الفوشار يفيض من دائرة الوجود فرحًا وراء فرح . الفرح بسمة الحياة، إذ ليس ثمَّة من يعكِّرُ صفو الخير هنا.

يظلُّ سابحاً في مجرَّة الحلم، يستيقظ من هنيهات الدُّعاء المستغرق في السَّرد، على صوت الأذان الذي تمتلئُ به أحضان الشَّمس في حضور حبيبها النّهار، يقوم من صلاته، وهو سعيدٌ بأنَّه لم

يقطع غصنًا، يحملُ فأسَه على ظهره، ويعود أدراجه وهو يقول: "لا أملكُ أن أقطع عنق صفصافة، ولست عدوًّا لأشجار السَّرو، هبني يا الله فأسًا تمنح السَّكينة للرُّوحِ المتخشِّبة، فلا تسلب أكسجين الله من روح الأرض ."

عزيز السوداني

عزيز السوداني عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

قبل الفجر//

عزيز السوداني

يكادُ اللّيلُ أن ينشقَّ عنه جبين الفجر، ويتنفَّسُ الصُّبح شمس الحياة، وأنا أمرّغ وجهي بعباءة سوادِه، أُلملم ما تبقّى من رحيق الذِّكريات، لأصوغ منها لحظة من نهار، أُسرع بها لألحقَ خُطى روحي المتمرِّدة، أو ألحقَ ظلًّا فرَّ من أمامي ليعبر الضّفَّة الأخرى.

إنتظار//

عزيز السوداني

على الرَّغمِ من وجودِ مَن حولي، أشعرُ وكأنّ هذا الفضاء الواسع كزنزانةٍ قاسيةٍ تُطوّقني، بحثتُ في كلّ التَّعاويذِ القديمةِ، كلّها بقايا شيء من مسكٍ لعجوزٍ في صرّةٍ عمرُها ألفُ عامٍ، لا أملكُ وقتي، يقاسمني إيَّاه جرحٌ ينبضُ بين جوانحي، لستُ متشائمًا، فهناك أبوابُ السَّماء، هناك الأمل المنشود، أنتظرُ النُّورَ القادمَ، أسافرُ فوقَ السُّطورِ، أدورُ بين مفارقِ الكلماتِ، آيات المبدعِ المطلقِ، كي أستشفَّ من قداستها شيئًا يُطفىء ظمأي.

أرجوحة الموت في ذاكرة النَّهر//

عزيز السوداني

السّقفُ الخشبيُّ، المكتبُ المتهرّئُ العائمُ بين النّفايات، الجدران المصابة بحفر الأقلام الحديديّة، الأقدارُ تحومُ في فضاءِ الغرفةِ البعيدةِ عن العيون، في البستانِ الموبوءِ بالعصاباتِ الهاربةِ من قبضةِ الرّيح، الزَّاوية حَنَتْ على دموعِ الأملِ، راحَتْ تفتك بالصَّمتِ، صرخةٌ هزّتْ أركانَ الليلِ الجاثمِ على مفرداتِ الخلاص، بينَ رجليهِ موضعٌ لرأسهِ المثقلِ بالآهاتِ والتَّشظّي، ينكثُ ذاكرته

المتجمّدة ، فكرة، عند الفجر، عبر الباب الخلفي ألى القريةِ مع النّهر، كان قد جاء بنفس الطَّريق، حزمَ نفسه بحقيبة الحزنِ وبعض الأملِ، سارَ مُردِّدًا آياتٍ طالما كان يقرأها، اصطدمَ بالقدرِ، ثلاث عرباتٍ، فُوّهات بنادقٍ، لكمات حاقدة، سارتْ العربات، خفقَ القلبُ، ذلك يعني الرَّحيل، انقضت أشهرٌ ثلاثة، في آخر صباحٍ، كان على أُرجوحةِ الموت، يُرتّل ترنيمةَ الشهادة .

علي سلمان الموسوي

علي سلمان الموسوي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

نزوةُ جنونٍ موحلةٍ//

علي سلمان الموسوي

يقولون ليلى في العراقِ مريضةً... أيَّها النّاعي.. توقَّفْ، ليستْ مريضةً؟ ذبيحةً من القَفا وطولُها الممشوقُ رثٌّ بأسواقِ الرَّقيقِ يتصفَّحُ النَّابحون قامتَها الذَّابلةَ وأُكلها حَلالًا لشريعةِ العَفن.. وليلُ الوداعِ الأخيرِ أطفأ شمعتَها على شفاه الآهات، ليلى.. طالَ رقودُك في مشفى السّنين ترفعينَ عينيكِ بوجهِ الآلهةِ تلامسين تقديسَ الضَّوءِ وفردوسِ النَّجدةِ، مجنونك المستاء من نظراتِ الأفاعي

ما زال بعيدًا في منتصفِ الصَّدمةِ يستجدي البصرَ بين عرباتِ الوحوش ويقلِّدُ الزئيرَ... أراهُ يعدو، وكأنَّه في حنجرتهِ ينامُ أنينُ الصَّمتِ ونعومةُ الأناملِ المتربةِ من خريرِ الظَّلامِ تفرشُ ريشَها النَّاعمَ حولَ براعمِهِ خوفًا من صراحةِ الرّيحِ، ونزوةُ جنونٍ موحلةٍ تطرقُ بابك.. لم تجبْ وأنتَ مكبَّلٌ بسلسلةٍ طولُها ألفُ ذراعٍ وشبابيكك وسقوفك تنظرُ إلى صباحٍ فارغٍ بعيونِ الفراغ!!

ليلةُ اعتقالٍ..

علي سلمان الموسوي

صمتٌ.. وصمتٌ، اللَّحظاتُ المقيّدةُ شنّتْ حربَها وهمساتُ الحُبِّ تخشى وحشيَّةَ الريحِ والغاباتُ المزدحمةُ عندَ شرفاتِ وحدتي عادتْ إلى سباتِها القديم تعكِّرُ صفوةَ الماءِ والسَّماءُ تقيِّدها الذئاب؟ إلّا الضَّوءُ المغامرُ في نزهةِ الخوف، تلوَّثتْ نفسي وتلوَّنتْ أنفاسي بهواءٍ مخرَّبِ الأوتارِ فقدتُ أناملي بقرارٍ شرعي؟ استجدي طفولتي من ألحانِ العصافيرِ الحزينةِ وهيَ تحاولُ التَّغريدَ قربَ زنزانتي، أخفي ملامحَ وجهي بقناعٍ ممزَّقٍ .. وأعودُ للجلوسِ حافيًا أزورُ نافذتي وأقرّبُ غصنًا مقطوعًا يتدلّى خوفًا منّي، وأقرأُ بقايا دفاتري.. أيّتُها الرّوح.. أغلقي سطوري بكلماتِ وجهكِ وانظري إليَّ حبَّةَ فراغٍ مشرَّعةً عندَ أروقةِ الظُّلمةِ، أحلِّقُ بين أناملكِ وأنثرُكِ على مصابيحِ خواطري وجهًا وشِعرًا وشفاهًا، حينها تغرِّدين أسمعُ كلَّ النّساءِ ولعلَّ أناملي تحتَ الخطوطِ الحمراءِ خبري الأخير أنّي.. أحبُّك، وأنتِ تكتبين – أقرأُ كلَّ النّساءِ في الشَّوارعِ في المزارعِ في الأحياء.. إلّا أنتِ أقرؤك حينما أكتبُ قصيدتي.

الحبُّ والقمرُ//..

علي سلمان الموسوي

لا ضوءَ الآن.. يعشقان الطُّلوعَ ليلًا وأنفاسُ القمرِ تزاحمَتْ تمشِّطُ شعرهَا الملائكيَّ بنفنوفِ النَّخلةِ الغارقةِ بسباتِ الحلمِ، وتنحني كذوائبِ عشقٍ ذائبٍ ببريقٍ غريبٍ، ما الذي يمكن أن تلدَ السَّماءُ في هذا الظَّلام. اخترعتْ تعاليمَ جنونِ القمرِ المؤذنِ عندَ آخرِ صورةٍ للشَّمسِ يخطُّ على الغيومِ وينشدُ في عيوني الذَّابلةِ ظهيراتِ النّهارِ, الحُبُّ رفيقُ غربتي، أسمعك وأنتَ تتهجَّدُ احتراقَ شمعةٍ واحدةٍ، أخبرْ زهرتي هربَتْ إلى بيتٍ قُربَ الشَّجرةِ الهاربةِ كبرعُمةٍ شاطئيَّةٍ مدرَّبة لديها تقاويمُ الماءِ، ربَّما تعود لغصنِها لم تجدْ غابةً ولا قمرًا.. قلبًا مقطوعًا مضطجعًا بين أخشابٍ قمريَّةٍ مشمسةٍ يترَّقبُ..زهرتي، أتغنّين للقمر؟ بالحزنِ تفرحين على أيمنِ الجبينِ إكليلٌ من حنانٍ وعلى خدِّكِ الأيسرِ إناءٌ من غرامٍ،

أتعزفين للسِّنين؟ أتحلمين؟... وتحلمين؟... كلَ مساءٍ وعطرُك الفضِّيّ يترقرقُ كحرقةِ البحرِ على خدودِ الحالمين!

لم يخطئ قمري إذ رسمَك... على جنينِ السّاجدين، أعودُ من حيث بدأتُ أوقدُ عشقي وقمري وليلي... من فحمٍ يضحكُ للنَّارِ؟ أُخفى وجه القدسيِّ، أكتوى كثيرًا لم يكن بالوسعِ شيء إلَّا أن أطرقَ بابَ الشُّموعِ وأصافحُ الضَّوءَ وحيدًا كقطرةِ ماءٍ ساخنةٍ تبخَّرتْ من غضبِ الجبالِ، تسافرُ على جنحِ العطشِ تروي خدودَ السَّماءِ بقمرَيْن عاشقَين.

عماد هاني ذيب

عماد هاني عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

المصباح//

عماد هاني ذيب

ما بالُ هذا المصباح لا يغادرُني أبدًا؟ أتُراه يظهر للنّاس ولا أراه معلَّقًا في نقرة الرَّأس؟ ولعلَّه منذ نشأة الحواسيب الكبيرة أراهُ يقفز كي ينبِّهَني ماذا أفعل؛ بل أخمِّنُ كأنّ سراجَ جدَّتي ينبئُ عن سرٍّ سيحدث بعد حين، وربَّما منذ القرص المدمَّج التَّعريفي نزل مُعلَّقًا بمشيمتي؛ هذا يفسِّر نظرة الطِّين السَّاخرة مسائلةً إيَّاي إلى أين؟ يخنقني أنَّه يرقبُني ويكشف ما لا أريدُ البَوْح به، أمسكت بتلابيب سِلكَيْه العالقَين بقلبي وزجرته: إن لم تكفَّ سأطفِئُك.. غاب عنّي لم أرَهُ في مرآة الحلم كعادته.. علمت أنَّه في عالمي المجنون مثلي كان يحتفيني والوسطى من أذني أن أبقى على شفة

التَّوازن وشفير الهُوَّة التي تنازعُني السُّقوط ... كم بارقة مرَّت فاندلع يُنير الشَّهوات القاتمة بوهج الجيّد ثمّ تبنّى كيف يحلّ رموز العابر من كلِّ الإشكالات إلّا اليوم فقد حدث تماسُ السِّلك فتوقَّف يومض مرتجفًا .

المشي في الذاكرة//

عماد هاني ذيب

أين وصلت؟ أين بدأت؟ صورٌ تلمع في الزَّمكان، ترسم طفلًا كنتُه حينًا يلثغ ، يحبو فوق الغيم، حين الحضن أمٌّ تحنو من رائحة اللَّوز، التّين الزيتون، حيث القسم لربِّ الكون بأرض الشَّام هنا، تتوضَّح هذي العتبة: وخليل الرحمن يثبتها فتبقى أمّي تحفظ كلَّ الباقة من وردات حديقتها كي نشتمَّ، نحن التّسعة، شعاعَ الرّيح القادم من جوري السّور الخشبي يتَّكئُ على جرح المسامير العدة، وزنابقها ودجاجات تتكفَّل بالباقي من ثلم الرّاتب ووريقات تُفرح خيالات صغار الحلم لدينا. وأبي لا ينفكُّ يقول إنّ القادم أعظم حين يكون الطَّلب ثقيلًا، كم كنت حكيمًا يا أبتِ، حين رأيت ما نحياه الآن على وقع جنون... كم أشتاق تلك الرّيحَ التَبْعثُ في وجداني بصر حياة. .

بين ريح وانعتاق//

عماد هاني ذيب

الآن وقد صادقتُ الرّيحَ، وجدت مواقع القطر لامسَت الغيم، تحمُله إلى من تُحبُّ، تراسل البحر أنّي قادم كي أتوقّع أن تعطيني وهج الماء. دورة حياة الشَّرنقة فراشة حُبّ في زهرات لمست من صخرتها انفلقت عن حوريّة ماء تلك العَيْناها من خضرة سفح الدَّالية تعطي وجنتَها ورداتٍ لا

تفتأ تحمرُّ لدى الشَّفق القادم من عنق ساحر "بعيدة مهوى القرط" كي يبقى الحُبُّ طويلًا قبل أوان الرُّمّان بصيف ينضِجُ أعناب الجبل ببلدي، تلك الغافية على جرح طالَ سنين ظلَّت لا تفتأ تعطي لبنَ العشق لطفلٍ عاقٍ أدرك أنَّ العودة نحو الحضن محال، وها هي تنظر من عينيها ينفر قطر يُعيد الدَّورة لحياة تخرج طفلًا من رحم امرأة معجزة إلّا تتوقف عن إنجاب الزَّيتون حين الوقت سلاح. ثمَّة أمٌّ، ثمّةَ طفلٌ والدَّرب مسافة حُبٍّ لا يتعدّى بوح حنين.

فراقد السعد

فراقد السعد عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

رؤيا//

فراقد السعد

يهيمُ رذاذُ النّدى على جبهتي. مَلَكُ الضِّياءِ أوشكَ أن يحاورَ الأفقَ خيوطًا شاكستْ الظَّلام كأمواج الصَّدى، أسرجتُ سناها طائعةً, جامحةً كألوان الرّيح. ليستْ جَذَباتُ حُلم، ولا صحوةٌ أودعتْ غيمتَها السّارية سرًّا. هي هاجس وسَن أمسك جفنَ اللّيلِ خشيةَ أن يُعلنَ الصَّوتُ لجّةَ الخفايا. يااا إلهي، يداي جناحان يطوفُان المرجَ سكنى، وبين الطّباق مليكة تتلو الكتابَ بسملةً. أسائلُها.. من أين لكِ كلُّ هذا الحُبّ؟ نورٌ يناغمُني صوتُها؛ إنَّ للقلوبِ بذرةً تتهجّى الاستسقاء. شفاهُ وآلِهة. يا لَهُ لو يطولُ المكوثُ. وفي اللّازمان تُسحَبُ قدماي عَودًا إلى ميقاتٍ معلومٍ. أُناجي سفينتي ألّا أعودَ إلى قارورةِ الزّجاجِ. ألّا أعودَ ألى هشاشةِ الحياةِ، أطرَقَتْ الرُّؤيا.

آياتُ السماءِ//

فراقد السعد

أتطلَّعُ حولي.. يحتَسي ذهني أفكارَهُ، رشفةً ..رشفة، يتهشّمُ جسدي المحدقُ بالصَّمتِ المطبقِ، يتكسّرُ كالمرايا الّتي أفلَتَتْ منها الصُّورة، أتهجّى شفتيّ تستطعمُ أحرفَ أدبٍ تَقاطرَ مِن شُرفِ العظماءِ، وبينَ اِرتجافة ثنايايَ وفغرها المتجلّي.. تنتصبُ قامتي، أتقرّى باشتهاءٍ مخمورةً بمحرابِ العلمِ، أستصغرُ اضطرابَ عقلي التَّقيّ، حينَ أعودُ إلى حيثُ الرُّؤى المتجاحظة بلا بصرٍ وانبعاثاتِ تجهمُّ الوجوه، ما الضَّيرُ لو نثرَ اليَمامُ شِعرَهُ بلا غطرسةِ أبناءِ آوى لتقشعَ الأرواحُ

البريئةُ زينةَ الحياةِ، حتّى يبتسمَ الوُدُّ بعدَ الغلِّ كما النسيمُ بعدَ الرّيحِ, أيّ انبعاثٍ سيحلُّ في مملكاتِ الورودِ حتّى تجنحَ الفراشاتُ تستقي الشَّهدَ، ستنزلُ آياتُ السّماءِ تُمسِّدُ الرُّؤوسَ بالبركاتِ.

أُمّي//

فراقد السعد

أمّي أيتُّها الشهيّة في وجهِ القمرِ، العارجة في ملامحي إيماءةَ خجل، حمامة بيضاء لا مرئيّة، تطوف في ضواحي وجوه بهتَ فيها ذاك الكبرياء، المترهبِن عشقاً لوجه الله، تُقاطِرُها مريم سرايا النّذر، لتكون أيقونة ضياء في روح اليسوعِ.

أمّي.. يا صيحاتِ الأواني حينَ ألوذُ بقمحها المطحون أَناءَ اللّيل، تشطّرَ ذاكَ القلب يترعُ الأفواه حنوَّ ابتسامة مركونة الدَّمعِ، وضفائري السّادلات ترقبُ أصابع تشيخُ.. ناسجةً أُحاجيّ صبر لا يدركها إلّا الرّاكعون عند قدميها، أيَّةُ حشود تترنَّح في فكري صاغرة لتلك الابتسامة الوادعة، قبلة مجنونة تتوسَّل جبينها رضًا، يؤرقني فرض صلاة ما توضَّأتُ زيتَه في ثوبٍ راكضٍ خلف نعومة قدمي، حين اقتطعتُ رغيف تنّورها جريًا كما الرِّياح الضَّاحكة، ليتَ النُّجوم لا تبكي القمر يومًا.. حين يتعرّى النَّهار لعنوان الضِّياء، هل باتت تلك العيون جيلًا قديمًا؟ وغابت ترانيمُ المساء، وما برح يجتاحني صوتُ قيثارٍ حنون.

محمد شنيشل الربعي

محمد شنيشل الربيعي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

ماتتْ سكائرُهُ//

محمد شنيشل الربيعي

)ماتتْ سكائرُهُ قبلَ ستّينَ خارطةَ رمادٍ في رئتيْهِ، يتخثَّرُ في سنبلةٍ أفرغَ حمولتَها منتصفُ الزَّوالِ، منْ فتحةِ شبَّاكِ طفولتِهِ الصَّغيرِ يختنقُ هواءُ منتصفِ العمرِ زوايا وأشكالًا، باعَ قهقهتَهُ بكيسِ

كلماتٍ خارجَ نطاقِ الخدمةِ لأنَّها لا تُملأُ رئتيْهِ من هواءِ اللهِ المملوءِ برئاتِ الكروشِ، تصوّرَ نامَ في العراءِ لأنَّهُ ليسَ إنسانًا، حدث هذا عندما خرج آدم من الجنة(.......!!!

ميثاق الحلفي

ميثاق الحلفي عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

مُكعباتٌ من الثّلج//

ميثاق الحلفي

كسنونوّ الرَّملِ أطعِمُ جياعي النَّهمةَ، أنزعُ من جلدِ السُّحبِ المجدبة حُلماً مُتأخِّرًا، نحنُ شجرُ الموتِ الذي غطّى الغابات سيفًا مغروسًا في أغشيةِ الحنّاءِ حتى سلبنا عنها اللّون، عيونُ المدينةِ المثيرةُ للشَّهوة نسيت الأنوثة، مائدةُ الآلهةِ خالية من الملح، لحمنا النّيءُ متاعُ الأرصفة، ولا يزال حجّاجُنا يلهو بمكعباتِ الثَّلج، يُمَرّرنا على خيوطِ سيركِه كما يشاء، وأفواهنا تلبّي بإطالةِ عُنقِ ناقته، نتأرجحُ كحقائب النّساء على الأكتاف، نقِفُ بأسمالِنا على شفاه الوجعِ، لنا بذمَّة المساء دمعةٌ لم تُرقْ .. وبذمَّة الضّفاف لقاء، هَلْ أصنعُ وطنًا خشبيًا وأنفخُ فيه من روحي ... لا اظنُّ سيكون سعيدًا مثلي! فعندما يفقدُ الوالي حاسَّةَ الشّرفِ ستمتلئ البسطاتُ بفاكهةِ السماء، ولَمْ نَزلْ نجرُّ العرباتِ كالخيولِ بينما الوالي مُلتهيًا بحكِّ خصيتَيْه. لقد تورّطتَ ايُّها الحُلمُ بنا كثيرًا، فنحن أقوامٌ تعشقُ الأرقَ وتستعذِبُ الأمنيات .

إنطفاءات//

ميثاق الحلفي

انطفاءةٌ تلوَ أُخرى، وتلكَ الأشواكُ لَمْ تَزلْ تَغزِلُ من خاصِرتِنا ولاداتٍ مُتَعسّرة. المرافئ المزدحمةُ بعِلبِ الذكريات، الخُبزُ الأسمَرُ بأكفِّ الكادحات، صوتُ الكروانِ المبحوح من الهتاف، زمجرة أسدٍ رابضٍ في زرائبِ العجول، صُحف مُرقَّعة بوحلِ الانتكاسات، نتسلَّقُ أكتافَ الألواحِ الطافية، نُشيرُ بالسّبّابات إلى تماثيلنا البرونزيّة، يُرَنِّحُنا اللَّيلُ، نلهو بتلميعِ أحذيتنا، يُدَخِّنُ أحدُنا الآخر، كتلك القوارب الكسلى، نبتلِعُ دخانَ (نيرون) وهجاء ابن الرّومي، لا أحدَ يَسمحُ لنا بالدَّوران حولَ رأسه، مُعَصَّبينَ بأقمطةِ الحروب، وفي جيوبنا يَصرخُ الغُبار، نُسَمِّدُ حقولَنا بأمنيات الفراشات، دموعُنا الزَّرقاءُ كالضِّفاف، نجتثُ أعمارنا الزّائدة.... وأُمّيّتُنا الرّاكدة بعقول شيخِ القبيلة، المناديلُ السَّوداء تملأ الأرصفة وألف باستيل وكلاب جرباء.

نياحُ النخيل//

ميثاق الحلفي

القِططُ تَستمِعُ بخشوعٍ لخُطبِ الوعظِ. درويشةٌ حدَّ النُّسكِ. ما اعتدت يومًا على حمامات جارنا.

عندما تجوعُ هي أشرفُ من أنْ تسرقَ لحمَ عيالي. لها بذمَّتي سمكةٌ قديمة أخطأت شِباكَ أبي... فأضيئي أيَّتُها العتباتُ. نحن مَنْ رسمَ على وجهِ الرَّصيفِ أصبعًا من الموز تَمَنَّتهُ الصِّغار ذاتَ حِصار. أزَحنا عن سطوح الأضرحةِ نياشينَ البؤسِ. قطفنا الحُصرمَ من عناقيد الأثداءِ. دفَنّا وجوهَنا بأتربةِ المقابر، كي ينعمَ الفاتحونَ بفتحهم الجديد. بيوتنا المغمورة بوحلِ الرَّصاصِ وحبال المشانقِ. صدورنا عامرةٌ بالوهمِ المتصاعد من مداخن التّأريخِ. أرّخنّا نياحَ النَّخيل، جلوسُنا في

المقاهي. نعِدُّ أكياس الطّحين ونشارة الأجساد، المسامير في نعوشِ الفتية. ويائسينَ نستردُّ أضابيرَ السَّاعاتِ علّ الوقت المستقطع يُدرِكُ آخرَ غُصنٍ في شجرة الزّيتون.

نجاح زهران //

نجاح زهران عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

بين الثّلج والجمر//

نجاح زهران

منذ نهوض النَّهار تحت جلدي وأنا أجدل عينيك مع الفصول التي تقرأ غطاءها بجمرة الحُلم. كانت السَّحابة حروفُها ورديّةً بهيئة الفجر، تغتسل بتراتيل النّار، مَزجتُ رأس السَّرير بإيقاعاتٍ

تتيه بأجنحتي. منذ اللّيلة الشّفّافة وأنا أُلبسُ الوسائد كلَّ الألوان، وسائد يسندها اتّحاد الجمر وكلمات تأتي على الغدِ، كنت لا أعرف شيئًا عن العجوز التي وضَعَتْ الشَّمس علامةً على ليلةِ الحُبّ. أمسكت شهيق خلخالي بليلٍ لم يُبقِ من مسافاته سوى اشتعالٍ دنا منّا، يفترش انطفاءاتي وأثيري مسروج بضياء عينيك، لا أعرف كيف التقطت عيني فلك النَّبض بمعراج حنينك، لا أعرف كيف لشراييني أنْ ترفل الحبّ بحضنك وتمضي، لا أريد منها شيئًا سوى الخميرة والنّار الذي نام على الكلام ووسادتك، كلَّما سألت النَّجمة عن أنهارها بشباكك، يطيّر الكلام مع أوّل الفجر على موائِد الزَّغب، أهبط في شبك ظلّك ببحري أكاشف معراج القلب عن استراحة عيني بك، صلاة بقلب النّار تهدي الكواكب الحُلم، تخبر الحياة عن هدهدة الغد للطّير، نبيذاً يأنسُ الدّم باشتعاله، اليوم اكتَمَل زغب النّون والعين وكلّ أعشاب المرايا تلهث بشطآن الذّهول بين الجمر والثلج.

هل يكفي العمر//

نجاح زهران

يتنشّق ضوء الشُّموع، يدخل لالاءات الظّلام إلى مسافات العمر بخاصرة الشّمس، يبيع الصَّلاة ودعاء السجود والرّغبة العصيّة تتوارى مشتّتة بملايين ركعات الجياع.

هناك رافقوا الشَّواطئ والبحار وما ارتوى صلصالُهم من الملح، هنا نأتي السّماء عن نبضها وبقيت تستمع للشُّعراء والتّائهين بالعوم ينتظرون وضوء الفضاء وبأيدهم السَّاعة الرّمليّة. يا أيُّها الورد الذي حمل رأسه فراشات الحُبّ ونسي القصّابين وسجن العباد، يا أيُّها الورق الأبيض الذي تغاضى عن خبز التّاريخ ولم يجد في حبره سوى البارود وأرواح اليائسين، وغطّى شهقات المساجد من عابديها، فهذه النّوافذ لم تستطعْ أن تحملَ شكوى الأرامل ولا نبضَ الغيوم بأسنان العابرين، ولم تستطع الحروفُ أنْ تقلِّمَ أظافرها ولا الرّيح أشبعت البطون، فتناثرت البيوت حول الرّيح بالصَّمت، تفكّ خلاخيل السّماء على الصَّدر ، تستيقظ بقوائم الأفلاك حتى تفتحَ فصولها على التَّعب. خطوة تهبّ على الطُّفولة وخطوة هربَتْ بتجاعيد الأرض وكان الإنسان سفرًا بجلابيب الرَّفض وكانت الوصيَّة سنبلةً وشجرًا تحمل مشاعل القلب وطهارة الدَّم، فهل يكفي العمر؟!

بيت فيه والدان ودفء//

نجاح زهران

مزجَتْ الورقة النَّابتة غواية الغصن بالغيم، سبعون برعم يشبهُ الجسد، فراشة تُحبُّ الإقامة على غفلة النُّموّ، زهرة شاردة بالدّرب تستدرج العصفور والشَّمس تصدح لبرتقال لمسته أصابعي.

هنا يضحك الفضاء وتغنّي الرِّيح لأقدام حافيةٍ على الأسفلت والمطر يسأل الرَّملَ ألا تخزنين دفئًا لهذه الأقدام التي تومض؟! وكم كانت النَّار تشحُب أمام وجهه العاري الذي طالما تحيَّرت وتاه وجدي حين رأيت الألم بعينيه العسلتين لأعرف بشرارة أمعائه الخاوية تلغم الفضاء وكون يموء.

سمع الحجر رعشةَ قلبه وارتطام الأغصان بالأبجديّة التي اقتربت من أقدامه سحابة، أذا نام تستيقظ لتحمي حلمَه ببيت فيه والدان ودفء.

نصّيف الشمّري//

نصيف الشمّري عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

عباءة أمي//

نصيّف الشمّري

تمنّيت أنّ أبني بجوار رصيف الذِّكريات دارًا لاستراحة العابرين إلى الغد، ببسمات فيها الأمل حُلمًا كأوَّل حلم رصفته أساسًا في واحة صبري حيث الموتُ قريب. هو حبيبُ الأرض إليَّ، يُحبُّ الذّكرى، حفنةُ أديمِ الأرض، يتذكَّرُها، يعودُ بها موتًا يسمح لي أن أسرد لحظاتٍ صارت حلمًا. كانت عباءةُ أمّي حياةً، عالمًا رابعًا، أيُّ وحوشٍ تصرعني. كنت البطلَ الخارق، وكنتُ الفاطرَ تحت عباءتها والنّاس صيام، كانت ظلمتها نورًا، أيّامُ العجوزِ في آذار؛ خوفٌ دائمٌ، أيّامٌ حمراء يصعبُ التنفُّسُ فيها، وتحت عباءتها زفيرُ الأشجار، رائحة العيد؛ زيارةُ قبر أبي.

رؤية عاشق//

نصيّف الشمّري

منذ أن سكتت شهرزاد عن الكلام المباح وارتأت أن تعيش ليلَتَها الآتية بحبٍّ حقيقيٍّ بعيدًا عن حُبِّ الحكايات، عرفت حينها أنَّ العشق أكبر من أن يكون حكايةً في الصَّدر تحفظ وتطوف كأحلامٍ ورديّةٍ، لأنَّه أكبر من الخيال، وكلماته أكبر من الحزن والدَّمع الذي طهّرهُ وهو أنقى من دمع العذارى وأصفى من عيون الينابيع.

لذا: فالحُبُّ ترونه مرسومًا في الأحداق وفوق الشِّفاه بسمةً تحيا من حُبٍّ أو بسمةً تغتال من شوق وما بين الحياة والاغتيال هاجسٌ يومئ بفرحٍ طفوليٍّ نحو ولادة شيء ما أدركه بصدق الإحساس إنّهُ العشق، أحبَّتي؛ حين يذوب العاشق في المعشوق، ويدرّ الدّمع شوقًا، يغسل خطايا إثمًا كان.

الدَّمع//

نصيّف الشمّري

جمالٌ: لؤلؤةٌ فوق الخدّ؛ تمنحُ وجه المحبوبِ جمالًا. وجدانٌ: شهادةُ تقدير؛ بأنّ القلبَ سليم. علميٌّ: يحمي العين من أجسامٍ غريبة. فلسفةٌ: ضعيفٌ في الفلسفة؛ لا أعرف. عشقٌ: حين يذوب العاشق في المعشوق؛ يبدو أنَّ السَّيطرةَ عليهِ؛ أمرٌ صعب، في الحرّيّة: بكت الأرضُ دمًا؛ راجع تاريخ الخلفاء، في الواقع: سأدَّخرُ الدَّمعَ ليوم العيد، أبكي من رحلوا دفاعًا لحياةٍ نحياها.

هاني النوّاف

هاني النوّاف عضو في مؤسَّسة تجديد الأدبية. من كتَّاب الشّعر السّردي في مجلة تجديد، وكتّاب الأدب التّجديدي في مجلة الأدب العربي المعاصر

آخرُ الغرباء//

هاني النواف

من هنا دائمًا يبدأُ المنتهى!..

ريبةٌ تهديكَ منحةَ السُّقوطِ، وأنتَ تحملُ شجناً، يحزُّ أعناقَ ذؤابات ارتعاشِ غروبكَ الأقرب، مثلَ صوتٍ يتنفَّسُ عزلةَ الذّكرى، لجديلةٍ تَطّايرُ، تنسجُ مئزرَ الأفولِ، فوقَ مشهدِ الطّمثِ، ورطوبةِ لغطٍ قديمٍ، سيخفتُ كاللّازوردِ الغريبِ، كبحّةٍ تغازلُ ظلالَها العرجاء، تلهثُ بأسمالِ الهجرةِ، وملالةِ رفقةِ الأضدادِ، وهي تُشتّتُ قشعريرةَ الزّوالِ...

أيُّ ممرّات محنية برائحةِ الخدرِ، في أقصى ارتعاشات الضّياعِ، أراها الآن، وهي تزوغُ بعيدًا عن المعتادِ، أطعمُها حرائقَ هذا الوجعِ الموشومِ، بترهّلِ انزواءٍ ملوّثِ الارتقاب، كسوطٍ يُرعِدُ بلعنةِ هاويةٍ، تنهشُ حُمرةَ الضَّجرِ الأجوفِ، وصيحةٍ تحرقُ وجهَ الصَّمتِ، لعودةٍ شاردةِ المعابرِ، رأيتُها هناك، ضفَّةَ عويلٍ فوقَ شفاهِ الضَّبابِ، كأنَّ كلّ الماءِ صوتُ انحرافٍ مذعورٍ، لضبابٍ ثملٍ، يُربّتُ اكتافَ الصّدفةِ، وغوايةَ الممسوحِ بلغةِ الجّداولِ، يغمسُ دبقَ السّكونِ الباهتِ، بارتعاشات مؤجّلةٍ، ليقظةِ وثاقٍ مهجورِ الدّمعِ...

آهِ، لو أُفلتُ صوبَ أرصفةِ البردِ التي يسقطُ منها نثارُ اللّيلِ، كزرقةٍ تلوّحُ لخيولِ العَماءِ،

وأنا آخرُ الغرباءِ...، القيتُ لهاثَ التّرحالِ على وجهي الذي تحيطُ بهِ اشباحُ الطّرقات، أفركُ خوفاً، يَقطرُ أرديةَ الجوعِ المزمومِ الصَّيْحةِ، فيا هذا العراءِ الموغلِ بشيخوخةِ الخرائبِ! سيكونُ لك فوق الأسفلِ المدحورِ، وتمتمة تحتفي بتعبِ الأخطاءِ المتغضّنِ، فماذا أفعلُ برمادِ الرّأسِ الصَّارخِ في مهبِ الرّيحِ، مثل سنونوّة حدادٍ متربِ الضّراعةِ، تلتقطُ بقعَ الحزنِ التي تَناثّرُ في فضاءِ الصَّيحةِ...

شَفقُ الهديلِ//

هاني النواف

من ثقبِ البيتِ الطينيّ، تُنصتُ لمفاتنِ تَمتمةِ مَمرّاتِ المطرِ، وهي تشربُ قنوطَ اليباسِ، وصفعةَ الوجومِ الضّاحكِ في قسمات الهزالِ البارِدِ، كعويلٍ نحيفٍ للفافةِ وجعِ الأرجوانِ المبعثرِ في وجهِ الشّدو، وجرأةِ التّخيُّلِ المتراقصِ أزمنةَ ارتحالات السُّؤالِ الرّاجف في التّيهِ، المضفورِ كوريقةِ ارتجافٍ قطفتها يدُ الأفولِ المشوقِ لمسافةِ صَحوةٍ، تُعتّقُ طاعةَ الهجرِ الملوثِ بهذيانِ الوحلِ، وابتهالات الغيمات القصيّةِ، كشفقِ الهديلِ المذبوحِ فوقَ رائحةِ الصّيفِ، ولإيماءةِ احتضارِ أطواقِ عرائسِ النّواحِ، الذي يهدهدُ أضرحةَ الآثامِ، ومحاجرَ عثرةٍ، تهشمُ احتواءَ دائرةِ الصّلصالِ، تلثمُ تنهّدَ السّكينةِ، في انسلاخِ البدايةِ.

عصفورُ الهدْأة//

هاني النواف

يَجئُ من دُونِ أن تَدْرِي، يلعقُ أعشابَ الصَّباحات النّديةِ، برهافةِ نسائمِ الحقولِ وتوْقِ أنفاسِ الآسِ لخيالٍ يتمرّى وجهَ العتمةِ، وجدائلَ الأفقِ الغافيةِ، فوقَ أمواهِ السُّقوطِ، وغبارِ المنافي وهو يَهشُّ صمتَ القبّرات...

عصفورُ هدأةٍ، يُفلتُ كحمّى الأصابعِ وهي تقتاتُ سجائرَ الانتظارِ، ومذاقَ السّطوةِ المضاءةِ بالسّكونِ وفزعِ المكوثِ في قلقِ السّنابلِ لرجفةِ يناعةِ انكسارِ أنصابِ الوقتِ المخبوءِ في تيهِ الملحِ، وظلالِ الشُّرفات الشهيَّةِ تحوطُ تدفّقَ الأفولِ بعرائسِ الاشتهاءِ، وشغفِ الطّينِ بماءِ النّخلِ، ورجفةِ الحواسِ لرحابةِ الزّرقةِ وهي تلثمُ كهولة الصَّبّارِ، تغمسُ رائحةَ الفسائلِ بولعِ الأرضِ، ومخيّلةِ الظمأ المتناثرِ كخلجات الحدادِ الراجفِ في ذاكرةِ النّارنجِ...

كتاب قصيدة النثر

تمهيد

1- قصيدة النثر

بعد ظهور الشعر الحر ، صار الشعر يقسّم بشكل نموذجي الى شعر موزون وفق البحور الشعرية (عمودي) و شعر حر لا يخضع لها سواء كان محتفظا بالوزن فقط كما في شعر التفعيلة او انه لم يحتفظ بالوزن كما في القصيدة الحرة التي تكتب بالنثر و تسمى قصيدة نثر و هي ليست كذلك واقعا ، انما هو شعر صوري بتقنيات الشعر الا انه حر.

و بعد ظهور قصيدة النثر التي تعتمد تقنيات النثر ، صار الشعر يقسّم بشكل عام الى 1- شعر موزون ومقفى حسب البحور (العمودي) و 2- الشعر الحر (قصيدة التفعيلة و القصيدة الصورية الحر) و 3- قصيدة النثر ، و ابرز صورها الان قصيدة النثر الامريكية التي تكتب وفق تقنيات السرد التعبيرية و تقنيات النثر بالفقرات و الكتلة الواحدة.

ان قصيدة النثر رغم انها بلغت مديات واسعة من التطور الكتابي و مثلت مرتبة عالية من الابداع الادبي ، فانها سرعان ما صارت لها صور و اشكال نمطية مميزة وهذا امر جيد و مهم ، الا ان

التطور الحاصل في اللغة في العقود الاخيرة و النظريات اللغوية و التطور الحاصل لدى القارئ استدعى حرية اكبر تتجاوز النمطية و التقنينية ، و صارت هناك دعوات جادة و واقعية نحو لغة ابداعية حرة ، تقترب من اللغة النثرية اليومية ، من دون تزويق او اضافات و انما يتحدث المبدع بها باللغة النثرية العادية و يمكن ان نسميها نص النثر العادي او النص الحر.

لم يعد الفرق بين الشعر الصوري و الشعر النثري في كون الاول موزونا و الثاني نثرا ، و انما الفرق الجوهري هو في طبيعة الكتابة ، فالشعر الصوري يعتمد الصورة الشعرية كمرتكز سواء كتب موزونا ام نثرا ، و قصيدة النثر تعتمد تقنيات النثر و اهمها السرد التعبيري .

2- السرد التعبيري

ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه . و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر

الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما يعتقد ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبته الشعر السردي ، انما المميز بينهما ان الشعر السردي يشتمل على السردية التعبيرية ، اي السرد لا يقصد الحكاية و التوصيل ، السرد الممانع للسرد ، بينما السرد النثري اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على

السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز لا بقصد الحكاية و الوصف.

1 –ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما.

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة.

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس

مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و

تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة.

2 -ملامح السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية).

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

3 –اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق

من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ،كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي.

4 –التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد

مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش.

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى

النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

5 –اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، مما مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادببية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه.

6 –اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني.

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية.

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية.

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي

و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص.

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي.

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق

من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية.

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي.

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة لللاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية.

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة.

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك.

3 -القصيدة الجديدة

انها نص نثروشعري بتحقيق الشعر الكامل بواسطة النثر الكامل.

انها نص سردي تعبيري بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد السرد. انها بخلاف المعهود من القصيدة الحرة .

الامكانات و القدرات

النص البوليفوني متعدد الاصوات.

النص الفسيفسائي بلغة المرايا و العبارات المترادفة.

النص التجريدي باللغة الناقلة للشعور مع لامركزية المعنى.

النص التجسيدي باللغة الراسمة.

النص المستقبلي و حركة النص.

النص التموّجي باللغة المتموجة.

النص التراكمي بعبارات ثلاثية الابعاد.

النص الحر العابر للاجناس

النص المفتوح متعدد الدلالات .

الهدف

بيان مقدار الطاقات التعبيرية و الفنية التي تحققها النثروشعرية و السردية التعبيرية ، حيث تتجلى عبقرية اللغة و امكاناتها العالية.

بيان امكانية اعادة انتاج ذات المقدار من الاستجابة الجمالية لذات التقنيات الموضحة في نصوص مختلفة محققا مدخلا للنقد الكمي ، وهذا مقدمة للادب العلمي ، حسب قانون

الاستجابة الابداعية بانه لكل نظام تعبيري معين مقابل كمي و كيفي من الاستجابة الشعورية الجمالية و التحفيزية الفكري و التوسيعية المعنوية و الدلالية.

– مفتاح القراءة و الوصول الى غايات النص ، تنظيرا و تطبيقيا هو (النقد التعبيري)

النقد التعبيري

هو منهج نقدي مابعد اسلوبي يتتبع عناصر الابداع في الظاهرة الادبي في ثلاثة مستويات:

الاول : المستوى الماقبل نصي : العوالم الماوراء نصية من معارف فكرية و نفسية و ثقافية و نحوها.

الثاني : المستوى النصي و التقنيات النصية و عناصر الاداع الكتابية

الثالث : المستوى المابعد نصي : مستوى القراءة و التلقي و الاستجابة الجمالية.

النثروشعرية

اي انبثاق الشعر الكامل من النثر الكامل ، النثر الجملي الفقراتي ، بالبناء الجملي المتواصل من دون اي ايقاع او تركيز صوتي او سكتات او فراغات او تشطير.

السرد التعبيري

هو السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القص و الوصف بل بقصد الرمز و الايحاء ، فيحقق الشعر السردي . فلا يكون السرد مقابلا للشعر بل هنا الشعر يتحقق بالسرد و المقابل للشعر هو القص.

الامكانات و الاساليب

النص البوليفوني متعدد الاصوات.

تعدد رؤى بتجلي وحضوراصواتها الواضحة التبريرية مع حيادية المؤلف.

النص الفسيفسائي بلغة المرايا و العبارات المترادفة.

الترادف التعبيري بان تكون العبارات مرايا بعضها لبعض ولو بالدلالة العميقة ، فيتحقق التنص الداخلي اي داخل النص ، رسالة واحدة و خطاب واحد لكن بتعابير مختلفة ، فترجع جميع العبارات الى منبع خطابي و توصيلي و رسالي واحد ، فتتحقق فسيسفائية في النص و تتحقق وحدة للنص غير الوحدة العضوية و الموضوعية.

النص التجريدي باللغة الناقلة للشعور مع لامركزية المعنى.

اهتمام اكبر بالشعور المنقول و اهتمام اقل بالمعنى و التوصيلي ، حتى تصل قيمة التوصيل و الخطاب المعنى الى الصفر ، و تكون الرسالة موصلة تعبيريا و من خلال الزخم الشعوري المنقول .

النص التجسيدي باللغة الراسمة.

برسم كيانات النص و وحداته المعنوية و شخوصه المكونة فتجد النص يرى في مكان ذهني ثلاثي الابعاد.

النص المستقبلي و حركة النص

حيث ان البناءات النصية و التراكيب و المعاني التركيبية تحدث بتجاروانها و ترتيبها مع زمن النص و داخلة حركة واضحة في النص تتجلى في التصاعد او الهبوط او الدوران فتتحق مستقبلية حركية في النص.

وقعنة الخيال (اللغة المتموجة و لغة الحلم) :

حيث تتباين لغة النص و جمله بين التوصيلية و الرمزية و الخيالية ، فيشعر القارئ بتموج تعبيري من جهة التوصيل و الرمزية ، وهو من خصائص السردية التعبيرية التي يبدو فيها الخيال واقعا وهذه هي لغة الحلم

النص التراكمي بعبارات ثلاثية الابعاد.

حيث تحمل العبارة باكثر من افادة دلالية ، فتتجاوز حقيقة الافادة الواحدة ، بل تتراكم الافادات و لا تتم الا في عبارة لاحقة ، عند الوصول اليها تحضر في ذهن القارئ و عملية القراءة اكثر من افادة فتتحقق عبارة ثلاثية الابعاد كما في الموسيقى ثلاثية الابعاد.

النص الحر العابر للاجناس و النص المفتوح متعدد الدلالات .

النص المفتوح اكثر استعمالاته عالميا في النص متعدد الدلالة ، و احيانا يستعمل بشكل مخل في النص العابر للاجناس ، لذلك اخترنا تسمية العابر للاجناس بالنص الحر ، حيث تتجلى تقنيات اجناس ادبية مختلفة وأهمّا الشعر و القص و الدراما و الخاطرة و الخطابة . ولقد بينا ان النص الحر و النص المفتوح هو شعر وهو من قصيدة النثر . لذلك يمكن ان تكون قصيدة النثر نصا حرا و نصا مفتوحا.

أنور غني الموسوي

السيرة الذاتية

في قرية (القصر) من قرى قضاء الدبلة في مدينة الحلة في محافظة بابل ، مئة متر جنوب بغداد عاصمة العراق بتأريخ 7\2\1973 ولد أنورالابن الثاني للسيد غني ال مجيد الذي يرجع نسبه الى السيد جعفر الخواري ابن السيد موسى الكاظم عليه السلام .

و في منتصف السبعينيات انتقلت عائلة سيد غني بسبب الى بغداد الوظيفة حيث كان عسكريا في الجيش و عاشوا مع الجد سيد نوري الذي انتقل لى بغداد الى مدينة الثورة بسبب الوظيفة حيث كان يعمل في سلك الشرطة في الستينيات من القران الماضي ،كان سيد نوري رجلا ورعا و متفقها يحب العلم و العلماء و على دراية كاملة بالواجبات الشرعية و الالتزام بالمرجعية و على ذلك نشأت اسرته . و تربى سيد انور في بيت جده المليئة بالحكمة و المعرفة ، و كان سيد نوري معروفا بحكمته و محبوبا بين الناسو مشهورا بالكرم.

في عام 1982 استشهد السيد غني في الحرب مع المستضعفين المظلومين من العراقيين الذين استشهدوا في الحرب العراقية الايرانية التي لم يكن للعراقيين فيها رأي و لا ارادة . انتقلت عائلة سيد غني و معهم الجد سيد نوري الى الحلة عام 1984 في حي الويسية في مركز الحلة ، و كان أنور غني في المرحلة الابتدائية.

تأثر أنور غني في صباه بجده سيد نوري و تعلم حب العلم و الدين و المعرفة و محافظته على الواجبات الشرعية و خصوصا الصلاة في وقتها و قراءة القران . و كان كثيرا ما يصغي لتعاليم جده بخصوص الحياة و الناس . و من أقوال سيد نوري التي يتذكرها قوله الذي معناه (على الانسان الا يكون كالغنم يأكل و ينام و يموت ، بل لا بد ان يكون فاعلا) و قوله الاخر (ان المال يحفظ كرامة الانسان) . انّ اهم ما أثر فيه سيد نوري في نفس انور غني و باقي اخوته الخمسة هو الالتزام بتعاليم الشريعة وخصوصا الصلاة في وقتها فكان سيد نوري لا يفوت صلاة الليل ، و لو ادركته الصلاة في اي مكان يتوضأ و يصلي وان كان قرب الشارع العام و على التراب و قد فعلها مرة.

في بداية المرحلة المتوسطة بدأت تظهر النزعة الأدبية و حب اللغة العربية و القران الكريم ، فجمع انور غني كل ما يستطيع من تفاسير القران التي تعطى في المدرسة حيث ان التفسير كان يترك للطلبة و لا يسترجع كباقي الكتب ، و نقل الكثير من الابيات الشعرية التي في كتب اللغة

العربية حتى الف كتابا مخطوطا بابيات الحكمة اسماه (كتاب الحكمة) في عام 1989 يشتمل على ابيات شعرية في الحكمة . و اقتنى الكثير من كتب النحو حتى صارت لديه مكتبة كبيرة في كتب النحو خاصة ، و كانت قراءته المبكرة مقتصرة على النحو و التفسير حتى الدراسة الاعدادية.

في الرابع الاعدادي اي في سنة 1988 بدأ انور غني بكتابة الشعر و كان يكتب العمودي الموزون و المقفى ، و قدمه الاستاذ جبار الكواز الى اتحاد الادباء كشاعر شاب في عام 1993 بقصائد من العمودي لقيت استحسان الحضور.

في هذه الفترة بدأت المطالعات العامة الادبية و الفلسفية و كان انور غني يقرأ في كل اسبوع كتابا ، و ما لا يستطيع شراءه يذهب الى المكتبة المركزية و يقرأ و يلخص ، حتى اصبح لديه مكتبة كبيرة خاصة بكتب الادب و الفلسفة تجاوزن خمسمئة كتاب كان قد قرأ الكثير منها ما بين 1992-1999.

التحق انور غني في عام 1991 بكلية الطب جامعة الانبار سنة اولى ثم انتقل الى جامعة الكوفة و انهى دراسته فيها عام 1997 ، و كان توظيفه كطبيب في الحلة.

في عام 1997 بدأ يكتب قصيدة النثر ، و لم يكتب قصيدة التفعلية و لا القصيدة الحرة ، و انما منذ البداية كتب قصيدة النثر السردية بالجمل و الفقرات و نشر نصوصا في جريدة الجمهورية ،كما انه في عام 1999 نشر في جريدة الجمهورية نصا مفتوحا و قدم له بثلاثة اسطر ، نشره المشرف على الصفحة الثقافية عبد الزهرة زكي و ايضا قدم له بسطرين.

في هذه الفترة كتب انور غني مقالات في فلسفة الجمال ، حتى كتب اول مؤلف له وهو رسالة في نظرية المعرفة بمنهج مثالي معتمدا كثيرا على فكر كانط وسبينوزا و ليبنتز ، و كون فكرة له عن التطور و عن وحدة العالم و دعم كثيرا المعارف الدينية ببناءات فلسفية حتى كتب رسالة في (نظرية المعرفة القرانية).

خلال هذه الفترة كتب انور غني قصيدته الطويلة (الموت و الحياة) التي تقع في اربعين صفحة و اجرى عليها تعديلات فكانت لها ثلاث مسودات الاولى عام 1999 و الثانية 2001 و الثالثة 2003 متأثرا حينها بالسريالية و التعبيرية . بعدها انقطع انور غني عن الكتابة لحالة الاحباط و الياس التي اورثها الوضع الاجتماعي بسبب الحصار وانعدام الحريات مما استنزف النفس و الروح العراقية و صار الادب لا يقدم حلا لانعدام الحرية و الفكر. و استمر بالمطالعة الفلسفية و الاجتماعية و استطاع الحصول على كتب دينية علمية مع شدة محاصرتها و نضجت شخصيته الثقافية و الفكرية و الدينية ، ثم التحق بالدراسات العليا و حصل على شهادة البورد العراقي في الطب عام 2004.

اخذ انور غني دروس في مقدمات الفقه في الحلة ، ثم التحق بحوزة النجف الاشرف عام 2004 ، و سكن في النجف و في عام 2006 دخل بحث خارج عند السيد علي السبوزاري ، بعدها في عام 2007 سافر الى الهند لاجل دراسة زرع الكلية لشهرين ، و عاد الى العراق و في عام 2010 عاد الى مدينة الحلة و اكمل دراسته الدينية الحوزوية على الانترنت و الحاسوب و التي افتى بعض الفقهاء المعاصرين وهو الشيخ لفياض حينها بكفاية هذه الدراسة لطالب العلم.

اهتم انور غني في دراسته الدينية بعلم الحديث و اهل الحديث ، و و اهتم بدراسة اصول الفقه و الف خمسة كتب نشر بعضها الكترونيا و منها (جوهر الاصول) وهو مؤلف كامل في علم الاصول و في جميع مباحثه من اوله الى اخره و بشكل مختصر . و عمل ملخصات لاهم كتب الاستدلال كمستمسك العروة الوثقى و الحدائق و الف مؤلفا استدلاليا في اهم المسائل بذكر مختصر للادلة و لا يزال مخطوطا .و كان يعتمد فيه على المنهج السندي الذي اسسه ابن طاووس و العلامة الحلي ، و الف كتابين على وفقه الالفية و المعتبر من احاديث الكافي و كنز الابرار و لكن اعجب انور الموسوي باسلوب صاحب الحدائق و السيد السبزواري و المنهج التصديقي ، و بدأ يميل اليه حتى جمع القواعد الحديثية بخصوص التعامل مع الاخبار ، و صار متيقنا ان المنهج الامثل و الاحق هو المنهج التصديقي بعدها شعر انور الموسوي باهمية اعتماد الثابت

من الوصايا الشرعية بان يكون المعيار هو العرض على القران و السنة ، فأنشأ موقع (احياء علوم الحديث) و بدأ في عام 2015 بتحقيق الاخبار وفق منهج العرض على القران و السنة و نشر الجزء الاول من كتابه (معرفة الحديث) وفق منهج العرض.

في عام 2014 عاود انور غني نشاطه الادبي و عمل مجلتين الاولى مجلة (الأدب العربي المعاصر) وهي مجلة ادبية عامة ، و الثانية مجلة (تجديد) مختصة بقصيدة النثر . و أنشأ مع جماعة من الشعراء مجموعة (تجديد) الادبية التي تتبنى كتابة قصيدة النثر السردية و المكتوبة بالجمل و الفقرات و بشكل افقي كما يكتب النثر ، بدل التشطير و العمودية المعهودة للقصيدة الحرة .و أنشأوا جائزة (القصيدة الجديدة) السنوية لشاعر العام المتميز في كتابة قصيدة النثر بشكلها النموذجي السردي الافقي و التي تكون بشكل (كتاب نقدي عن الشاعر) وكان الفائز لعام 2015 هو الشاعر الفلسطيني فريد غانم و انور غني بصدد اكمال كتاب عنه بعنوان (فريد غانم و النص الحر) وهذا سيكون تقليدا سنويا لمجموعة تجديد.

و في عامي 2014-2015 اصدر ثلاثة مجاميع شعرية بعنوان (لغات 1 و لغات 2 و لغات3) . و في 2015 نال لقب استشاري في الطب و اكمل ترجمة ملحمة جلجامش عن اللغة الانكليزية نسخة اندرو جورج و التي تعد اهم نسخة عالمية للملحمة حاليا و نشر ايضا كتاب (ترجمات ادبية) لمجموعة من النصوص و المقالات.

في عام 2016 اكمل انور غني كتابه النقدي (النقد التعبيري) بنسخة الكترونية و الذي يشتمل على اهم المفاهيم النقدية للنقد التعبيري المابعد اسلوبي و الذي ابرز ملامح الكثير من تقنيات قصيدة النثر مثل السرد التعبيري و النثروشعرية و اللغة المتموجة و وقعنة الخيال و البوليفونية و تعدد الاصول و الفسيفسائية و لغة المرايا و العبارات المترادفة و اللغة التبادلية و التراكمية و العبارات ثلاثية الابعاد و المستقبلية . و في العام نفسه اكمل انور غني كتابه النقدي

الثاني (القصيدة الجديدة بنسخة الكترونية الذي يركز على قصائد نثر نموذجية لاكثر من ثلاثين شاعرا.

المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي.

من الميزات الواضحة في نصوص أنور غني الموسوي هو النظر الى التجربة التأثيرية الشعورية الكائنة خلف التعابير و لحقيقة عملية الاختيار في تكوين النص التي أثبتتها الاسلوبية و بجدارة

مسقطة جميع افكار القهر و الاجبار المدعاة في هذا الشأن ، فان امكانية ابراز العامل التعبيري العميق (من شعور و جمال و فكر) باكثر من وحدة نصية (وحدة كتابية) يحقق عملية اختيار تعبيرية يقصد بها تلك المعرفة او التجربة التأثيرية الشعورية و الجمالية العميقة و تكون المفردات و دلالاتها المعنوية ثانوية جدا . و بهذا الفهم فالنص في واقعه يتكون من وحدات جمالية و شعورية و فكرية و ليس مقتصرا على امور بصرية و شكلية ، الا ان تلك الوحدات الكتابية هي ما ينعكس عليها كل ذلك و ما يرى بواسطتها كل ذلك .

ان التداولية المعهودة او العامة بين الناس في الحياة العادية تكون من خلال الدال نحو المدلول المعنوي ، بينما في التداولية الادبية التأثيرية تكون المحورية للمعادل التعبيري الماوراء شكلي أي الماوراء نصي ، و اما الوحدة النصية فان قصدها من قبل الكاتب و المتلقي يكون ثانويا ، لذلك لا يكون مخلا بالتداولية و التوصيل استبدال الوحدة التعبيرية الاوضح و الاقرب بما هو ابعد و اغرب ، فلكل تجربة انسانية شعورية او جمالية عامل تعبيري قريب منطقي مألوف وهناك ايضا معادلات و وحدات تعبيرية اخرى يمكنها ايصال ذلك الشعور او ذلك التأثير من دون تقييد بالدلالة و مجال المعنى وهي المعادلات التعبيرية البعيدة.

المعادل التعبيري القريب و المعادل البعيد يشتركان بقدرتهما على حمل ذات الشعور الى المتلقي ، الا ان المعادل القريب يكون بتداولية معنوية أي منطقية تعبيرية معنوية و دلالية بينما المعادل البعيد لا يحافظ على ذلك بل يخل بها عمدا و اختيارا الا انه يبقي على التداولية الشعورية و التأثيرية . عملية اختيار المعادل البعيد اللامنطقي و الانزياحي هو اسلوب تبديل اختياري و اسميناه (اللغة التبادلية) و ما بيناه شكل توافقي للغة التبادلية و هناك شكل اخر هو التبادلية العكسية ، أي انه يستبدل المعادل التعبيري القريب بما يعاكسه.

في قصيدة (بستان كشميري)بستان كشميري

يكن ملاحظة تعمد كسر المنطقية و وان الالفاظ المذكورة لا يراد بها بعدها الدلالي و انما يراد بعدها التأثيري الشعوري ، فالرمزية هنا ليست دلالية و انما هنا رمزية شعورية و جمالية . فالرمزية الدلالية تنتقل من الرمز الى مدلول معنوي مهما كان شكله خاصا ام عاما شخصيا ام كليا ، اما هنا فلا نجد تلك الرمزية بوضوح بل البارز فعلا هو رمزية تأثيرية تعبيرية جمالية.

فعبارة (ايها السعداء) هذه العبارة مجانية يمكن ان تشمل مجاميع دلالية غير محدودة ، الا ان الشاعر قد اعقبها ببيان معرفي ميتاشعري (ان الشعر اصابع ضوء) و بهذه القرينة نعلم ان الخطاب موجه الى فئة عارفة او مختصة وذكر الشعر يشير الى ان المراد هنا اما الشعراء او العارفون او الاشراقيون ، الا ان العبارة التي بعدها تشكك في هذه الافادة ، اذ ان هذا ليس الشعر و انما شيء اخر او على اقل احتمال هو شيء اخر . هذا الاسلوب المركب من ثلاث تقنيات : تأجيل البوح ، و كسر منطق اللغة ، و بساطة الصورة هو ما يحقق حالة جمع الاضداد وهي ما اسميناها بنظام (النثروشعر).

ان المسألة في (بستان كشميري) ليست مسألة مجاز فقط و لا رمزية فقط و انما هناك بعد اخر ملحوظ في الكتابة هو البعد التعبيري التأثيري ، فالسعداء و الشعر و اصابعه و المساء و الفلاح و الشمس و ضفيرتاها و الفجر و البستان و جدها و جنائن كشمير و الاسلاف و المخاطب و المتكلم بل كل مفردة من النص لا يراد منها معناها و لا دلالتها القريبة و لا رمزيتها المنطقية الدلالية المعنوية . ان هذا النص تحطيم كامل لمجال الدلالة و استعمال عمدي للمفردات في بعد غير دلالي ، و انما هو اقتراب من لغة التجريد و النظر الى البعد التأثيري الشعوري للمفردات و التراكيب .

انها لغة في حقيقتها تعمل على بعد المفردات و قربه من الشعور و حب المفردة و بغضها و ما تعنيه من تراكم تجربة و ذاكرة ، انها لغة تعتمد الوعي التراكمي للانسان تجاه المفردات لذلك

فهذا النص لا يمكن ان يكون الا بوجود القارئ ، لانه كتب بطريقة لا تؤدي معناه الا بوجود انسان يشعر بالكلمات و يحس بها ، ليس هذا نص دلالي و انما نص شعوري ، وهذا الفهم يقترب كثيرا من اللغة التجريدية ، الا ان هذا النص تعبيري و ليس تجريدي لوضوح الهدف و الغاية و الرسالة رغم الضبابية الدلالية في بعض عباراته .اذن نحتاج اضافة الى القراءة المفتوحة الى قراءة شعورية ، أي ان هذا النص يعتمد على بناء شعوري و المفردات هنا و ان كانت تبدو انها كلمات لكن في الواقع هذي وحدات شعورية تأثيرية ، كما لو أنك تنظر الى احجار ملونة فانك حينما تنظر اليها لا يكون محور النظر انها من أي نوع من الحجر و انما محور النظر الوانها و بريقها و لمعانها و ما تتركه في دخلك من شعور ، بعبارة ثانية ان ما يتركب منه النص وان كان يبدو وحدا كتابية الا انه في واقعه وحدات شعورية ، و الاسناد هنا شعوري . هذه القراءة المفتوحة و الشعورية هي المدخل لقراءة النص التجريدي و انها تفيد هنا في هذا النص التعبيري الذي فيه لون تجريد في بعض فقراته.

و الان سنقرأ النص شعوريا أي بالبعد الشعوري للمفردات و التراكيب و بالبلاغة الشعورية و ليس اللفظية ، أي سوف نتجاوز الوجود اللفظي و ننتقل الى الوجود الشعوري.

الكتلة الاولى (أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد .) من الواضح ان الكلام ليس للسعداء كما انه ليس عن الشعر و انما الخطاب موجه الى وجودات واعية تحتاج الى تنبيه بقرينة البيان ، كما ان ذلك الموصوف ليس الشعر قطعا و انما هو وجود انساني اكبر ربما هو الوجود نفسه او حياة الانسان او ما هو اكبر او اصغر من ذلك ، كما ان الفلاح ليس الفلاح و انما شيء استثنائي و رفيع ، وكلها تدلل ان الحديث عن شيء ثمين وان هناك تقصير تجاهه . وهذا الصوت فيه نوع لوم مما يدل على ان (السعداء) بجانب عدم الفهم المدعى لا يراد بهم السعداء بل ربما يراد بهم التعساء ، لانهم لم يفهموا الامر كما يجب وهذه تبادلية عكسية . فهنا في هذا التركيب اجتمعت التبادلية التوافقية بالجزاء

المتقدم و التبادلية العكسية في عبارة (ايها السعداء) فان واقعها التهكم و الذم و المراد نقيضها .

في العبارة الثانية (لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .) الانتقال من وجود معين الى وجود أخر مشعر بنقص في الوجود الاخر ، و انه لم يصل الى الوضع الذي كان يفترض فيه و كلمة (هناك) تكشف عن هذا الفارق الوجودي ، فالجنائن الكشميرية الرمزية التي فيها تلك الامور الرائعة هي المثال الذي كان يجب ان يكون عليه بستان جد الشمس الرمزي ، و من الواضح من خلال رموز الالفة (الفلاح ، الشمس ، جد) يتضح ان الشاعر يتكلم عن شيء اليف و حبيب ، و نهاية النص تكشف انه يتحدث عن وطنه .

الوضع الخيالي و الرمزي للبستان الشمسي و الوضع الخيالي و الرمزي للجنائن الكمشيرية اوصلت الرسالة الى القارئ ليس بالمعاني و الدلالات و باللغة الوصفية و انما من خلال الكتل الشعورية و التأثيرية ، بان الوطن الحافل بالمأساة كان يجب ان يكون جميلا و رائعا كالمثال الذي بينه النص . في هذا البيان نحن لسنا بصدد شرح النص او بيان دلالاته لأننا نعتقد ان هذه ليست وظيفة النقد و لا القراءة ، و انما اقتضت ادوات النقد هنا التطرق الى عوالم الدلالة و تشخيص المدلولات ولو تأويليا لأجل بيان طريقة التعبير هنا.

العبارة التالية (لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) من الواضح ان تلك الوصية هي الاقتراح الذي يضعه النص لاجل الخروج من المأزق

، لكن هنا لغة تبادلية حصلت وهي ان الشاعر انتقل من الاخبار عن الشيء الخارجي الى الاخبار عن الذات ، وهذا اسلوب (التلبّس) ، اذ ان من المناسب ان تكون الوصية للخارج التعس و المأساوي الذي يراه الشاعر ، وهذا اسلوب دقيق يحتاج الى فهم لغة الشاعر ، لذلك دوما نقول انه (لا نص من دون كاتب) فاستبدال الضمائر و تغيير اتجاه الوصف هو اسلوب من اللغة التبادلية ، وهو تعبير عن نظرة الاتحاد الكوني و ان اي ضرر في اي جزء من العالم يعني ضرر في اي جزء اخر ، لذلك فالسوء الذي يصيب اي انسان هو مصيب فعلا لكل انسان . فالوصية هي في ترك المنهجية و الفكرة البراجماتية القائمة على الاستغلال ، فان هذا الوضع المأساوي (الذليل) للعالم عديم الشخصية و العدالة و الضمير لا يناسب الحقيقة الوجودية المفترضة للانسان و الوطن.

ثم تأتي العبارة الوجدانية الشارحة (كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) و التي تختصر النص و تكشف عنه مما لا يدع شكا في ان تلك الاوصاف كانت للوطن و اهله و للعالم المأساوي واهله التعساء و طرح فكرة الخلاص و ما يفترض ان يكون عليه العراق و العالم ، و لم تكن تلك الرسالة برمزية دلالية و لا بتداولية معنوية و انما كانت برمزية شعورية و بتداولية تأثيرية و بالاستعانة باللغة التبادلية و النظر الى المشتركات التأثيرية بين المفردات و المعاني.

1- بستان كشميري

أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد . لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .

لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟

2- الأعمى

سردية تعبيرية ؛ لغة تبادلية

دمي الرخيص – وريث وريقات الخريف المغبرة — يدور حول نفسه كقبّرة قد سرق بيضاتها سرابٌ مظلم ، فصارت شبحاً من ذكرى لا تعرف النسيم . إنّه يجلس أمامي كلّ يوم ، ببدلته الكالحة وهو يتنفس الصعداء ، لقد أعيته الأسفار البعيدة ، و جاء أخيراً ليستريح . عجباً كيف لعيد قد خطفت الأحزان بهجته أن يستريح . لقد أخرجوا روحه شعرة شعرة فصار باهتا . مياه نهره العذبة شربتها العيون الوقحة . و أنا ذلك الظلّ الكسيح ، أقف وسط الحكايات النديّة زجاجاً شاحباً لا تعرف يده الوفاء ،. ليتني عدت الى قريتي قبل موسم الحصاد ، ليتني تعلمت شيئا من دفء هذي الأرض . فهنا وسط هذا القلب صحراء باردة و صخور من اسفلتٍ ،

أُقتَلُ أمام عينيها كلّ يوم . أجل هذا أنا وجهٌ قاتم للصبح ، أَخرج من كومة القشّ كسياسي عظيم لا أعرف شيئا عن أساطير الحبّ و الخجل . كل ما أجيده الاختباء كقطّ أليف خلف أوهامي ، خلف ربيع سرقت الشيخوخة بشرته النظرة . هذا هو عالمي لوحة فاخرة من الخيبات ، و مدينة كبيرة من الوعود . يبدو أنني لا أرى الأشياء كما يجب . بمعنى آخر يبدو أنني عيدٌ بائس و أعمى.

- اللغة التبادلية هي حالة تداخل الاصوات و الرؤى و الارادات ، فيتلبّس المتكلم حال الاخر و وضعه و يتلبّس الاخر حال المكتلم و تطلعاته ، و دائما تكون هناك قرائن و اشارات للمراد الجدّي و الفعلي من الوصف و الوضع . و هنا في هذا النص (الاعمى) يتلبس المتكلم حالات و اوضاع الاخر من مجتمع و افراد و توجهات و ارادات عالمية . ان تداخل الاحوال و الاصوات ينطلق من فكرة (وحدة العالم) كنظام تأثري ، فأي ضرر او خلل او نقص يصيب اي جهة في العالم فانه يصيب باقي اجزاء باثاره و تأثيراتها . و كل اذى يصيب شعبا من الشعوب فان مردوده السلبي الاني و المستقبلي سيصيب جميع شعوب الارض ، و حالة الخراب التي تصيب الدول المستضعفة في هذا الوضع العالمي الظالم فان له مردودا سلبيا على الدور التي تعمل على ذلك . و من هنا و كما بينا في مقالنا (من الامن الثومي الى الامن العالمي) بان من الخطأ تصور تحقيق أمن او مكاسب للدول الكبرى على حساب الدول الصغيرة و قهرها بحجة الأمن القومي ، و لا بد من التحول نحو فكرة الأمن العالمي لانّ سلب أمن أية دولة هو سلب لأمن غيرها فلا أمن أبدا مع الاخلال بأمن الدول الاخرى ، بل لا بدّ من السعي أن تكون جميع دول الأرض و شعوبها على مستوى مقبول من الأمن .

3- مدينة الزهور*

أنا ، تلك الحكاية العابرة . أتنفس وجه الماء و أنحني بكل حب نحو أرصفتي الباردة ، فالغربة شجرة قرمزية تملأ ذاكرتها الأشباح . حينما تتساقط أغنيتها على كتفي – في تلك الصحراء المظلمة – أعلم أن الرمل رفيق مرّ ، و أن المدينة الزهرية التي مررت بها يوما صنعتها قلوب قرمزية ساحرة . أجل يا صديقي ، هكذا أجدني غارقا في ضفاف ألوانها الناعسة ، أتلفت بين أغصانها صبيا نزل باكرا مع المطر . كانت الأصوات باهتة تتخفى خلف الشجيرات كعروس ريفية تحلم بهمجية المساء . ليتك رأيت الأغصان الندية و هي تتمايل حول الطرقات ، و ذلك البحّار الهندي يجوب بنا العوالم البعيدة . أنا لا أنسى ابتساماتها الصاخبة و حبات العنب الشفيفة .

*مدينة الزهور : مدينة طبيعية صغيرة كلها زهور تقع في مدينة أحمد أباد في الهند زرتها عام 2007

4- سمكة

قصيدة نثر مستقبلية*

أظنني رأيت آثارها الضبابية ، تلك السمكة القابعة في القاع المظلم ، تتظاهر بالقانعة الكاملة في عالم صامت . إنها كشعبي الجريح ، يجري في عروقها نسيم الفلاحين و تأسر أفكارها همجية البرابرة السوداء . تخرج باكراً لتصطاد حلماً ، فلا يحلّ الغروب إلا و حبة القمح تشاور لأرضها من بعيد . لقد نسيَتْ الكلمات و نسيَتْ ثوبها البهيج . في رئتيها تتجمع أحلام المجرّة ، و حينما ترتعش من الحبّ تتورد وجنتاها و تتقلب وسط مياه البحر فترى شيئا من شبح الشمس ، و أنا تلك القضبان الواهمة ، أتحطّم تحت قدميها كشراع رثّ تلتهمه الرياح . هناك تتنفس وجه النهار و يلتمع قلب الماء فيرتدي حلته البراقة ، يا لعينيه الزرقاوين . إنني أراها تحكي لنا زمن الظلام الغابر ، و تخرج من متاهات العتمة بصوت يتلألأ . أجل يا صديقي إنها تلك السمكة التي تتبختر فوق سطح البحر كعروس هندية رائعة الألوان .إنها هي فعلاً ، تتقافز فوق الماء كفرحة عيد غارقة في فرش النور.

- المستقبلية مذهب فني يعتمد الحركة الواضحة و الشديدة داخل العمل الفني و يمكن تجسيدها كتابيا بخلق زمن و تأريخ داخل النص و تنقلات ظاهرة فيه ، و لقد كان الشاعر القدير عادل قاسم قد سبق وكتب بهذا الاسلوب نصه (سلالم البحر) . في قصيدة (السمكة) نرى مستويات واضحة من القاموسية المفرداتية و التراكيب و الرؤية ، فمن القاع المظلم و الظن و البؤس الى شيء من الشمس و تنفس الحرية و النهار و تشكل الصوت ثم الى كمال النور و الحياة المزدهية و التلألؤ . كما ان اللغة التبادلية حاضرة في عبارة (و أنا تلك القضبان الواهمة ، أتحطم تحت قدميها كشراع رثّ) فانها وان كانت بلسان المتْكلم الا انها وصف للمجتمع و العالم.

5- العصافير

رغم كلّ تلك الغيوم و الظلمة ، و رغم إختفاء البساطة خلف الأفق ، فأنا لا زلتُ أحبّ لون السماء ، و أحب فضاءها الرحب الذي يشعرك بأنّك ورقة خفيفة تحملها الريح . السماء رغم لونها المتقلّب تعشق الأشياء البسيطة ، تنحني و بهدوء لتمسح على رأس عصفور مبلّل . أنا أحبّ صوت العصافير عند الفجر ، إنّها تعطي السماء نكهة منعشة ، و تجعلك ترى نفسك أكثر وضوحاً . هكذا أردت دوما أن أعيش ببساطة ، كورقة في نهر ، أمشي في أزقة مدينتي يداعب أعماقي النسيم . لقد بدأت أشعر بالملل ، الضوضاء تسرق كل شيء ، يا للمدينة الخراب . العصافيرُ قليلة هذه الايام في حيّنا . كنت أحاول أن أزرع شجرة ، من ذلك

النوعِ الذي يزهر في الشتاء ، لكي لا تشعر العصافير بالغربة ، و بمعنى أدق كي لا أشعر أنا بالغربة فوطني صار لونه غريباً . لقد أخبرتني العصافير أنها ملّت الجلوس منتظرة القواربَ الهاربة ،كانت تهمس في أذني : إنّ التربة هنا صار لونها أحمر كشفاه نيسان . أنا مثلكَ يا صديقي بدأتُ أستعدّ لكل احتمال . نعم ، العصافيرلا تكذب ، إنّها مخلوقات جليدية غريبة و صادقة ، يشعرك نشيدها بالوفاء.

باسم عبد الكريم الفضلي

السيرة الذاتية

باسم عبد الكريم الفضلي شاعر عراقي ، من مواليد (1958) في مدينة كربلا ء . حكم عليه بالسجن المؤبد 1988 بسبب معارضته السياسية . ،كتب الشعر في سن مبكرة ، له اكثر من 17 مجموعة شعرية غير مطبوعة . . صدر له مجموعة (يوتوبيا المعاني / انزياحات الخلاص) (2016) ، اضافة لعدة دواوين مشتركة مع شعراء عراقيين وعرب . يكتب النص التجريبي و الحرّ بشكل تعبيري متفرد . رئيس مجموعة ألق الحرف الشعرية و عضو في كثير من المؤسسات الادبية العراقية و العربية منها . نائب رئيس منتدى المثقفين في امريكا ودول المهجر . عضو مجلس ادارة رابطة الابداع العربي للادباء والكتاب العرب . عضو مجموعة تجديد الأدبية و من كتاب القصيدة الجديدة.

ملامح النثروشعرية عند باسم عبد الكريم الفضلي

بقلم د أنور غني الموسوي

باسم عبد الكريم الفضلي ، صاحب اللغة الحرّة و النص التشكيلي ، و التعبيرية البصرية المجسدة للمعنى و المغزى ، و أحد كتّاب مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر السردية ، و سفير السردية التعبيرية الذي ملأ الصحف و المجلات بنصوص (السردية التعبيرية) ، حتى انّه استحق بحق لقب (سفير السردية التعبيرية) .الذي بنصوصه مع شعراء آخرين قد رسّخوا هذا الشكل من

الكتابة بعد أن كان مجهولا و غريبا و غير مألوف ، و فتحوا الباب واسعا لشكل كتابي متميزة لقصيدة النثر.

من المعلوم أنّ باسم الفضلي من أمهر من يكتبون قصيدة النثر الافقية المكتوبة بالفقرات ، و المتخلية عن العامودية و التشطير المعهود ، الا انّه اوجد ايقاعية خاصة معتمدة الى التجلي الشكلي و التوظيفات الشكلية في النص مع رمزية عالية و متشظية مفعمة بالحداثة و التجريب . بجانب هذا النص التشكيلي و الحرّ و التجريبي ، كتب باسم الفضلي قصيدة نثر سردية نموذجية ، بجمل و فقرات و بسرد تعبيري نموذجي محققا حالة (النثروشعرية).

النثروشعرية هي حالة الكتابة التي ينبثق فيها الشعر من النثر ، اي ان الشكل شكل نثر ، الا ان الروح روح شعر ، وهذه الحالة هي قمة التضاد و النموذجية التي تسعى نحوها قصيدة النثر ، فبنثر جملي و فقراتي لاايقاعي خال من كل فراغ او تشكيل او تشطير ، بل بالناء الجملي المتواصل و سرع بنائية و تركيبية نثرية ، كما هو الكلام العادي ، بهذا البناء و النسق و التركيب يتحقق عالم شعري خلفي مواز لتلك النثرية منبثق منها.

من الواضحة ان القصيدة الحرة وان كانت مكتوبة بشعر نثري لا يمكنها تحقيق النثروشعرية بسبب الايقاعية و التشطير و كسر البناء المتواصل و ابطاء سرعة التركيب الجملي بالسكتات و الفراغات و التشطيرات . و ما لم تكن هناك كتابة انسايبية غير مفصلة و لا مقطعة و بجمل متواصلة فانه لا يكون هناك نثروشعرية.

من نماذج النثروشعرية الناضجة التي ابدع بها باسم الفضلي قصيدة (بصقة صفراء)

بصقةٌ صفراااااااااااااااااء

)سرد تعبيري(

باسم عبد الكريم الفضلي

الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن . سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير . خروقاتُ الخُطَبِ العصماء لا تلهي قناصي الائتلافات الضوئية عن عَدِّ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها . تصفييييييييييييييييق حار للجنائز المتسخة الجلابيب ، يسدُّ عينَ شمس الولاءاتِ المجافيةِ مضاجعَها قسراً ، فقد صادروا وسائدَ الحدودِ الممحية الجبين . سيدون التاريخُ : أنَّ المساميرَ الصُّلبانيةَ الخدمات ، تم تسعيرُها بالعملة الصعبة ، وتباعُ على أرصفةِ المؤتمراتِ الكحيلةِ الطرف . هلموا ..هلموا . ، لم يتبقَ الا ... مسمارٌ واحد ، فمن يفوز به ..؟؟ شبق العيونِ البرررررررررريئة الافاق ، لاتشمله الهدنة ، فهو محرم الجلد ، موبوء النشيد ، ممنوع الصدى ، عليه ان يتسلل من تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم المتفق عليها ، بين فخذي ملائكة الرحمة . الهدنة تمصمصُ شفاهَ الغد الغاافي على صدري!!...

مجلة تجديد 28 فبراير, 2016

انّ افضل تشبيه يمكن ان نشبه به النثروشعرية هي انها نار تحت الرماد ، فما تراه رماد بارد لكن تحته جمر حارق ، و في وصف آخر للاديب القدير فريد غانم انها هادئة الشكل الا ان في باطنها و خلفها اعصار عاصف.

من ملامح و مميزات بل وشروط النثروشعرية هو البناء الجملي المتواصل ، فتكون الكتابة في انسيابيتها و بنائها جملا نثرية عادية و تكون بشكل عبارات و ليس مقاطع او تشطيرات . ففي عبارة

(الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن . سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير) و ايضا نجد بناء جمليا متواصلا جليا في عبارة:

)سيدون التاريخُ : أنَّ المساميرَ الصُّلبانيةَ الخدمات ، تم تسعيرُها بالعملة الصعبة ، وتباعُ على أرصفةِ المؤتمراتِ الكحيلةِ الطرف (

اضافة الى الجملية المتواصلة ففي النص عوامل أخرى تقوية النثرية منها العبارات شديدة النثرية الكاسرة للإيقاع , مثل-:

عبارة (حتى الآن) فإنها لفظة نثرية بحتة ، و عبارة (سأخرجُ لأبحثَ) فإنها ايضا تتميز بنثرية قوية . كما انّ عبارة (تم تسعيرُها بالعملة الصعبة) و عبارة (أرصفةِ المؤتمراتِ) فيها نثرية و كسر للإيقاع واضح جدا . و عبارات النص كلها نماذج للبناء الجملي المتواصل كما هو ظاهر .

و اضافة الى السردية ، و التخلي عن الايقاعية فان الشكل النثري او الجزء النثري من النثروشعرية قد تحقق بشكل ناضج ، و اما التعبيرات الشكلية و تمثيل الصوت و مدّه ، فانه لا يخل بالنثرية فان النثر ايضا يشتمل على تمثيلي كتابي للصوت فشكل المدّ في (صفرااااااااااااااااء \ تصفيييييييييييييييييق \ البررررررررررريئة (اي الربيييييئة)\ الغااافي) لا يخل بنثرية العبارات.

و أما الشعرية اي الجزء الشعري من مركب النثروشعرية فانه يتجلّى بتوظيفات نصية و عناصر اسلوبية . منها-:

اللغة المتموجة و وقعنة الخيال ، اي دمج الخيال في التعبير الواقعي كما في عبارة

(خروقاتُ الخُطَبِ العصماء لا تلهي قناصي الائتلافات الضوئية عن عَدِّ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها .) فان صدر العبارة الواقعية الذي ليس فيه الا مجاز قريب و استعارة قريبة فانه ينتهي بانزياح كبير و تصوير خيالي (انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها) وهذا الشكل من التركيب هو أحد أدوات ممانعة السرد ، و بجانب الرمزية و الايحائية تتحقق السردية التعبيرية .

و في عبارة أخرى تتجلى اللغة المتموجة و وقعنة الخيال كما في

(تصفيييييييييييييييق حار للجنائز المتسخة الجلابيب) فاضافة الى عنصر الصدمة في التصفيق للجنائز ، فان واقعية التصفيق الحار و يوميته يصطدم بخيالية (الجنائز المتسخة الجلابيب)

و من العبارة الاخرى التي تتجلى فيها اللغة المتموجة و وقعنة الخيال عبارة:

(عليه ان يتسلل من تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم المتفق عليها) فان صورة التسلل و الايجاب بذلك بلفظ (عليه) يصطدم بنظام استعاري في (تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم)

و من عناصر الشعرية الاخرى هو السرد الممانع للسرد ، و القفز السردي و اللامنطقية و عدم تنامي الحدث و غياب الحكائية و القصصية كلها تحقق السرد الممانع للسرد.

و من عناصر الشعر هنا هو الايحائية ، و تختلف حالها في الشعر السردي و السرد التعبيري عن السرد القصصي الحكائي بانها في الشعر تنطلق من مناطق موحية متشظية و تنتهي الى مناطق ايحائية متشظية ، فتكون الايحائية غاية العبارة و لا تكون موظفة لاجل التوصيل ، وهنا الاختلاف الجوهري بين الايحاء في السرد التعبيري الشعري و السرد القصصي بان الايحاء في

الاول هو الغاية و السرد يكون لاجله بينما في القص يكون الايحاء موظفا لأدل القص و التوصيل .

فعبارات (سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير \ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها \ للجنائز المتسخة الجلابيب ، \ صادروا وسائدَ الحدودِ الممحية الجبين \ عليه ان يتسلل من تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم المتفق عليها) وهكذا غيرها ، عبارات شعرية ايحائية تنطلق من مجالات معنوية مختلفة و توحي و تسعى نحو مجالات ايحائية مختلفة ايضا ، وهذا ما يميز الايحائية الشعرية.

و من عناصر الشعر و المحقق للجزء الشعري من النثروشعرية هو الصور الشعرية و الانزياحات المعنوية ، و لقد بينا في مناسبة سابقة ان الصورة الشعرية في الشعر السردي تكون مذابة و قريبة و غير محلقة محققة عذوبة وهنا نجد هذه الحالة كما في-:

(الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن . سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير .) فاننا نلاحظ ان الصورة الشعرية (سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير) قد قربت و اتسمت بالعذوبة بسبب السرد السابق عليها (الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن).

و كذلك صورة (عَدِّ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها .) فانها قربت بما سبقها من سرد (خروقاتُ الخُطَبِ العصماء لا تلهي قناصي الائتلافات الضوئية)

و كذلك عبارتي (المؤتمراتِ الكحيلةِ الطرف) و (المساميرَ الصُّلبانيةَ الخدمات) فانها لم تحلق و انما بقيت قريبة بسبب السرد المحيط بها (سيدون التاريخُ : أنَّ) و (تم تسعيرُها بالعملة الصعبة) و (وتباعُ على أرصفةِ.)

و بهذا النظام و التوظيف تحقق صور شعرية عالية المجازية الا انها عذبة قريبة و غير محلقة.

هذا اضافة الى الرمزية و التوظيفات الرمزية الظاهرة و الى صوت المؤلف و تعبيريته و اعتراضه وهي ظاهر في اكثر من مظهر (لأبحثَ عن كومةِ عصافير \ خروقاتُ الخُطَبِ العصماء \ قناصي الائتلافات الضوئية \ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها \ تصفيييييييييييييييق حار للجنائز المتسخة الجلابيب \ تسعيرُها بالعملة الصعبة \و محرم الجلد ، موبوء النشيد ، ممنوع الصدى \ الارقام الفلكية لفتاوى الرجم)

هكذا تتجلى طاقة اللغة و عبقريتها ، و هكذا ينبثق الشعر الكامل و الناضج و المثالي من النثر الكامل و النموذجي ، فتتحق النثروشعرية النموذجية في لغة باسم عبد الكريم الفضلي ، و تتحقق قصيدة النثر النموذجية بالتضاد المثالي بين النثر الكامل و الشعر الكامل . فكلما تجلى ذلك التضاد و تكامل النثر و تخلى عن الايقاع و تكامل الشعر وتجلّى تكاملت قصيدة النثر و قوي تجليها في النص .

1- هروب

نسائمُ الغماماتِ الراحلةِ بترانيمِ القصصِ المنسيةِ الشفاه ، تُسرّحُ قذالَ شمعتيَ الوحيدة ..،فأغرق في أغواري الصاخبةِ العُري ؛ (الواحةُ الغنَّاءُ العزلةِ لاتسترُ سماءَ قَهقهتي ، فهيَ ممشوقةُ الرحيق) ، سأهاجرُ لمتونِ الشمسِ الشمطاءِ الذاكرة ، فقد حلَّ ربيعُ حَرقي أوراقَ شجرةِ ميلادي . الواحةُ رحلتْ بعيداً عن أنفاسِكَ فلا تُسرعِ الحَبوَ تحت جلدِ أيامِك . تتَّسعُ اشداقُ غنجِ سَوسنةِ الأُصُصِ المعشيةِ الجناح ، لتضمَّني هالةُ بسمةِ طفولتي العابثةِ بنجماتِ هديلي على شرفةِ مهدي . الجريُ خلفَ خطوتي الحافيةِ الوجه ، يتعثرُ بأجراسِ أَوبَتي لبستانِ هذيانِ ظلالي ، بكلِّ لسان . سأنزعُ عني قشورَ تنانينِ هدهداتِ جدتي ألتنازعُني لُعبَتي الوحيدة ، وألبسُ ريشَ طواويسِ مملكةِ كذبتي البيضاءِ على طيَارتي الورقية ، وأهربُ بي مِنّي ، الى ماوراء نسياني عناوينَ ضفافِ الزمن.

2-　　المنفى .... انا

في قعر الظلمة .. جلسَتْ .. ، متلفِّعَةً بأسرارِ حلمي القادم ..، ايقظني جلالُ الخفرِ المتكشِّفِ عن وجهِ سؤالي المتراكمِ الأزمنة ،.. الممرُّ أُفعوانيُّ السكون ..، جناحُهُ المحَنَّطُ أبيض ..، والآخرُ ممودٌ بالقضبانِ البااااااااااااردة ..، اتوقف..، ولما تلفتُّ ، لصخبِ قيءِ ساعةٍ تدلَّت من سقف البحر المتوسط ..، تشمُّني فتلفظَني .. شفاهُ الأسرَّةِ المنتظِرةِ أرقامَ من نُحروا في فناءِ الخشوووووووووعِ المطبَقِ الجَّفن .. ، هل أُغامر .. ؟؟ ، إنها تدعوني بهالةِ صمتِها .. ، تبتسمُ لحَيرةِ مجسَّاتِ بحثي عمَّا يسندُ الجدارَ .. خلفي .. ، مرَّ ألفُ عصرٍ وهو منطفيءُ الصدى .، وراءها ... متاهةُ نورٍ يتنفَّسُ بلا شُرُفاتٍ حوراء ..، أما لها بداية ..؟؟؟ ، شرعتُ أندثر .. ، تبتغُني أنفاسُ من يغتصبُ المشهدَ .. بسيكارِهِ المثرثرِ .. بخبايا خطوتي المكتوبةِ ..، سَلَفاً ، في أجندتِهِ العاليةِ الرفوف .. ، سأكسرُ صحونَ اميرةِ النهاياتِ العظمى ... وأكتفي ببدايتي الصغرى حين .. أحتطبُ المسافات الدهرية المرايا لأصلَ أليها وأهتكُ حجابَ نفيِها عني .. تمدُّ يداً ، وتمنعُي التعرُّفَّ على موعد خفقتي القادمة ...، والجناحانِ يوشكانِ أن ينطبقا على صحوتي ...، سأنزعُ مقلتيَّ وأرميهما الى خفرِ السواحل ...، علَّ المكانَ يؤجِّلُ رَسْمَ فناراتِ زمني ... المتراكمِ الأسئلة..

3-　　ركامُ الأنا / استجماعُ الشظايا

فوّاحةٌ رائحةُ الظُّلمةِ عندَ تقاطُعِ الخطوات (غداً) .. / ألوذ ، أخلعُ ملامحَ أنايَ ، أتنفَّسُ بعمق ، تتشبَّحُ الموجوداتُ من حولي ، أرى أنساغَها القيئيةَ فلا يخطرُ أمامي إلا ما أُشيِّؤُهُ (طفولة) .. / أُلجمُ نظراتي ، أسماءٌ غزتْ مُخيّلتي تَغرزُ في وجهي مخالبَ أنصابِ

الصَّدأ لتُعمِّدَ أحراشَ المتعة .. لاوقْعَ زفرةٍ ينتشلُني من مملكةِ إشتهاءاتِ الإمّساخ (أمس) ../ منتهى الفردَوس .. ، فلتفتحْ جدرانُ النأيِ عيونَها وتفترسُني فأنا ناضجُ الخواءِ ومُهَيَّيءٌ للرقصِ على حبالِ الإجتثاث ؛ متى تذكرتُ براعمي لآخرِ مرَّة ..؟؟ (الآن)/..

لاداعٍ لذلك ، فوحيدُ الجَنَّاحِ يحتفلُ كلَّ موسمٍ بعُريِ التماسيحِ على دموعِ قنادِلِ نقيقِ الصياديـنَ الكُمْهِ .. لاوردةً تزغردُ في مفازاتِ الصِّبا الرمادي .. فليتَ للحَلَمةِ فماً .. / لونُ العمر (الحاضر) ، الحسرةُ إعلانُ هزيمةِ الرغبةِ تحتَ أسِنَّةِ العجز ، بينَ عرشي ومطارحِ الهوى الأبيضِ الصفحاتِ مسيرةُ ألفِ قلبٍ وقلبِ مُوَأّدٍ في عيونِ

بساتِنِ اللعنةِ والحرباءُ تغنّي لصباحاتِ الياسمينِ المتَسَوِّلِ حيثُ تخرُّ النجومُ على منابتِ الذكرياتِ الأسلية (مراهقة) .. / مهما يكن ..، ديدانُ العقولِ الأولى ألا تكفُّ عن نثرِ بذورِ الحقائقِ الأزلية ..؟؟ والزقزاقُ لايفتأُ يبحثُ عن جحورِ اللآليءِ في مستنقعاتِ الأفراحِ الوِلاديَّةِ .. / أُعطيهِ حُلْماً كي أُعبِّدَ لهُ درباً (قبلَ خريفِ الأمل) ، سأنامُ وأدعُ المجراتِ تستأنفُ جَريَها صوبَ الخمود (شتاءُ الوعدِ البِكر) ... / أما يكونُ لهُ شراع ..؟ ..، للحقيقةِ أقنعةٌ ترسمُ أَلّلاتِ التعريف.. فما هو إسمُك ..؟؟ إستشراءُ الوميضِ في عيونِ الغاباتِ العَظْميَّةِ يُعكسُهُ بريقُ الرغبةِ المدفونةِ في قواريرِ ترياقِ الإستلابِ والإنتظارُ ظِلُّ عقربٍ إستوطنَ خِدرَ ربِّ مخمور (الصِّبا) .. / أصحو أم أسترسِلُ في يقظتي ..؟؟..، وقتَها عدا كلُّ ما فيَّ عدا قدميَّ بقِيَتا مُوَثَّقَتينِ بزبدِ سيولِ أغواري.. عندَها أردتُ التحليقَ فوقَ أمواجِ الرحيلِ الأبديّ باحثاً عن موضعِ خطوتي .. أردتُ .. الى هناك ... حيثُ لم تُلقِي الصِّدفةُ نُطفةَ الوجودِ بعدُ .. أردتُ

... هناك .. و.. أبَتْ قدمايَ .. وغادرَالحُلم شاطيءَعزلتي فقد حلَّ الظلام .. / أُسكُتْ .. وإنعَمْ بأنفاسِكَ المحسوبة (قصةُ الحب

الأول) ، أزليٌّ إنسلاخي .. فأينَ جذورُ الماءِ في دمي ....؟؟ .. ، (تعبُّدات) .. / في الأُفقِ يعانقُ حاضري غدي فويقَ جثمانِ توقُّعي.

4- فجري الجديد

البركةُ الآسنة .. لكم هي عنيدةٌ وتأبى الرحيل .. رحلَ الجميعُ وهي... راسخةٌ شامخةٌ... في كَبِدِ إتجاهاتي... كم اضطرُّ للدورانِ حولَها كي اصلَ شارعَ مجاهيلِ خطواتي.. وهو عنيدٌ ايضاً... لايكشفُ أسرارَ مفاتنَ دكاكينِه.. كلِّها فرغتْ إلاّ من ثرثراتِ الغابرين.. وإيقاعاتِ ملاعقِ الشّاي في إستكاناتِ الوُجوم ..سأستمرُّ في محاولاتي العتيدة..لعلّي أعثرُ على عُنوانِ حُضني .. أناملُ الماضي المسكونِ بقَصَصِ مَنابتِ أوهامي مابرحتْ تُدغدغُ آباطَ أيامي .. لكنّني سأستمر .. لابدَّ من وجودِ رصيفٍ يردُّ على أسئلتي.. لايعقلُ أن تكونَ قد رحلَتْ جميعُها مع من جاؤوا مع العَهدِ الجديدِ للغربة.. سأتوقَّفُ أمامَ تلكَ الشجرةِ الكاشفةِ عن .... نَهدَيها.. قد يزعجُها سؤالي لكنَّها لم تخلعْ سُروالَها الداخلي.. أُووووه.... لقد تشاغلتْ عنّي بتسريحِها شَعرَ العهدِ القديم.. ألا يُغريها عُرْيِي ؟؟؟ أم إنَّها إعتادتْ حِشمةَ العُراة ..؟؟ كلُهم يتزاحمون ... في إستداراتِ اللذَّةِ ويفِرُّونَ من تقاطعاتِ طُرُقِ فجيعتي...سأرقصُ... لعلّي ألفتُ إنتباهَها .. لكنَّها عمياءُ القلبِ والغدِ واللسانِ..فَسَأُغنّي... بَيدَ أنَّها محظيَّةٌ حاشيةِ

السلاطينِ الجُدُد.. كيف سأعبرُ الشارع... لن تستطيعَ ... فجميعُ علاماتِ المرورِ رحلتْ كذلك... وبقى حشدُ الجياعِ يتفرَّسُ فيك.. سأهربُ منّي .. وإلى أين ..؟؟؟ أما تدري أنَّهُ طلبَ منكَ أن تُقرضَهُ عمرَك..؟؟ آآآآآآآآآآآآآآهٍ منه..لكم يتفنَّنُ بالمراوغَة ..كلَّما طلبتُ منهُ أن يصحوَ يلوذُ بالوُعود.... الوعود...الوعود... لمَ لايخلعُ عليَّ طمرَ أملٍ يسترُ عورةُ بِركتي ..؟؟ أتظلُّ تنتظرُ أن أُقرِبنَ لها طفليَ الوحيد ..؟؟؟ .. هو ذاك .. وإلاّ فلارجاء... فالأحلامُ يصطادُها أصحابُ المولاتِ الممتلئةِ بالأشلاءِ المقطوعةِ الرأس..وبضاعتُهُم رائجةٌ .. فأسعارُ النِّفطِ تتهاوى في بورصةِ الدَّمِ غيرِ المغشوش.. أتسكر ..؟؟ لمَ لا..لعلّي أصلُ الجانبَ الآخرَ من الشارع .. لكن .. لاتنسَ أنَّهُ لن يُعيدَ إليكَ القرضَ قبلَ إنتهاءِ قصةِ الإطاراتِ المثقوبةِ لأسئلتِك.. ليس لي سوى الإستمرار... لكنّكَ وحيد .. !! لابأسَ .. فقد أدمنتُ الخذلانَ.. حدَّ الثّمااالة.

5- وقائع اللجوء اليّ

أنعطفُ..حيثُ مَثوى الخُمودِ المتعرّشِ صدورَ الزّقاقِ المقصوصِ الأجنحَة ... أنّهُم يَلعَقونَ آثارَهم مِن على المنافذ ... تَضيعُ علاماتُ الزّمن ..إرتعاشاتُ الغروبِ تُصلَبُ على شُرُفاتِ سطوحِ حَيضِ الملائكة ..يتسرَّبُ الشارعُ مِن تحتي..أعومُ.. لاتنتقلُ خطواتي فوقَ لُجَّةِ الغِيابِ الأُقحواني .أتوقَّفُ.. تتلاشى الظِّلالُ.. أعبثُ وحيداً برمادِ القَصَصِ الأبيضِ على طنينِ فِراشِ موائدِ السِّنينِ

المنسكبةِ في جَوفِ ظُلماتِ القهقهةِ السُّلافية... أقعُ في شَرَكِ التَّقاطُعاتِ المقلوعةِ العيون .. ليس مَن يلوّحُ للصحْوِ إلاّ ذبابُ المقابر..تقولُ وهيَ تَمسحُ دمعةَ الجَّداولِ المحترقَةِ في شرايينِ اللذَّةِ المتسَلّلةِ خَلَلَ رُموشِ الشُّهُبِ المنثورةِ على شواطيءِ قوافلِ الهديلِ المضوّعِ غُربتي : أين لونُ إسمِك.؟؟..أقولُ عندَ مفترَقِ المغامرةِ الهاربةِ بِكأسِ السُّؤالِ المعَربِدِ في رَمادي : إفترقْنا.. بعدَ أن أعيى الوجودَ لقاءُنا.. صِرنا مثلَ مَوجٍ تحطَّمَ على صَدرِ الزَّبَد ...صِرتُ..هناك.. صاروا هنا.. !! تهربُ الأسماءُ ..فالأشياءُ لايرجعُ إليها ماتقولُه..أرجعُ..!؟ عُتمةٌ لَزِجَةٌ تَعبقُ في جُحورِ المرايا..ولاعزاءَ لِجُلجُلَةِ الموتى..حوافرُ الأسئلةِ الفَلكيةِ تسحقُ هاتِفَ الحَيرةِ المزمنةِ المترَسِّبَةِ على صِغارِ أجمُري.. هل تطفيءُ ظمأها عصارةُ أشواقي..؟؟ ،كلُّ رفوفَ الظلّ تَمُدُّ ألسنتَها المتوحشةَ (صِدفة) ...أُسكُتْ..وسِرْ في هذا الغَسَق ، ولاتكترِثْ لِدَوّارةِ الآثام.... أخلعُ تجاعيدَ الصِّبا لأرتديَ شَيخوخةِ بداياتي ، فسَمائي ، وحدَها ، يُمكِنُ أن تُسقَى فيها أجِنَّةُ الأشواكِ خمرا...

حسين الغضبان

السيرة الذاتية

الاسم :عبد الحسين غضبان ابراهيم

من مواليد بابل/ المسيب 1957

السكن :بغداد

الدراسة :الاعدادية

مارست العمل الادبي مع ادبيات القرآن الكريم كتحليل للمفردة القرآنية والتعامل معها بشكل عصري مستندا الى الجذر اللغوي والمناسبة وقد حصرت التحليل في شخص الانسان كمخلوق حضاري مبدع وقد اعددت كتابا في هذا المجال باسم(اله من تراب) مازال في قيد الطبع ،عملت بوسترات لمواضيع كثيرة من هذا النوع وبعض المواضيع ذات الصلة ونشرتها في المجال الالكتروني ضمن صفحة البيان والتبيان الخاصة بي اضافة الى صفحتي الشخصية ،عملت في مجال الاعلام سكرتير تحرير تحديدا جريدة ضفاف الفرات المستقلة ،كتبت الشعر العمودي والحر والسرد النثري والخاطرة ،لي منشورات كثيرة ينشر معظمها في المجلات الالكترونية المتواجدة في الفيس

بوك وكوكل وصوتية في اليو تيوب باسم حسين الغضبان او حسين الجميلي ،لي اصدار باسم هموم النواعير نصوص شعرية وأخر باسم مسيرة بين ظهور الاقواس في طريقه للطبع.

الاهتمامات:

مطالعة النصوص الشعرية المكتوبة بالطريقة السردية والنثر كحالة استثمر منها الاشباع للمعلومة وتوصيلها بمساحة تتسع للصور المتنوعة التي يفرزها الواقع القاسي على اعتبار ان القصيدة العمود محددة الابعاد بطيئة البناء تعتمد على معايير ذات مقاسات لاتسمح للتوسع،وبعد انضمامي الى مجموعة تجديد الادبية صار لي واضحا من خلال النصوص والنقد والاطروحات والدراسات التي يقوم بها على وجه الخصوص الدكتور انور عبد الغني الموسوي الذي حدد مسار الكلمة النثرية بمسمياتها التعبيرية كالتقليلية والكتلة الواحدة واللتبادلية والفسيفسائية ومعددت الاصوات (البوليفونية)وغيرها وعلى هذا الاساس كتبت العديد من النصوص وبشكل متقدم يلبي عمق الرغبة في التوصيل.

الوظيفة ..سكرتير تحرير جريدة ضفاف الفرات

اضافة الى عملي الاصلي اعمال حرة

عضو الرابطة العربية الثقافية

عضو اتحاد الصحفيين العراقي

عضو مؤسسة فنون الثقافية

الاصدارات:

هموم النواعير..نصوص شعرية

كتاب اله من تراب..مواصفات انسان متطور..قيد الطبع

مسيرة بين ظهور الاقواس..نصوص شعرية..قيد الطبع

البوليفونية في قصيدة (الصمت عالم آخر)

)الصمت عالم آخر(

حسين الغضبان

أرض كروية ، دَوخة ، رأس كروي يتدحرج بين قدمين ، لسان سجين ، سَجّان جبان جعل الانياب قضبانا . حبر الحقيقة مُرّ، قلم يخاف ، يمشي في ظلال الصمت ، جدار آمن ،اذاً هو الصمت . عين تنظر قلبا يبكي أوهام ، جمهور مازال ينصت تحت منصة خطاب . فكّرَ، جَلالتهُ يتأرجح يدندن على أوتار حنجرة مستهلكة . أنظار بلا جسد، تلج في سَمِّ الحقائب، مذنبون يخرجون من الأحقاب سراعا، أنا أحدهم ، أبتسمُ بوجهي . رجال ونساء استنفروا المسير الى المتنبي ، يخبرونه أنّ نساء يحملن بيد سكينا و أخرى لا تحمل تفاحة ، قطّعن ايْديَهن ،ولم يخرج عليهن أحد يُعْلمهن أنّ الفارس مزقتهُ الحروب ، يخبرونه أنّ الملك نَوْمَانُ تَعبثُ الخنازير في فراشه ، كتب على بابه يُمنع دخول الأبقار . الشمس، ترتدي عباءة الليل تخرج كل صباح تقف فوق الجسر مدخل شارع الرشيد ، الباعة لا يستفتحون ، عبد الباسط لا يقرأ (الشمس وضحاها) تشرب ضياءها فتعود حمراء تكاد تشتعل من الخجل.

)مجلة تجديد 28-2-2016(

للشاعر العراقي حسين الغضبان قصائد نثر منشورة في مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر ، تمتاز بتركيز الفكرة و الوحدة التامة في القصيدة و توظيف المفردات الحياتية و القريبة و الانطلاق منها في اشعاع و توهج شعري نحو الرسالة الانسانية و الوطنية.

حسين غضبان من البارعين بكتابة قصيدة النثر النموذجية ، أعني المكتوبة بالجمل و الفقرات حيث النثرية الكاملة التي ينبثق منها الشعر محققة نثروشعرية متميزة و واضحة .و باسلوب السرد التعبيري المحرر للكتابة الشعرية و المانح النص قدرات تعبيرية أكبر استطاع حسين الغضبان ان يحقق نصوصا من الشعر السردي تستوجب التوقف و التحليل لما تشتمل عليه من اضافة . فاذا كان النص جميلا و مبهرا و كان يشتمل على اشتغالات و التوظيفات ، و ينطوي على تجديد اسلوبي و معنوي ، اذا يتحقق لدينا المنجز المهم الذي من حقّ القارئ الاطلاع عليه و على النقد الاهتمام به و على المؤسسات تسليط الضوء عليه.

في قصيدة (الصمت عالم آخر) يعتمد حسين الغضبان على مجموعة اجراءات اسلوبية تعبيرية ، اهمها تعدد الاصوات في النص ، مما جعل النص عبارة عن لوحة مكتظة بالشخوص و الاصوات ، و مما يوفر هذه الامكانية في الشعر و جعله يخرج من المونوفونك أي احادية الصوت في القصيدة الغنائية الى تعدد الصوت و البوليفونية هو اسلوب السرد التعبيرية ، وهذا أمر بيّن ما عاد هناك حاجة الى كثير من الكلام لبيانه ، بل أن كثيرا من الاساليب التعبيرية و التوظيفات و الاشتغالات ربما لا تجد لها مساحة في الشعر الا في الشعر السردي و السرد التعبيري ، و لهذا فان كُتّاب مجموعة تجديد صاروا يميلون الى هذا اللون العذب و الجميل من الكتابة المشتمل على تضادية حقيقية و عميقة و المنطوي على نثرية كاملة ينبثق منها الشعر الكامل.

انّ من أهم صفات النص المتجاوز لوقته أن يكون بطاقة تعبيرية اكبر من المعهود ، و يشتمل على اجراء فني معقد و صعب . و من المعلوم ان البوليفونية و تعدد الاصوات في الشعر يحتاج الى مساحة نصية مناسبة . مثلا لأجل ابراز او حضور ثلاثة اصوات نحتاج الى اربعة اسطر

كاملة على الأقل و هكذا ، بل مع تقدم النص يكون هناك تأريخ نصي يقلل من القدرة على احضار و ابراز اصوات اخرى . بينما في نص (الصمت عالم آخر) نجد كمّاً غير عادي من الاصوات و الشخوص يتجلى في مساحة نصية صغيرة نسبيا ، حتى اننا أحيانا نجد صوتين او ثلاثة في سطر واحد.

البوليفونية (polyphonic) او تعدد الاصوات ، تعني بالمفهوم النصي حضور أكثر من رؤية و ارادة و تبرير بتمثل شخوصي و كياني في النص ، في حالة يكون المؤلف محايدا ، او يبدو انه محايد ، لذلك فهي تشتمل على عنصر سرد بالضرورة ، و في الشعر تجعل تلك الشخوص و الكيانات مصادر ايحاء و رمزية و مواطن ارسال للخطاب و الرسالة .و الذي يميز الشخصية الشعرية عن الشخصية القصصية انها تتطور افقيا اشعاعي و لا يتميز في وجودها التأريخ الحكائي في النص بل تكون ذات وجود و ظهور متشظي و غير متماسك و لا منطقي بخلاف منطقية و تأريخية و تماسك ظهور السخصية القصصية.

في (الصمت عالم آخر) نجد رؤى و ارادات و تبريرات و اصوات حاضرة منها:

1-)لسان سجين. (

فهنا صوت السجين و لسانه و ارادته.

2-) سَجّان جبان جعل الانياب قضبانا.(

فيتجلى صوت السجان في (جعله الانياب قضبانا).

3-) قلم يخاف ، يمشي في ظلال الصمت. (

هنا يبرز صوت القلم وهو رمز و رؤاه و صوته.

4-) فكّر، جَلالتهُ يتأرجح يدندن على أوتار حنجرة مستهلكة . (

هنا يظهر صوت الحكام و تبريره وسط التأرجح و الدندنة.

5-)مذنبون يخرجون من الأحقاب سراعا، (

اذ تتجلى هنا ارادة المذنبين و حالتهم.

6-) أبتسمُ بوجهي.(

هنا صوت المتكلم صريحا.

7- رجال ونساء استنفروا المسير الى المتنبي ، يخبرونه أنّ نساء يحملن بيد سكينا ... يخبرونه أنّ الملك نَوْمَانُ تَعبثُ الخنازير في فراشه.

من الواضح صوت المخبر هنا وهم الرجال و النساء.

8-) كتب على بابه يُمنع دخول الأبقار(.

عارة (كتب على بابه) ابراز لصوت وارادة.

9-) الشمس، ترتدي عباءة الليل تخرج كل صباح تقف فوق الجسر(

فعال الارتداء و الخروج و الوقوف كلها مبرزة للارادة و تمثل صوتا .

10-)عبد الباسط لا يقرأ (الشمس وضحاها. (

عدم القراءة في ذاتها ابارز للارادة و الرؤية فيتحقق صوت.

11-)تشرب ضياءها فتعود حمراء تكاد تشتعل من الخجل(

عبارة (تكاد تشتعل من الخلج) اضافة الى تعود و تشرب ، ابراز للارادة و تمثل صوتا.

اذن هنا أكثر من عشرة أصوات بارزة و جلية ، تعبر عن رؤى و ارادات مختلفة ، و نجد في كثير منها المؤلف يلتزم الحياد ، وفي بعضها يكون صوته ظاهرا و هذا شيء مفهوم في كتابة الشعر الذي تتحد فيه الذات مع النص كأساس للكتابة.

ان المدهش في النص البوليفوني انه يحقق ابعادا تعبيرية متعددة ، تحقق نضجا نصيا من حيث الرسالية و الجمالية ، فوضوح الرسالة و الخطاب في تجلي الصوت و الارادة ، و تحميل النص أكثر من رسالة ظاهرية يحقق سرعة لعبارات النص غير عادية ، عند القراءة يشعر المتلقي بهذه السرعة الكتابية وهذا من اسباب الادهاش فيه ، كما ان تجلي الصوت و وضوح الرسالة في نظام واضح عادة و محكم تتحقق عذوبة تداولية . هذه الثانية المتمثلة بسرعة الكلمات و عذوبتها تحقق تضادية غير عادية تحفز مناطق شاسعة في نظام الاستجابة الجمالية لدى المتلقي و تحقق اللغة القوية التي تنفذ الى أعماق الشعور.

1- مغارة مغلقة

افْرِكُ أصابعي فارغةً ،الساحرُ لم يحميني بخاتم النَجاة، بين الاسمال يَقعدُ ابْريق جَدتي مُحْتشماً بدواخين السّوالف، هو لايُشبهُ مِصْباح علاء الدين لكني ادعكهُ بقوة بغية ان يخرج لي مارد ،فان لي خطوة زرعتها في آخر الطريق في زمن لم يأت بعد ،انشأت لها حبرَ سقاية وجعلتُ هَزيعاً من الليل يسقيها، الحُسّاد لهم سابقة في الخُطى وانا لا املك سُلطة الشمس.

2- مزارع ماهر

لا ادري لما يستعجزون نَبت النخيل في الرؤوس؟ حراثةالرأس لا تختلف كثيرا عن حراثة الارض، النخلة اجمل الزروع صبرا،المستحيل سبخ، انا سوف احرث رأسي لاكون اول من يزرع نخلة.

3- أبناء الشمس

أي آماق هذه التي تسبح في بكائها افراح وطن غالية . أثمانها معادن محفوظة أودعها ذاك الذي زرع البسمات مع النخيل . الارض رغم دورانها لاتتغير . اللصوص رغم تغيرهم لم يتمكنوا من السرقة . أبناء الشمس يلفظهم الصباح حروف يشربون الضوء من الحبر يجتمعون في المساء قصائد كأنها كواكب تدور في مجرة تدعى درب الشعور . من لايحمل قنديلا سيعدمه الدرب شخبطة دخان.

4- قداسة المحاريب.. سجود تحت اقدام الفقراء

مازالت الارض تطالب البلاط بالهٍ من تراب بعد ما سرق الكُهّان عرش الابتسامة من ثنية الآلهة ،صاروا أعجز من ربّها في جدب الثغور، سكنوا معابد القصور فترفّعوا عن الصلاة في المساجد الفقيرة ،أغراهم سجع الكهّان حتى آمنوا بالخلود ،صاروا ينزعون جلد حياتهم ولما

استشفى لديهم المرضى بصقوا السُّم شفاءا في الكؤوس، آمنوا بالخرافة وكفروا بسور كلكامش الذي منع الموت فانتصر على الحية التي سرقت عشبة الحياة ،الاله الذي لايرى النور في ظلال الكلمات سيرى النار في الآهات.

الشعب آخر قطرة من الوقود والبلاط اول حطب الاحتراق.

5- غارة

أيوب يتولّى وجهةً هو مولّيها، النار أقرب اتساعا ،الصبر كل كنوزه . لم تنتهِ الغارة ، اصابته فكسرت خاطره لولا جريدة نخلة وعود زيتون كانا الاقرب اليه ، التفّا حول الكسر يجبّرانه ،كبار الحرب زعماء لمستقبل الخاسرين . الخاسرون ينمون بلا قطاف كلما جاء وقت القطاف الزعماء يمنعون السقاية فيبدأ النماء من جديد ،بعض الزروع عتيدة علّمَها الخمص كيف تقتوي بالحجر ،قامت على سيقان العاديات ضبحا لتعود بأيوب وهو متوّجٌ بتاج الصبر.

رياض الفتلاوي

السيرة الذاتية

رياض ماشي الفتلاوي ؛ شاعر عراقي ، من مواليد 1972 من النجف مدينة الكوفة ، درس مقدمات الفقه في حوزة النجف الاشرف . نشر في العديد من المجلات و الصحف . صدرت له مجاميع قصصية و شعرية ؛ مجموعة (اساطير الزمن) (2015) مجموعة قصصية عن دار جان الألمانية للنشر ، مجموعة (دموع الورد) شعر (2016) نفس الدار ،مجموعة (مرايا) شعر قيد الطبع . وأخرى مشتركة ؛مجموعة من ادباء الرصيف الثقافي (بوح ادرد) شعر (2015) عن دار سطور للنشر والتوزيع ، و (صدى الربيع)(2015) مجموعة شعرية مشتركة من ادباء صدى الفصول عن مكتب زاكي . عضو في اكاديمية الفينيق العربي . حصل على وسام الابداع من الاكاديمية ، عضو في الموسوعة الحديثة لشعراء العرب .. عضو مجموعة تجديد الأدبية و من كتاب القصيدة الجديدة.

عضو كتاب وأدباء العرب

عضو صحيفة فنون الثقافية

عضو اتحاد أدباء النجف الاشرف

عضو رابطة الفينيق العربية

حصلت على شهادات تقدير من عدة مواقع.

يقول رياض الفتلاوي (تروق لي كتابة السرد حتى أصبحت تأخذ كل حروفي بكتابتها لأني أشعر بأنها تمثل التجديد في الشعر العالمى ، احمل رسالة في كتاباتي اتمنى ان تصل إلى المتلقي)

الصورة الشعرية في الشعر السردي عند رياض الفتلاوي

للشاعر العراقي رياض الفتلاوي قصائد منشورة في مجلة تجديد الادبية المتخصصة بقصيدة النثر النموذجية المكتوبة باسلوب السرد التعبيري و بالنثروشعرية التي تظهر بشكل جمل و فقرات . وفي هذه الشكل من الكتابة تتخلى الايقاعية عن مركزيتها التي تظهر بها في الشعر النثري الحر و القصيدة الحرة لتحل محلها اللاايقاعية النثرية ، كما ان الصورة الشعرية تنتقل من منطقة الحامل للنص و الممثل لشعريته و لغته لتكون محمولا فيه وجزء من ابهاره و شعريته، و هذه القضية من دقائق الامور التي تميز قصيدة النثر عن القصيدة الحرة.

البحث في تجليات و وجودات الصورة الشعرية في الشعر السردي و السردية التعبيرية يقع ضمن مجال العوامل التعبيرية العميقة ، و لا ريب ان كثيرا من الفرضيات قد سقطت و كثير من المسلمات قد اهتزت و الان صار توهج اللغة المتمثل بايحائتها الاستثنائية و رمزيتها الاستثنائية و كثافة العبارة و تشظي النص هي الصفة الاهم و المميز الاهم للشعر كما انه صار من المتسالم عالميا ان الشعر السردي هو المميز الاهم لقصيدة النثر ، وهو ما يميزها فعلا عن القصيدة الحرة و ان كتبت بغير وزن.

ان الصورة الشعرية في الشعر الصوري و القصيدة الايقاعية ليست فقط مركزية و انما ايضا هي التي تدلل على شعرية النص و هي المعرّفة له ، لكن الصورة الشعرية في الشعر السردي و قصيدة النثر تكون موجودة بوضع مختلف بحيث تكون جزء من شعريته . و بعبارة ثانية بينما تكون الصورة الشعرية و الايقاع هي شعرية القصيدة الحرة فانهما جزء من شعرية قصيدة النثر .

فتحافظ قصيدة النثر على توهج لغتها و على ايحائتها و رمزيتها و على صورتها الشعرية و ايقاعية عميقة من دون ظهور نصي لكل ذلك ، و انما النصية تكون للنثروشعرية و للسردية التعبيرية و الشعر السردي.

هنا سنتناول قصيدة لرياض الفتوي منشورة في مجلة تجديد كتبت بالشعر السردي و النثروشعرية العاليةهي قصيدة (لغز)

)لغز(

دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة. دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر . لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة حفظت منها ثلاثة نجوم كبيرة تناسلت منها أحد عشر كوكبا تمسك مجرتنا وما زلت أسير على فك الالغاز المتبقية في نهاية الغروب ، هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟.ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟

- مجلة تجديد 26\2\2016

ان الصورة الشعرية كعامل تعبيري عميق و مبهر ليست شيئا جديدا بالكامل عن تجربة الانسانية و وعيها و انما هي حالة توهج و ابراز لما هو موجود فعلا ، و الابهار الذي يحققه النص الشعري ليس بالابتكار الصوري فحسب لان ذلك سيزول مع الوقت ،و انما يكمن فعلا في التذكير بجوانب من الوعي عميقة . ان من القوانين الثابتة في الاستجابة و التلقي العقلي الواعي للاشياء و المشاهد و المعارف انها تبهر و تدهش بالامور العميقة و كلما ازداد عمق المشهد او المعرفة المتلقاة ازداد مقدار الانبهار و استمر اكثر طويلا (الموسوي ؛ ميكانزما الاستجابة الجمالية 2015).

في شعر رياض الفتلاوي ابحار عميق و فذ ، يلتقط الدرر و يقتنص الجمال العميق في بحار الوعي و الانسانية . و سنتتبع دلائل و صور تلك الالتقاطات و الاقتناصات العميقة الماوراء نصية . و سنعتمد هنا لغة واقعية و موضوعية و لا نعتمد الا الاشارات و الدلائل الواقعية ، و ذلك ليس فقط للابتعاد عن النقد الادعائي و الانطباعي ،و انما ذلك يقع في طريق سعينا لتكامل نظرية النقد التعبيري و التقدم نحو النقد العلمي.

لقد اوضحنا في كتابنا التعبير الادبي (الموسوي2016) ان في النص ثنائية بارزة هي المعادل التعبيري النصي و العامل التعبيري العميق و بالقدر الذي تبرز فيه الشعرية في التوظيفات و التفنن الاسلوبي في المعادلات التعبيرية كالسرد التعبيري و وقعنة للخيال و تعدد الاصوات فان روح الشعرية و جوهرها الخام في العوامل التعبيرية العميق . ان ما يفعله الشاعر ليس فقط رؤية مختلفة للاشياء و لا تلاعب بالكلمات كما ادعى اهل الحداثة و انما هو الاطلاع العميق على حقائق الامور و التعرف على الاشياء في عوالم عميقة ثم يقتنص النظام و العلاقة الاستثنائية بينها و يطرحها و يبرزها لنا بمعادل نصي . هنا سنتناول الصور الشعرية باعتبارها عوامل شعرية عميقة قد اطلع عليها و تعرف على ملامحها و ابرزها لنا الشاعر رياض الفتلاوي . تلك العوامل التي تختلف من حيث الكيف كما انها تختلف من حيث العمق و كلما ازدادت عمقا في الوعي الانساني فانها تكون اكثر توهجا و اكثر ابهارا .

في قصيدة (لعز) نجد هذا المقطع النثروشعري بالسرد التعبيري:

)دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

ان تعبئة العبارات بطاقات ايحائية و رمزية و جعلها عاكسة لرسائل متعددة من الامور الظاهرة هنا، فأول ما يصدم الوعي هو تلك الدعوة الواعية و الجدية و الناضجة الى ماذا ؟ الى (اللعب) ، هنا يحصل كسر للمنطقية و ينتقل الذهن الى مجال الايحاء و الدلالة غير المباشرة ، و يتحول خط الرسالة الى مجال اخر . من المهم جدا و كما اوضحنا في مناسبة سبقة ان ما يحفز و يثير الاستجابة الشعورية و الاقرار بالعمل الادبي او الفني هو (التنقل السريع و اللامنطقي) بين مجالات المعنى و تواجد الكيانات الذهنية ، حيث ان المحادثة العادية قائمة على تداولية و تعاونية ، و حينما يحصل قفز و تنقل غير منطقي تختل تلك التداولية ، وهذا الامر كما يحصل بالانزياح المفرداتي فانه يحصل في النظام الكلامي او التجاورات البيانية . ما حصل هنا قفز و كسر لمنطقية النضج و الجدية و التحول الى مجال اللعب ، و هو امر مع تأجيل البوح يحقق نظاما دلاليا مفتوحا و يحقق نظاما تأويليا يعتمد على خلفية القارئ الاجتماعية و السياسية .

من خلال القراءة الاكثر عمقا للنص نجد ان كلمة او مفهوم او حقيقة (لعبة) كان لها بعدان او تأريخان تأريخ خارجي اراد الشاعر الاشارة اليه وهو ما يجري في الواقع و ما يحركه في حياة و بيئة و امة الشاعر ، و التأريخ الثاني التأريخ النصي وهو في قبال التأريخ الخارجي ، وهذا ما اسميناه (الرمزية النصية) في قبال الرمزية الخارجية لذلك الرمز.

لقد هيمنة اللعبية و اللغزية على النص و صارت جميع وحداته و مفرداته تتلون بمزاجها و اشيائها (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم \ نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم \ زاوية بعيدة عن

عالم اللامركزية \ حقل البراءة. \ ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . \ دعنا نفك الرموز \ قصر الساحرة \ ركوب البحار \ حورية في وادي العجب \ بألغاز مبهمة \ فك الالغاز المتبقية \ يتبعثر في اللغز \ نمارس لعبة الحمام \حتى ينتهي اللغز)

و من الواضح و كما هو معهود في كتابات رياض الفتلاوي فانه يعتمد الرمزية القريبة و يهتم بالقارئ و لا يجعل نصه مغلقا او يغرقه بالرمزية العالية كما عند البعض مع الاسف ، و تكون رسالته واضحة مع توهج اللغة و عبارات النص وهذا ادب فذ ، اذ تبرز رسالة النص في اكثر من موضع فيه لكنها تتجلى في (عبارة (ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر) . و عبارة (هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟) و عبارة (ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟))

تتميز الصورة الشعرية في الشعر السردي المكتوب باسلوب السرد التعبيري بالعذوبة ، و نقصد بالعذوبة هو تقريب الصورة و عدم التحليق بها كما في الشعر الايقاعي الحر . حيث ان الشاعر يعمد الى وقعنة الخيال ، اي انه يظهر الصورة و كأنها واقع ، وهذه الحالة تحتاج الى (لغة متموجة) و التي لا تتوفر بسهولة الا في السرد التعبيري.

ففي مقطع (دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) نجد العبارة بدأت بلغة واقعية و يومية (دعنا نمارس انا و انت) ثم ادخلت الخيال فيها (لعبة الفضاء) ثم عادت الى الواقعبة (اجلي اعد) ثم رجعت الى المجاز و الخال (اعد زقزقة العصافير) ، هكذا طرحت الصورة الشعرية و خصوصا صورة (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) في نظام و سياق سردي قريب ، فصار قريبا و عذبا.

و هكذا نجد الصورة تتصف بالعذوبة و القرب بفعل اللغة المتموجة في عبارة

)نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

اذ نلاحظ ان التركيب و الجمل تنتقل من مقطع شديد الواقعية الى مقطع مجازي و خيالي وهكذا بالتناوب محققا لغة متموجة من حيث القرب و البعد و المنطقية و اللمنطقية و الواقعية و الخيال.

و ايضا لغة متموجة عذبة في عبارة

)لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة(

اننا نجزم بعد استقراء و فحص و تجريب متكرر انّ اللغة المتموجة بين المطنقية و الرمزية و الواقعية و الخيالية تنتج نصا عذبا . و هذه التجريبية و التوقعية و الثبوت من سمات المعرفة العلمية و يمكننا ان نعد هذه الحقيقة احد القواعد العلمية في الأدب و من عناصر الأدب العلمي .

و في اسلوب او اطلاع شعري لرياض الفتوي نجد الشعور القوي بالاشياء ، فتأتي صوره الشعرية مفعمة بالصدق و الاخلاص و نافذة عميقا قي التجربة الانسانية.

يقول الشاعر

)دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة(.

في هذا المقطع تتجلى لغة الخلاص بالاتجاه نحو الحلم و عالم البراءة و الذكرى ، و طلب ذلك العالم و لو بصيغة لعبة و تخيل و افتراض و جاءت المفردات التعبيرية الانثيالية المتوافقة مع هذا الجو النصي بعبارة (زقزقة العصافير \ و عد الغيوم \ و صندوق) ان الشعور العميق بالاشياء و دمجها في لغة البيان و الصور المركبة ليس امرا سهلا ، و لطالما يكون فيه اخلال من جهة عدم المناسبة سواء بالابتعاد عنه الى الاعلى او الاسفل فلا تكون انسيابية و تناسقية انثيالية و

تجليات اللاوعي ، وهذا الذي نتكلم عنه يفهمه الكتاب و يحس به القراء ، اذ لا بد من شبَه و محاكاة في العبارات و المفردات التي تتكون منها الصور و الرسالة و الخطاب المضمن و الواقع خلقها و المحمول في داخلها الرمزي .

ثم يتجه الشاعر الى رسالة انسانية و كونية تتجاوز الاختلافات كافة و الرجوع الى الوحدة و الجوهر فيقول:

)دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر(.

و لقد نجح ايضا الشاعر هنا في توظيفاته حيث ان المناسبة عالية بين الرسالة و الخطاب الخلفي و المختارات الصورية (فنسير بعيدا عن الطقوس \ ما تبقى في الدروب من معابد \ نترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر \ أرسمك على لوحة أجدادي \ وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك \ رف الجهل \ دعنا نفك الرموز \ غلقت الأبواب في قصر الساحرة \ علمتنا طقوس الكفر)

من الواضح طغيان صوت التقارب و صوت الرفض لكل اسباب الاختلاف و البحث عن طريف الخلاص و الخروج من مستنقع الموت و جاءت مفردات النص و اسناداته و جمله متناسقة و معبرة عن المزاج العام للنص و رسالته و خطابه.

هكذا تتمظهر الصور الشعرية العميقة في النص السردي التعبيري و في الشعر السردي ، رقيقة عذبة و في ذات الوقت متوهجة و حية ، وهذا ما نجده في باقي نصوص رياض الفتلاوي و

نصوص شعراء الشرع السردي و السردية التعبيرية في مجموعة تجديد و مجلة تجديد ما يعكس اهمية هذا الشكل و تلك التجربة.

1- سرّ السماء

على أحد الأبواب السبعة نقشت السماء سرها برموز مبهمة يفتح شفرتها من كان يرى الشمس في أحلامه ، تسير على نظام مرسوم قد تبينت صورته في ألواح الأولين . لن يطول الغياب قد تبعثرت ملامح الفلسفة إلى رؤيا معكوسة في ظل الانكسارات الكونية عندما حكمت يرقات النحل مملكة العسل واليعسوب لا يحرك ساكنا هي مقادير الرب في توزيع الضوء حسب حاجة الإشباع تكسرت سيقان الغبش عندما أيقظت الشمس غفوة المتخمين من خيمة الزوال مازال الصبح يتعكز على خيال الظهور ينصب سرادق الشمس على باب الساعة هكذا وجد الحكمة تقول بين الأبواب السبعة يلد الفجر صبحا تضحك له جميع الفصول أين نحن؟؟ من ذاك الباب من يملك اقفالها؟؟ قد تعددت الدروب حتى ملك الضباب خواتمها. الرمال المتحركة لم يضعها الرب عبثا ستكون قبرا لذلك الجيش المدجج بأفكار المستنقع السفلي لمملكة الخشوع المزيف. لن يخاف العدم من كان رفيق السحر في سفره الطويل. تعويذة الأحد عشر تخترق حجب الظلام تفتح أقفال الأبواب السبعة حتى تبلغ سر السماء وتنال بذلك جائزة الكوثر.

2- سيرة

عمري أربعين شهيدا في شارع الانفجار درست ملامح الوطن بنهرين ونخلة عذراء تمشط جدائلها على جداول عروبتي . لي شمس عارية تزف ضوءها على صبحي المهاجر بين الدروب الملتوية بخارطة المس لي كف تشعبت في راحتها الخطوط حتى رسمت الغروب في وجه الضحى. لي ظل لايشبه ظل البلدان يعرق عندما يسقط حجاب أرملة بين سرادق الوحشة في قناة السماء الفضائية عندما تبث أخبار الواو مع شريكتها الطاء في حمل نعش النون إلى مقبرة العزلة بعيدا عن تكهنات الجيران لي سبعة سنابل خضراء لاتأكلها اليابسة وأن طال السجن لي سبع بقرات سمان لا تأكلها العجاف كحلم الفرعون لي شمس خلف السحاب ستشرق يوما لي أبنة كضحكة الفجر ترسم الغد في كراسة عروستها خيمة زرقاء تستظل بها سيرتي .

3- سقوف

حين كانت سقوف أجدادي من عصارة جذوع نخيل الوطن. طائر السنونو لا يبحث كثيرا في وقت الصيف عن عش يضع فيه مائدة السماء حيث الهواء يرتدي جبة تشبه الحلم الذي غير العالم في بيوت القبرات الى عصفور يسكن في قفص مدجج بكامرات تلتقط ذبذبات العصور القديمة. كل الايام تحمل سقوفا رمادية مذ رفض الاله قربان السنين الكبيسة يا ليت الشمس ترتدي نعلها من جديد ولاتكشف للسماء جدائلها تبعثر ضوءها في عيون الشجر حتى تكسرت ملامح أنوثتها بين السطور أين ذاك الليل الطويل الذي يحمل الموت والحياة معا في مملكة القاع لا تفصلهما سوى شعيرات سنبلة شعير في رغيف تتقاسمه الفصول على سفرة خالية من كذبة نيسان. لن ينال سقوفنا المطر مازالنا نشرب في أناء اللبن الذي حمله اليتيم عندما سقط عمود السماء بين أحضان الفجر. حين تحطم عرش سليمان ظن الجن تكسرت سيقان الرب ولم يعد الغروب يحمل طيف النبوة. هكذا هي حروف أبجديتنا لها با ع طويل في حسم الصراعات بين الأمواج المتحاربة عجبا من قمرنا يتبختر بنوره ليلا ولايملك من فيضه قطرة إنما هو أرث الشمس هناك قانون على أجنحة العطاء يقسم الهواء في صناديق الرئة حسب السقوف الزمنية لكل ورقة تحسب ذرات الخريف في وجه الصبح.

4- حكمة نملة

النمل يحمل أنامل السماء بأفواه الحكمة يطرز الليل سجادة لضوء القمر ينقش على كف الغيب حبة قمح يشطرها الى ثلاثة فصول متساوية على طاولة الميزان بكفة تحمل الصقيع وكفة تلوذ بالهجير في دروب ملتوية. نملة سليمان فتحت كتاب العوالم على آيات مشفرة بتفاحة سقطت من خطيئة النبوة لم تكن من خطايا الرب تدحرجت السنين بين سطور الكتاب حتى كادت تغرق في بحر العتمة، الغراب فتح صندوق عميق يحمل أسرار الضباب. النملة مازالت خلف الموقد تبحث بين الدخان عن نار الخطيئة. اخترقت حجب الضعف وحيوانية الوجود وفلسفة العد الكوني حين امتطت حصانها الضوئي في عمق المسافات عندما عجنت خوفها في أناء الحكمة وهي تقلب صفحات العوالم حيث الفصول حمراء جذورها يتسلق الوجع الى سيقان

الحروف. غابة الأرز تحكمها الصنمية سنابلها عارية كغجرية تحوك الشمس بسنارة الليل. النهار تفوح منه رائحة كرائحة الشهب المحترقة. والنملة تبحث عن أصلها في سقوف التاريخ حين وجدت في الأسفل نهرا من دم هابيل يجري بين العصور.

5- عنوان

أحاول ان أجمع ما تبعثر مني في قارورة الروح حيث البحر عميق لا تتحمل أنفاسي المرهقة دخان الضياع وجعجعة الاختناق بين السطور. زجاجة الكون سميكة لا تكسرها ذنوب المرايا وصبحي مازال عطشانا يبحث عن جرعة ماء وسط كهوف المساء لست ساحرا يسخر الشمس الى فتاة قمرية تخترق مخاوف كهولتي عندما تعكزت على أعواد الشيب سأتذكر ملامح القماط حين قيدني وأنا أبحث عن رضعة من بقايا أجدادي تحملها الدروب في مسامات ضيقة تشبه عنفوان الحقيقة في شارع الأكاذيب لست أعلم أي عنوان يحملني عندما تغلفني مراكب البعد بأشرعة الكفن هناك أربعة جدران لا تحمل غيري وبضاعة مزجاة من عمر هزيل. أين أنا من أنا حين كنت أشق ذرات الهواء بنفس أعشى وسيقان عمياء وكف أبتر تشققت شفتاه من سيجارة الغفلة هكذا حلمي ولدت غريبا بين أشلاء جسدي لا أتذكر سوى صرخة أمي على حافة السقوط حين زلت قدمي على شاطيء الغربة تداركت ما تبقى مني عندما تذكرت أول الغيث قطرة في أناء اليتيم وينتهي بسلسلة يعجز الحساب عن عدها هكذا أنا أبحث عني في قطرات التاريخ عندما كان الفجر يخصف نعله لعلي أجد من يفرش عتمتي ضياء.

عادل قاسم

السيرة ذاتية

عادل قاسم حمدان حسن الساعدي

شاعر عراقي

التولد/1963 في قلب العاصمة بغداد/ صرائف العاصمة.

كتب الشعر ولم يتجاوز التاسعة من عمره في اول محاولة له يحاكي بها احدى القصائد في المنهج الدراسي..اذ رأها آنذاك الشاعر الكبيرالمرحوم (شاكر السماوي) وكان معلمه في مدرسة الرافعي الابتدائية للبنين في مطلع السبعينات ، وتكفل برعايته بعد ان ابدى إعجابه بمحاولته الاولى.اذ أهداه ديوانه الشعري الموسوم (رسايل من باجر) زجل عراقي مخالف للمألوف آنذاك .فهو زجلا قريبا من السرد التعبيري. بدأت إنطلاقته

في قراءة الشعر ودراسته وحفظه بدأ من العمود الشعري اوما يعرف بالقصيدة الكلاسيكية في العصور (الجاهلي.الاموي.والعباسي) وشغف بشعر ابي الطيب المتنبي وابي العلاء والكثير من الشعراء وأعجب ايما إعجاب بحماسة أبي تمام..وبشاعر العرب الاكبر محمد مهدي الجواهري.مرورا بالشعراء الذين احدثوا فتحهم العظيم بقصيدة (الشعر الحر) وخرقوا التقليد السائد في العمود الشعري

)نازك الملائكة .بدر شاكر السياب.عبد الوهاب البياتي(

واغلب الجيل الستيني والسبعيني الذين كتبوا الشعر نثرا

حيث نشر اول قصيدة له ولم يتجاوز العاشرة في صحيفة (طريق الشعب)

بعدها توالت القراءآت في قصيدة النثرالعربية لمجمل الشعراء

و الغربية بدأ من (عزرا باوند .والت ويتمان.ادغارالن بو)

كذلك الشعراء الروس

) بوشكين..مايكو فسكي..يسينين. والسردي.. الكبير دستو فسكي في مجمل ماكتب وغيرهم من الشعراء الانكليز برمتهم انطلاقا من .ت .س اليوت .ومجمل الحركات فيه كذلك الشعر الفرنسي بدأ من بودلير وليس إنتهاء بالكتاب النقدي الشهير لسوزان برنار الموسوم (قصيدة النثر من بودلير الى أيامنا) بداية الثمانينات.مرورا بالشعر الاسباني وشعرائه العظام في مطلع

صباه وشبابه اذ درس في معهد الفنون الجميلة/بغداد قسم الفنون السينمائية/الاخراج السينمائي وكانت سنوات الثمانينات منهلا خصبا تفرغ فيه للقراءة والدرس والكتابة.لينال درجة الدبلوم وبالمرتبة الاولى ليتمم تحصيله العلمي في اكاديمية الفنون الجميلة/في المرحلة الثانية/ قسم الفنون السمعية والمرئية. ليحصل على درجة البكالوريوس في تخصصه. لم يكن ساعيا للنشر الا ماندر من النزر اليسير في الصحف (الجمهورية .طريق الشعب .الثورة.) لما كان يمور فيه العراق من حروب وحصار واحداث مفجعة . توقف عن الكتابة لاكثر من سبع سنوات ليعاود نشاطه الشعري مع الالفية الثانية..

***

من أعماله

***

1 -ضياء رائب

2-ثمانينيات

3-قصائد الانتظار

واخيرا..فضاءآت غائمة

قصائد في السردية التعبيرية..

معظمها نشر في الادب مجلة العربي المعاصر ومجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر السردية.

عضو في مجموعة تجديد الأدبية

عادل قاسم و تجربة الشعر الايقاعي و اللاإيقاعي

الشعر تجربة ، و المقدرة الشعرية تتناسب من تجربة الشاعر ، لذلك ليس مستغربا أن نجد الشاعر عادل قاسم ذا التجربة الشعرية الكبيرة وهو من أمهر من يكتبون قصيدة النثر الايقاعية ، المتلمسة لأدق تفاصيل الصوت و النبرة كما أشرنا الى ذلك في كتابنا النقد التعبير (الموسوي 2016) ، أقول ليس مستغربا أن نجده أيضا من أمهر من يكتبون قصيدة النثر اللاإيقاعية (السردية التعبيرية و النثروشعرية).

من الواضح لكل متتبع أن ظهور السردية التعبيرية و النثروشعرية في قصيدة النثر العربية المعاصرة جعل الكلام و الجدل بين الشعر الموزون و اللاموزون من الماضي ، و حلّ محلّه الجدل بين قصيدة النثر الايقاعية (المشطرة بالسكتات و الفراغات) و قصيدة النثر اللاإيقاعية (السردية التعبيرية و النثروشعرية) و التي نعتبرها الشكل النموذجي لقصيدة النثر . و في الوقت الذي يمثل التميز الخاص بكل شكل وجودا متقاطعا مع الاخر ، فان ذلك لا يعني أبدا انتمائية الشاعر لأي منهما ، ففي الوقت الذي يحبّذ شاعر معين يمل الى الكتابة بشكل معين ، فانّ لشاعر اخر أن يكتب بالشكلين معا ، أو بهما و بالشعر الموزون مثلا ، فكل هذه الاشكال و غيرها من أجناس الأدب عطاءات انسانية جميلة و رائعة . و لا يظنّ أبدا ان في عصر ما بعد الحداثة هناك مجال للراديكالية الأدبية و العنف الرؤيوي الأدبي بان يحتكر الجمال و يدعى عدم تمثيله الا بشكل معين كما كان أهل الحدثة يدعون ذلك ، نعم هناك ميل و تفضيل دون سلب

العطاء و الجمالية من الاشكال الاخرى ، و حينما نقول أن قصيدة النثر المكتوبة بالجمل و الفقرات و بالنثروشعرية و البناء الجملي المتواصل هو النموذج لقصيدة النثر ، فانّ ذلك لا يعني عدم دخول غير ذلك من أشكال الشعر في الاطار العام للشعر النثري ، لكن لا بدّ من القول انّ الايقاعية و الصورية العالية تقترب من الشعر التقليدي و تبتعد عن روح قصيدة النثر.

عادل قاسم البارع في قصيدة النثر الايقاعية و صاحب اللغة الهامسة و النبر الصوتي القوي ، نجده أيضا بارعا في كتابة السردية التعبيرية و النثروشعر ، و في الصف المتقدم من كتّابها .

فصل : تجربة قصيدة النثر اللاإيقاعية.

بالنباء الجملي المتواصل ، أي بطريقة النثر العادية ، و بالنثرو شعرية حيث ينبثق الشعر من النثر الكامل المكتوب بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا إيقاع و لا فراغات و لا سكتات ، و بمعونة الشعر السردي و السردية التعبيرية مع تقليل من محورية الصورة الشعرية ، يتحقق لدينا نموذج قصيدة النثر ، و عادل قاسم قد برع بكتابة قصيدة النثر الكاملة النموذجية بنصوص نشرت في مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر . ففي قصيدته (مديات) المتكاملة من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، محققة النص الادبي الكامل ، فانّ مهارة عادل قاسم تتجلى بقوة في هذا الشكل الأدبي بالبناء الجملي المتواصل و السعر السردي و السردية التعبيرية و حالة النثر الشعرية.

قصيدة (مديات)

عادل قاسم.

يَرتَّجفُ منْ جَزعهِ ، ظلُّ الغرابِ ، حَيث يشاركهُ وجهُ الخريف المكفهرُ نَشيدهُ الأخير . كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكةٌ من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساحرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المفْزعةِ . يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على

جناحي سُلحفاةٍ تُحِلِّقُ عالياً في مُسْتَّنْقَّعٍ من القَوارِبِ الميتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ ، وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لُجّةِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ!!!

يتجلّى هنا البناء الجملي المتواصل محققا نثرية كاملة اوضح تجل له في عبارة

)كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكةٌ من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المفْزعةِ (.

و في عبارة

)يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحلِّقُ عالياً في مُسْتَّنْقَّعٍ من القَوارِبِ الميتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لُجّةِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ(

و انّ من المبهر هذا النفس التركيبي بعبارة طولها ثلاثة أسطر ، و لا نجد عادل قاسم الشغوف بالايقاع و لديه تقديس لحركة السكون (ْ) لا نجده يستعملها هنا الا في نهاية العبارة على حرف اللام من كلمة (وجلْ) اضافة الى تاء التانيث في (ارختْ) . ان هذا البناء الجملي المتواصل الذي يتخلى عن كل ايقاع شكلي هو القاعدة الاساسية و الشرط المهم لأجل الانتقال بالعبارة الشعرية الى حالة (النثروشعرية)

تتجلى هنا وقعنة الخيال (أي التعامل مع الخيال بواقعية) والذي هو من اساليب الشعر النثري و الصفة البارزة لقصيدة النثر العربية ، و بالخصوص في العبارتين اللتين نقلناهما . و مع النثرية الكاملة تتحق حالة انبثاق الشعر من رحم النثر الكامل . فيكون لدينا شعر كامل منبثق من نثر كامل و هذه هي حالة (النثروشعرية) و التي في نظري هي من اصعب و ارقى اشكال

و تقنيات الشعر وهي التي بالضبط قصدها بودلير و أمل في تحققها . و من الصعب او غير الممكن توفر ارضيتها الا بالسردية التعبيرية ، فنجد هنا سردا تعبيريا بقصد الايحاء و الرمز ، انه حالة وقعنة للخيال أي جعل الخيال واقعا و العيش فيه و منح الحياة و الرؤية لكل فصوله و كياناته و شخوصه . و لا يمكن أبدا الا تصور حالة الرمزية القريبة في جميع جمل و اسنادات و مفردات النص ، بحيث لم يترك عادل قاسم مساحة من النص الا وظفه محققا حالة (الشعر السردي) .

بهذه الخصائص و السمات حققت قصيدة (مديات) حالة متقدمة و مبهرة من الشعر النثري و قصيدة النثر و السرد التعبيري ، اضافة الى نكامل رساليتها و فنيتها و جماليتها ، فكان حقها ان نختارها ضمن (قصائد نثر مختارة).

فصل : قصيدة النثر الايقاعية

لقد بينا انّ شمول مفهوم قصيدة النثر للشعر النثري الايقاعي انما هو بمفهومها الاولي الواسع المقابل للشعر الموزون ، و الا فان الايقاعية و محورية الصورة الشعرية يترك المجال للشعر السردي اللاإيقاعي لتمثيل قصيدة النثر النموذجية .

و لقد تناولنا في كتابنا (النقد التعبيري) احدى مميزات شعرعادل قاسم النثري الايقاعي بلغته الهامسة ، حيث يتجلى الحس العميق و العالي بالاصوات و مدياتها و ابعادها التأثرية وهو من الاساليب التعبيرية كما بينا في محله.

)تتمظهر اللغة الهامسة في شعر عادل قاسم بمظاهر مختلفة و كثيرة ، منها ما يعتمد على الالفاظ و منها ما يعتمد على المعاني و منها ما يعتمد على الصور . تتجلى اللغة الهامسة في صور لا تميل الى الحدّة ، و كثير من جوانبها مؤجلة ، و يكون البوح واصلا الى المتلقي من خلال

ارتدادات و هزات بعيدة عن التلقين ، بالفاظ همسيّة و معاني رقيقة ، و كلّ متابع لشعر عادل قاسم يجد ذلك شاخصا في كتاباته . ونجد ذلك جليا في مقطع بوحٍ رقيق يقول فيه :

)سَأَكْتَفْي..

بِالتَبَصرِ

لأنَ كُلَ ماخَلْفَ..

تِلْكَ السِتارةِ الباليهْ

الرَتِيبْة

ثلجٌ ناصِعُ البياضِ

أورُبَما سَوادٌ فاحِمْ

لاشيءَ

ثابِت

كلُ شيء ينهارُ

وَيَنْبجسُ من جَديدْ..

بِوجْهٍ آخَرَ(

ان هذا المقطع عال الشعرية احتوى على مجموعة من العناصر الاسلوبية للغة الهامسة الا ان ابرزها هو الهمس التصويري ، فنجد الافعال (ساكتفي ، و ينهار و ينبجس) و الاعمال التي يفعلها المتكلم (التبصّر) و الاحوال التي تظهر بها اشياء الصورة (الستارة البالية الرتيبة ، ثلج

ناصع او ربما سواد ، و كل شيء ينهار و ينبجس من جديد) ان هذه التشكيلة التصويرية ، تقدّم بوحا رقيقا و هامسا و تُوصِل الفكرة و المراد الى المتلقّي ليس عبر الصوت العالي و التلقين ، و انّما بهمس و بهدوء بوحي و فكري و تصويري.

و في لوحة رائعة و شاعرية و ببوح عال المستوى ، يعكس الروح الهامسة للشاعر ، و الميل الفريد للسكون و الهدوء ، البالغ حد الهروب من الضجيج و الضجر حيث يقول:

)سَأَجيئكِ

هارِباً

مِنَ الضجيجِ..

والضَجَر

لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ

بالسَكينهْ(

لاحظ كيف امتلأت هذه اللوحة بحروف هامسة ، و كيف بلغ التعبير فيها مداه بالهروب من عالم الضجيج نحو عالم السكينة.

) (النقد التعبيرية ؛ الموسوي 2016(

الايقاعية واضحة و طاغية في النص ، فاضافة الى التشطير بحيث ان بعض الاسطر ليس فيه الا كلمة واحد ، نلاحظ حضور حركة السكون (ْ) و السكتة و سط العبارات في اكثر من مناسبة و تتجلى بشكل قاهر في مقطع

)لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ

بالسَكينهْ (

اذ ان الشاعر قطع الجملة بالبيانية بسكتة و سكون في (ألصاخِبهْ) كما انه حول التاء الى هاء و هو كثير في شعره الايقاعي ، كما انه ابرز همرة القطعة في محل الوصل (لجنتكِ ألصاخبة) وهذا قمة الايقاعية كما لا يخفى .هذا و ان براعة و مهارة عادل قاسم بالشعر الايقاع معلومة و مشهود له بها لا نحتاج الى مزيد بيان.

بالبيان المتقدم تتضح سعة تجربة الشاعر عادل قاسم ، الذي برع في كتابة قصيدة النثر النموذجية اللاإيقاعية (بالسرد التعبيري و النثروشعرية) كما برع سلفا بقصيدة النثر الايقاعية بالتوظيفات الصوتية و اللغة الهامسة .

1- صباحُ الخيرِ

صباحُ الخيرِ.قالتْ الساعةُ العاطلةُ.يوماًً عابقاً بَرائحةِ البارودِ ايها الميكانو الفارهُ الجميلْ.أرى الحُزنَ كَغيمَةَ دُخانٍ ،تَمطرُ قاراً أَسْوداً في طُرُقاتِكَ القائِظةْ.أَيها الفارهْ النبيلُ لمْ يَكُنْ لديهِ مايَسْتَوجبُ البوحَ .الأَرضُ لَزجةٌ وكلُ شَيءٍ يَنهارُ بِسُرعةٍ. العالمُ يتَداعى أَسفلَ نِعْلِ الوحوشِ الخرافيةِ التي تَزفِرُ النارَ والهَشيمَ .بينما يَرقبُ المِشْهدَ من نافذتهِ المطِلةِ على عناقيدِ النارِ

.....ياهْ....! قَبيحٌ وجهُكَ أيها العالمُ.كأنكَ بُركةُ قَيحٍ نازفةٍ بوداعةٍ.وأَنتَ تَحْتَفيَ بالخرابِ في حَلَبةٍ من مكرِكَ اللّذيذِ حَدَّ الجُنونْ.

2- أسرّة الرماد

اقفُ كظلٍ يَتوكأ على جرحهِ الذي وشمتهُ الشمسُ بجذرِها المتطرف لأحرق الحروفَ المشاكسةِ والمضلِلة من قراطيس الزناة.

غابتنا التي تحفلُ بالجماجم الباكية على اسرةِ الرماد. .طائر تِخْنقهُ العبرة .مثل ريشةٍ في جناحِ غِمامةْ هذا الذي تشيرُ اليهِ اصابعُ النَدم. يتهجأَ العابرين. اولائكَ الذين يَنعقونَ .ليتركوا اثارَهم مواءَ قططٍ .في أَزقةٍ ترتجفُ بفَرق الضلالاتِ التي تُزينُ وجههَا المزيف غيومٌ كاذبة. .

في كلِ حينٍ تُسْرَجُ الحروفُ مَطايا مُطيعةً لكتبةٍ .مجلببينَ بعاصفةٍ . مسرحَها غانيات .ونباحُ كلاب. تَرفعُ راياتَ تبُشرُ بأراقةِ العراءِ. حينَ يكونُ النطعُ والسيفُ. مَسْلكاً جَلياً. يزينُ تِبْرُهُ اكتافَ الخفافيشِ المراهقةْ. اذ تطلقُ الاعنةَ للجراءِ . تجوبُ المدنَ الناحبة. التي لايسمع في بيوتاتِها غيرَ صفيرِ. الغبار والألمْ.

3- أرواح عارية

رايتُ الخرابَ حينَ داهمَني الوَقْتُ. مُلتَبِساًُ بأبْتسامتهِ العاهرةُ، يطلُ من وُجوهِ المرايا.التي تَكَسَرتْ عليها أجنحةُُ الغرانيق المحلقة في عَتمةٍ لايضيئُها شَلالُ ضوءٍ سابتٍ لايجيءُ. هنا استقرَتْ بنباحِها الحكاياتُ الميتة ، بالأرواحِ العاريةِ.. تطوفُ كخيولٍ من نارٍ على هَياكل مُحَلِقَةٍ .لأقمارٍ احالتْها الشُهبُ الراقصةُ. تحتَ هذه السماوات اللازوردية التي لاحدودَ لها ، التي كلما تَفتقَت بنورهِا البَهيجِ..تَضيقُ في مدى الإبهامِ . وفي عَمَهِ ليسَ لهُ نهاية. هكذا لابدَّ منَ الركونِ لروعةِ هذهِ الجواهرِ السابحَة على أَقبيةٍ تُنْبيءُ بإنطفاءِ كلُ شيء.. ليُعيدَ هذا الضبابُ تكاثفهُ ، مُبَشِراً بالشموسِ والكواكبِ التي تِجيءُ بِرقةٍ على مراكب من بلورٍ . تطوف على تخومٍ وَمِراسٍ تُعيدُ دَوْرَةَ الوجودِ في غَرابتهِ المِفْرَطة.

4- مديات

يَرتَّجفُ منْ جَزعهِ، ظلُ الغرابِ .حَيث يشاركهُ وجهُ الخريفِ المكفهرُ نَشيدهُ الأخير، كُلما تَصْفرُ الريحُ .ضاحكةٌ من الصدى..! الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساحرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المفْزعةِ .يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحلِّقُ عالياًفي مُستَّنْقَعٍ منِ القَوارِبِ الميتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ وهي تَتَبَرأُ من

حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَهَا لبراعةِ المغامِرين في لُجّةِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ!!!

5- سلالم البحر

املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي الجمت أعنتها الفياضه بسحر الف ليلة منكسرة

للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ..لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ماتصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء..على كل ايماءة ترفرف اجنحة لسرب سنابل مهاجرة في البحيرة المتجمدة بما تناسل من غبار العظام والديناصورات والزرقة النابضة لنجمة

ميتة في قعر بالغ الاهمية.. اذ لاجدوى وانت تستنطق البياض بعينيك الحجريتين متوهما إنك اقتربت كثيرا لان ترى كل شيء..وانت تقف على هذه الربية الخضراء تتطلع في وجه الصباح العابق بالنجوم الراقصة على بحيرة اللازورد البراقة منتشيا بسحر هذه الخيول المحلقة في الفضاء الفسيح اذ تهمس

بوداعة يراعةعلى خدود الزهور البرية بنسائم .. تضيء المساء كقوس قزح.. تقتفي اثرك فزاعات تكشر عن نواجذ ها المسننة...لتمحو آثار الصدى الذي بذرته .عله ينبت اجنة غير معنية بنواميس هذه الكرة المنطفئة ..وهذه الاجرام الملغزة..التي تنبض زرقتها...في قلوب الكائنات المطمئنة.

.

.هامش بقلم انور الموسوي : ببراعة يصنع هنا عادل قاسم نصا تصاعديا في الرؤية و التعبير و الحياة ، فكلماته و تراكيبه و ما يصفه و يرسمه يتصاعد من عوالم سفلى الى ما هو اعلى و اعلى حتى يصل الى الغايات و النهايات لازوردية و خيول محلقة و زهور . انها فعلا قصيدة سلمية و قصيدة تصاعدية تصنع زمانا و مكانا داخليا و لا اعلم ان كان احد سبق عادل قاسم بذلك

.

فريد غانم

السيرة الذاتية

جاء في السيرة الذاتية التي كتبها فريد غانم بنفسه و نشرت في مجلة الادب العربي المعاصر الالكتروني في شباط 2015 ؛ فريد قاسم غانم، وُلِدَ في قريةِ المغار، قرب بُحَيرة طبريّا الشَّهيرة (الجليل، فلسطين)، في 23 شباط العام 1958. تلقّى دراستَه الابتدائيَّةَ في قريتِهِ، ثمَّ تلقَّى دراستَهُ الثَّانويَّةَ في قريةِ الرَّامة المجاورة. بعدئذٍ، درسَ الأدبَ الإنجليزيَّ وعلمَ النَّفس وحصلَ على شهادة البكالوريوس (BA) في المجالَين (في العام 1980) في الجامعة العبريّة في القدس، وانتقل للعمل في الصَّحافةِ المكتوبةِ والمسموعةِ لمدة ستِّ سنوات، بما في ذلك في صحيفة "الاتّحاد" الصادرة في حيفا وإذاعة "هلفرسوم" بالعربيَّة، مُراسلًا. وفي العام 1991 حصل على شهادة

بكالوريوس في القانون، أيضًا من الجامعة العبريّة في القدس، ثمَّ عمل في ممارسة مهنةِ المحاماة لمدة 18 عامًا، إلى أَنِ انتُخِبَ رئيسًا لبلديَّةِ قريتِهِ، حيث شغلَ هذا المنصبَ لمدَّةِ خمس سنوات (بين نهاية 2008 وحتّى نوفمبر 2013)) .

نشرَ فريد غانم في بداياتِهِ مئاتِ المقالات والنّصوص الأدبيّة، خصوصًا في صحيفة "الأتّحاد" ومجلّة "الغد"، وكذلك عددًا من الأبحاث، بما في ذلك في مجلّاتٍ عربيّة ومجلّة "عدالة" المتخصّصة في مجال حقوق الإنسان والقانون، لكنَّ هذا النّتاج ظلَّ موزّعًا في المنابر المذكورة بدون أن يُجمعَ في كتاب.

مع نهاية العام 2013 وبعد انقطاعٍ عن ممارسة الكتابة الأدبيّة لأكثر من عقدين، شرعَ فريد غانم في كتابةِ نصوصه الأدبيَّةِ ونشرِها، فأصدرَ في نوفمبر العام 2014 باكورةَ نتاجاتِهِ الأدبيَّةِ في كتاب تحت عنوان "لو أنَّ...". ومنذُ ذلك الحين، نشر في المجلّات والصُّحفِ والمواقعِ الألكترونيَّة أكثرَ من (200) نصًا أدبيًا، اشتملت على القصّةِ القصيرة والقصَّةِ القصيرة جدًّا وقصيدة النَّثرِ والسّرديَّةِ التَّعبيريَّة والهايكو وغيره من الأدب "التّقليليّ" وكذلك أدب المفارقات أو الأدبِ السّاخر.

ثمّ أصدر في نوفمبر العام 2015 كتابه الثّاني تحت عنوان "ترنيمةٌ للقديم" ويشمل حوالي ثمانين نصًّا أدبيًّا، تراوحَت بين القصّة القصيرة والسّرديّات التّعبيريّة والتّقليليّات، وهي تمتدُّ على مدى 448 صفحة من القطع المتوسط. واختار فريد غانم أن يضع مقدّمة الكتاب بنفسه تحت عنوان "خطبة المؤلّف"، وفيها يشير إلى خياراتِهِ الأدبيّة ودواعيها. و صدر كتابه الثّالث "عندَ اشتِعال الظّلّ". في شباط 2016 ويقع الكتاب في 452 صفحةً من القطع المتوسّط ويشمل أكثرَ من مئة نصٍّ، تدرّجت بين الأدب السّاخر والسّرديّات التّعبيريّة والقصص القصيرة والتّقليليّات. وكثير من النّصوص تشمل جميع الأجناس الأدبيّة المذكورة، أو بعضها.

يُقدّرُ أنَّ لنشأة فريد غانم وتنقّلاته بين قريته ومدينتي القدس وحيفا والعيش فيهما، دوراً هامّا في بلورة شخصيّته الأدبيّة. فقد نشأَ في مناخٍ قرويّ، فعاشر الشّجر والطّير والأزقّة المرصوفة بالتّراب وحكايات الأشباح و"شيخ" القبور، وعاشَ في هذا المناخ إلى أن التحق بالدّراسة الجامعيّة وهو في سنِّ الثامنة عشرة، حيث عاش في مدينة القدس لسنوات لغرض الدّراسة العمل لتوفير تكاليف تعليمه. وخلال هذه الفترة وبعدَها، تعرّض فريد غانم للملاحقات والسّجن مرّاتٍ عديدة، بسبب رفضه الخدمة العسكريّة لأسبابٍ ضميريّة. ثمّ انتقل للعيش في مدينة حيفا، حيث كان يعمل محرّرًا في صحيفة "الاتّحاد" لسنوات عديدة. في هذه الفترة عمل إلى جانب أدباء كبار ومن بينهم الأديب الرّاحل إميل حبيبي والشّاعران الرّاحلان سميح القاسم وسالم جبران والنّاقد أنطوان شلحت، وتعرّف، عن بعدٍ، على مجموعة من أبرز الشعراء والأدباء والنّقَاد العرب الّذين كانوا ينشرون نتاجاتهم أو تنشرُ نتاجاتُهم في صحيفة "الاتّحاد" ومجلّة "الجديد". ثمَّ عاد إلى القدس وعاش فيها 14 عامًا، حيث عمل في مهنة المحاماة. ومنذ العام 2004، يعيش فريد غانم في قريته، مسقط رأسه، ويعمل الآن محاميًا، لكنّه يخصِّص جُلَّ وقته للدّراسات والكتابة.

نشأَ فريد غانم في أسرة واسعة، تألّفت من خمس بنات وخمسة بنين، إضافة إلى الوالد والوالدة، وذلك في محيطٍ محافظٍ تسودُ فيه روحُ التّقوى والأخلاقيّات الدّينيّة والمحظورات. وكان والدُه، قاسم غانم، من أوائل المدرّسين في قريته، ثمَّ شغل منصب رئيس السّلطة المحلّيّة لفترات طويلة بلغت، مجتمعةً، حوالي عشرين عامًا. وكان لوالده، الذي توفّي في العام 2006، تأثيرٌ ملموس على شخصيّة فريد غانم، أوّلًا لكونهِ من الرّعيل الأوّل من المثقّفين في قريتِه، وثانيًا لكونه شخصيّة مركزيّة في المجتمع، وثالثًا لأنَّ والده كان منفتحًا على المستقبل؛ فعلى الرّغم من المعارضة الشّديدة من المجتمع، حظيت بناتُه (شقيقات فريد غانم) بفرصهنّ في التّعليم الثّانوي وكنَّ من أوائل الفتيات اللّاتي تلقّين التّعليم الثّانويّ، في مدارس خارج القرية. وقد تزوّج فريد غانم في سنٍّ متأخّرة، من إلهام يوسف/غانم، التي تعمل مدرّسةً للتّعليم الخاص.

كما تأثّرَ فريد غانم بصديق والده، الشّاعر الرّاحل شكيب جهشان، الذي درّسَه في المرحلة الثّانويّة وجعله يعشق اللّغة العربيّة ويواصل تواصله معها. وتأثّر أيضًا بإميل حبيبي، الذي كان يرأس صحيفة "الاتّحاد"، وحافظ على علاقةٍ وطيدة معه حتى رحيله. كما حافظ على علاقاته مع الشّاعر سميح القاسم، ابن قرية الرّامة المجاورة، حتى رحيله في العام 2014.

يتميّز أدبُ فريد غانم بالشّعريّة الإبداعيّة، على الرّغم من كونه يكتب نثرًا. ويعتبرُه بعضُ النقّاد – على الرّغم من ممارسته الكتابة فقط في العامين الأخيرين – في الصفِّ الأوّل من الكتّاب العرب، خصوصًا في مجال السّرديَات التّعبيريّة، ويعتبره البعض أنّه يكتب على مستوى عالميّ. وقد أوضح فريد غانم، سواء في مقدمة كتاب "ترنيمة للقديم" أو في حوارات أدبيّة أجريت معه، أنّه لا يعتبر نفسه شاعرًا بالمعنى التّقليديّ، وإنّما يكتب بتلقائية. ووصف كتابته بأنّها تأتي في حالة بين الحلم واليقظة، بين الوعي واللّاوعي، وأنّ ما يختمرُ في داخله ينسكب حبرًا على ورق، وأنّه بنفسه يتفاجأ أحيانًا من بعض نصوصه بعدما يعيد قراءتها لاحقًا. وقد وصفه النّاقد العراقيّ د. أنور غني الموسوي بأنّه أفضل من يكتب الحُلم المنظّم وأنّ لبعض نصوصه نكهةٌ عالميّة (الموسوي 2015).

وعلى مستوى مواضيع الكتابة، تتمحورُ كتابات فريد غانم حول مسائل الحياة والموت، والوجود والعدم، والظّلم والاحتلال والقسر والوهم والزّيف وما إلى ذلك. وهو يوجّه سهامه ضدَّ الظّلم والظلاميّة، من خلال توظيف شاسع للأسطورة والتّراث الدّينيّ وغير الدّيني والتّاريخ والفلسفة والمفارقات وغيرها من الحقول، ويسعى إلى ابتكاراتٍ في لُغَتِهِ، بحيث أنّ الكثيرَ من نصوصه يحتاج إلى هامش وإضاءات لتسهيل الغوص فيها.ويقول فريد غانم إنَّ طموحَه للمدى القريب هو تأليف عملٍ روائيٍّ استثنائيٍّ.

و أضافة الشاعر و الاديب الفلسطيني القدير يعقوب أحمد يعقوب : وفريد قاسم غانم واحد من أعمق الكتاب العرب , الذين شدتني نصوصهم الأدبية بعمقها اللامحدود وفضاءاتها

الشاسعة المترامية . لفريد أسلوبه المميز الذي ابتكره ابتكارا ، ونحته نحتا فهو فريد متفرد في المزج بين ثقافته الموسوعية ومفرداته البلاغية ، وانشطاراته العنقودية . هو يتعب القارئ ويرهقه لكنه ,يثريه ويكرمه ويستحوذ عليه بسلاسة أدبيةٍ آسرة . كتاباته تتناول شتى صنوف الأدب الإبداعية بمهنية عاليةٍ ورفيعة أدهشت الكثيرين من النُقاد وفريد قاسم غانم هو عضو إدارة مواقع حبرستان الأدبية التي تعمل على النهوض بالحركة الأدبية

بل هو أحد المؤسسين والمثابرين على مواكبة ورصد الحركة الأدبية العربية . وقيادة دفتها بابداع ومهنية عالية.

هذا و ان فريد غانم من اهم من يكتبون قصيدة النثر و النص الحر العابر للاجناس و يتميز بالاسلوب العالمي في الكتابة ، وهو عضو في مجموعة تجديد المتبنية لكتابة قصيدة النثر بالجمل و الفقرات ، و ذكرته في كتابي النقد التعبيري (2015) و كتابي (القصيدة الجديدة 2015) بنسختيهما الالكترونية . و قد نال فريد غانم جائزة (القصيدة الجديدة) السنوية لعام 2015.

الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم

كتابات فريد قاسم غانم احيانا تحدث ارباكا لدى القارئ في تجنيسها ، و هذه حقيقة جلية لكل من يقرأ لفريد قاسم . و في واقع الامر ان هذا ناتج من حقيقة ان فريد قاسم غانم يكتب نصا عابرا للاجناس بامتياز و بكل عفوية و طلاقة ، حتى ان المحلل لو استعمل ادق المميزات و الفوارق الاجناسية فانه لا يستطيع رفع حيرته التجنيسية لبعض نصوص فريد قاسم . وهذا تجل واضح و نموذج مثالي للنص العابر للاجناس.

النص العابر للاجناس بهذا الواقع يشتمل على ظاهرة (تعدد الاسلوب) في الوحدة التعبيرية الواحدة ، وهذا التعدد ليس من النظر الى الكاتب بلا ريب بل من النظر الى الكتابة و القارئ . و في الحقيقة هذه النظرة تتجاوز الاسلوبية التي غالبا ما تربط الاسلوب بالكاتب.

هنا نص (مملكة) لفريد قاسم سنحاول تلمس ذلك الاسلوب المتعدد الاسلوب و النص العابر للاجناس ، ومن الواضح ان هذا النص نموذج لاكثر كتابات فريد قاسم كما يعلم المتابعون له .

مملكة ؛ فريد قاسم غانم ؛ مجلة تجديد

(مملكة) ، نص في السردية التعبيرية ، السرد الممانع للسرد ، السرد المتوهج . كما انه نص تعبيري بامتياز أي ان الرؤية تنطلق من عمق الكاتب الى الخارج ، فالنص يرسم عالما بنظرة الكاتب الخاصة .

ان هذا النص يحقق ظاهرة التعدد الاسلوبي و النص العابر للاجناس على مستويات مختلفة و اهمها على مستوى النص و على مستوى الوحدات التعبرية المتميزة واهمها الجملة.

و من الجيد الاشارة الى امر وهو ان النص المفتوح عادة ما يعرف بانه نص متعدد الدلالات ، و في الحقيقة هذا الفهم هو اداة و الية نقدية اكثر مما يكون تشخيصا و تعريفا لظاهرة ادبية . و لا يخفى ان ملاحظة تعدد الدلالة في الوحدة الكتابية قديم قدم البشرية . و من هنا امكن القول ان فكرة النص المفتوح و ان كانت معالجة متطورة للنص الا انها لم تأت بشيء جوهري و لم تشخصا شيئا جديدا.

في قبال ما تقدم من تصور هناك فهم للنص المفتوح هي كونه عابرا للاجناس الادبية .و هذا اسلوب من الكتاب الذي تتعدد فيه الاجناس و تتعدد الاساليب في النص الواحد يمكن ان

نصفه (بالاسلوب المفتوح) و النص الذي يكتب كذلك من الانسب ان يسمى (النص العابر للاجناس) كما في كلمات البعض.

للاسلوب المفتوح مستويان ، الاول على مستوى النص و الثاني على مستوى الوحدات التعبيرية الصغيرة واهمها الجملة . في الاول يكون اللااجناسية طوليا اي انه يتجلى بمجموع النص بينما في الثاني عرضيا اي يتجلى في الجملة او العبارة الواحدة كما سنبينه.

في نص مملكة نلاحظ التعدد الاجناسي و الاسلوب المفتوح على مستوى النص و الجملة ، اي بالتعدد الاجناسي الطولي و العرضي.

فمن الاول اي على مستوى النص لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان هذا النص قد كتب بمزيج اجناسي بين القصة و الشعر و الرسالة . كتب بسرد تعبيري متميز ، سرد يفجر طاقات اللغة و يصل بها الى مستويات تعبيرية قل نظيرها . ففي جزء منه

)هي، في الأوَّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ. \لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام.\ في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب(.

منطقية التخيل وهي من ميزات القص ظاهرة في مطلع النص ، ثم فجأت يتحرر النص من المنطقية في كل شيء في الخيال و في اللغة (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ،) هنا كسر للمنطقية واضح و لا مجانية تتحرر من الزمان النصي مما يحقق مستوى عال من الشعرية .و في عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرسالة و التبيين مرحلة متميزة تختلف عن غيرها . وهكذا باقي اجزاء النص ، حتى يتكون لدى القارئ تصور و وعي اجمالي بان ما امامه من كتابة عابرة للاجناس و ان اسلوبها مفتوح على كل تعبير.

و اما على مستوى الجملة فالتعدد الاجناسي ايضا حاضر . في هذا المقطع الذي له وحدة موضوعية (في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ البَعُوضَةَ؛ فأُعلِّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَها بالمِبْراةِ ، أجلو بكفِّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.) من الواضح ان في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيات القص و الشعر و الخاطرة . فلا يمكن ان يرى هذا المقطع على انه قص بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه شعر بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه خاطرة ، انه مزيج اجناسي مبهر و عذب او انه جنس متميز متجاوز للاجناس المعهودة.

و بهذا المزيج الاجناسي نفسه نجد مقطع (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. \أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ،)

ربما التوظيف التعبيري للكنايات و المجاز يمكّن البعض من رؤية المقطع انه قص ، و ربما يمكّن الكسر الواضح للمنطقية و التحليق العالي للخيال و التصويري انه شعر والسردية لا تمنع اذ ان النص سردية تعبيرية ، و من خلال الحديث عن النفس و احلامها يمكن ان يرى انه خاطرة الا ان التعبيرية و الرمزية واضحة و غايات النص التوهجية واضحة.

ان الاسلوب المفتوح من وظيفته صنع الحيرة التجنيسية فهو من جهة يفتح الباب للقارئ للسير بخط السرد المنطقي لكن يصدمه باللامنطقية ، و من جهة يفتح له خط التصوير و التحليق الشعري لكن يصدمه بالسردية و الحكاية ومن جهة يفتح له خط الخاطرة و الحديث عن النفس الا انه يصدمه بالرمزية و التوظيف و التوهج . بهذه البيان الاخير يكون واضحا الجواب عن تصور قد يطرح ، بان القارئ و كذا الكاتب غير مهتم بجنس النص و لا باسلوب الكتابة ، و هذا صحيح فان غاية الكاتب التعبير و غاية القارئ التلقي ، لكن هذه الغايات انما يسلك

فيها العقل خطا تجنيسيا معينا لاجل استفادتها ، بمعنى ان الكاتب اذا كتب شعرا فانه يبدع في شيء يظهر له انه شعر و كذا في غير الشعر من اجناس و القارئ حينما يتمتع و يندهش و بشعر فانه يفعل ذلك في كتابة تظهر له انها شعر ، اي ان الابهار و الادهاش و الامتاع كلها تكون حسب منطقية اجناسية . اما في النص العابر للاجناس ، و الاسلوب المفتوح فان القارئ يتحصل على الدهشة و الانبهار و المتعة من خلال مستويين من التجربة الادبية ، من اللامنطقية الادبية المختلفة عن الكلام الحياتي العادي و من اللامنطقية الاجناسية المختلفة عن الكتابة الادبية المجنسة . و طبعا هناك مستوى ثالث من الابهار هو اللامنطقية الفنية المختلفة عن الابداعات الفنية بانها عابرة للفنون وهو ما اسميناها بالعمل التجلياتي العابر للفنون و التي لدينا تجارب فيها.

فريد قاسم غانم صاحب القلم المدهش ، لم يقبل الا ان يدهشنا و يبهرنا على مستويين الاول على مستوى الكتابة الادبية المختلفة عن الكتابة العادية و على مستوى الادب اللاجناسي المختلف عن الادب الاجناسي ، ، فيعلمنا هذا الشاعر الامهر ، ان الابهار الكتابي لا ينحصر بادبية النص بل هناك طريق اخر للابهار هو لاأجناسية النص بالاسلوب المفتوح و النص العابر للاجناس.

1- المؤلّف

يخرجُ من نفسِهِ، ويصيرُ اثنَيْن، ثلاثةً، جُمهورًا غفيرًا، زمنًا مُشعًّبًا، وأمكنةً متآكلةً بالأبيضِ والأسود.

تختمرُ الألوانُ في ساعاتِ الفَجْرِ.وهو يكادُ يعِي أنّه لا يعِي، ويكادُ يرى عماءَهُ.وحينَ ينسلخُ اللَّيْلُ خِلسةً من تحتِ أقدامِ النّهار، وتملأُ النّجومُ حقائبَ السَّفَر، يعودُ هو مختلِطًا بالضَّوْءِ والعَتمةِ ويضيعُ في لُعبة المرايا.ذاكرةٌ مُشظَّاةٌ تلتئمُ فوقَ بياضٍ يحتمِلُ كلَّ شَيْء. دماغٌ يتقافزُ خارجَ الجُمجُمَة. زواحفُ تخرجُ من البَحرِ، بذاكرةٍ لولبيّةٍ، وتنامُ في فراشِهِ. لبوناتٌ تسابقُ الرّياحَ وتلتقطُ أنفاسَها خلفَ رمشَيْهِ. خطيئةٌ أزليّةٌ تطرقُ الصَّدغَيْن. طبولٌ تطردُ الأرواحَ الشِّرّيرة. نارٌ عندَ المدفأةِ تطردُ المجهولَ والبَرْدَ. بابوناتٌ تصعدُ، بمصعدٍ كهربائيٍّ، على الأشجارالمتسلّقة على الهواء.

ضبابٌ دِلْفيٌّ يدلِفُ من المسامات. وهو يخرجُ من صدرِه من غيرِ قصدٍ؛ يرصِّعُ السَّقفَ بالمجرّاتِ، يُحيي من يشاءُ ويميتُ من يشاءُ، يملأُ العباءةَ المهروءةَ بسحنةِ جدِّه الكبير، يثيرُ العواصفَ حين يسوءُ مزاجُه، يسكبُ الرّبيع على الأرضِ حينَ يطيبُ، ويكونُ إلهًا عابرًا فوقَ كَوْنٍ من ورَقٍ......

يتبدّلُ الفَجرُ. نهارٌ قادمٌ ليشوّشَ الرّؤية.

قلمٌ يسيلُ، والقلبُ دوَّاةٌ. أناملُ ليسَ يعرفُها ترقصُ بين الصّفحات. حروفٌ تشحذُ سيوفَها. لُغاتٌ مُصابةٌ بالعجْزِ تعلنُ شهوتَها. زغاريدُ تخرجُ من شَعْرِ الفَجيعة. فجيعةٌ مُحنّاةٌ تُزفُّ إلى البُيوت. رُسوماتُ الكُهوفِ تقومُ على جدرانِ الإسمنت وواجهاتِ الزُّجاج. أحلامٌ تتعثّرُ في الطّريق.

وفي الصّفحةِ الأخيرة، عندَ نقطةِ النّهاية، قُبيلِ انقشاعِ الظَّلامِ، يستلقي القلمُ ليجفَّ قليلًا. أمّا هو فيضعُ قلبَهُ ورأسَهُ وزهرةً نفدَ عبيرُها تحتَ الكرتون، يستعيدُ أناملَهُ المسافرة ليحكَّ دغدغةً في رأسِ أنفِه، يرتشفُ القطرةَ الأخيرة من القهوة الباردة، ويموتُ.يموتُ مرّةً أخرى.فبعدَ قليلٍ، قبلَ أن يغتربَ عن كلامِهِ ويغمرُه العثُّ، سوفَ تتقاسمُ عُيونُ المارّةِ أضلاعَهُ وتفتحُ في جسَدِهِ نوافذَ مُشرَّعةً على كلِّ الجِهات.

2- يا للسعادة

)من وحيِ فيلمٍ هوليووديٍّ وخرافةٍ مستقبليّة)

****

إيه، يا لهٰذِهِ السَّعادةِ الثّقيلة؛ سوفَ أولدُ عجوزًا، بساقٍ من خشَبٍ مُحمَّصٍ، فلا أذكُرُ عندَها الأيَّامَ التي كان لي فيها أضراسٌ وقواطعُ. ظهري سيكونُ قنطرةً رماديَّةً وعظمي هشاشَةً من هشيم. في الطّريقِ إلى الوراءِ، سوفَ يتساقطُ الشّيبُ والوَقارُ، شعرةً شعرةً وقرميدةً قرميدةً. ولسوف أشاركُ في معارك التّقيّةِ والشَّهيّة. سأكونُ لُقمةَ مدفعٍ في أكثرَ من حربٍ مُبذَّرَةٍ. سألتقي بصبيَّةٍ في عُمرِ حفيدتي، فنطيرُ بستّةِ أجنحةٍ مُلوّنةٍ إلى مقعدِ الدّراسة المزروعِ بالنَّحلِ. وسوف أتأرجحُ على جديلةٍ في الحيِّ القديم. سأجلسُ في المرآةِ طويلًا. ستنبتُ أسناني وتؤلمني. ستطيرُ

منّي غضوني وأقفزُ كالغزالِ تحت غُرّتي الشَّجريّة المعربدة لاصطيادِ عيونِ الجميلات. سأركضُ ركضةَ فهدٍ على أهاتِ الثُّغور.

ثمَّ أُلقي موسى الحلاقةِ في سلّةِ المهملات، حينَ يكسو وجهي الزّغب. ساملأ جيوبي بالنّجوم التي تمرّ فوق صيفِنا. سأصادقُ عصفورةً تركمانيّة تُقيمُ عشًّا على رموشي. سألعبُ في ساحةِ الدّار مع أحفادِ أحفادي لعبةَ الضّبعِ والغنَمات. سأخسر الحروفَ الصّافرة، حين يفتحُ السّوسُ نافذةً بينَ أسنانيَ الأماميّة. سأبدّلُ أسناني، فأضعُ المتساقطَ منها في السّلسلة الحجريّة العالية كي لا تطالَها الكلابُ السّائبة. سيقولون لي من يأكُلِ الكلبُ سنَّهُ ينبُتْ لهُ نابٌ ويعوِ على القَمرِ الفضّيّ. سأضحكُ فوقَ ثديِ الحليب. وسوفَ أقرقرُ حين لن يفهمَني أحد.

وحين يسافرون، طوابيرَ طوابيرَ، إلى مستقبلٍ ضبابيٍّ، سأنامُ وحيدًا في اليومِ المحدَّد، بلا ذاكرةٍ ولا أوهام. مستقبلي ماضٍ وماضيّ هنا، بين أصابعي المائيّة.

قطاراتٌ تزعقُ في الاتّجاهات المتصالبة.

وسوف أنامُ فوقَ روزنامةٍ من رقمٍ واحدٍ.

زغرودةٌ قديمةٌ ترتدُّ على الجدران نواحًا بلا فمٍ. وسأصغي لمكبّرات الصّوت وخطبةِ الرّثاء المكتظّة بالمناقِب،

وسوفَ أتكوّرُ وأنامُ هناك، في سريرٍ هزّازٍ، في الأَجلِ المعلوم، نومًا طويلًا على مُحيطِ دائرة الصّفرِ المغلقة،

وسوف أنتظرُ، نُطفةً تبحثُ عن رحمٍ ضائعٍ.

وسوفَ أنتظرُ انهمارَ الظّهيرةِ في الصّباح.

3-موسيقى

مُؤَذِّنٌ، يخرُجُ من قبورِ المماليك في قلبِ المدينة، يوقظُ الفِراخَ على السَّطْحِ بحفنةِ قمحٍ مكسورٍ وزُوَانٍ، يمشي مسافةَ خمسةِ عُقودٍ، ويسبِقُ الضّوءَ إلى المئِذنَةِ.

ها هُنا صعودٌ، بلا صخرةٍ مرئيّةٍ، على سُلّمٍ شرقيّ. على الظّهرِ أكياسٌ من الرّملِ والغُبارِ واللّاحولَ. تمثالُ الإسكندرِ الكبيرِ يرحلُ ويُبقي لنا ظلّا بسَيفٍ.

جَبَلٌ هَرِمٌ في المدى المنظورِ يخلعُ ظلّهُ على جهةِ الغربِ السّابحِ في السّراب.

شاهِدٌ يسقطُ في الغائب. هاهُنا صعودٌ، في بياضٍ ضبابيّ، نحوَ قِمَّةٍ لا تُطالُ. هاهُنا صعودٌ في الكلامِ المشرئِبّ، في بحثِ الدّليلِ عن المدلولِ، في فضاءٍ لا ينتهي.هَمْهماتٌ مشظّاةٌ وطلائعُ ضجيجٍ مُكسَّرٍ في الأزقّةِ. دروبٌ تبدّلُ أضواءَ النّهارِ الوليد. ظِلُّ الجَبلِ البعيدِ يمتدُّ نحو الغَربِ.

مفاضلاتٌ بينَ الأشياءِ وظلِّها. سيُقالُ: في الظِّلِّ يكمنُ البحثُ الشَّقيُّ عن حقيقةِ الأشياء. والمؤذِّنُ في المِئذنَةِ، يطلِقُ صوتَهُ كيْ يكسِرَ صمتَهُ المضني.

هاهُنا صعودٌ على أَلِفِ الآهِ، في معنى النُّقطةِ الواقفةِ في جرنِ النُّونِ، وفي النُّقطةِ المستظلّة بالباء.

هاهُنا صعودٌ في اللّولبيَّات التي تبدأُ كلَّما خلُصَت إلى نهاياتها.

هُنا صعودٌ في الكلامِ المقطَّعِ بالفواصلِ والنّقاطِ والغيابِ والمسَافةِ الشّاسعةِ بين نغمَتَيْن. والمؤذِّنُ في حالِه؛ يصعدُ فينا كي ينهارَ فينا، لحظةً، إلى لُقمةِ العيش وتحيّاتِ الصّباحِ، وينهارُ فينا كي يصعدَ فينا إلى قِمَّةٍ لا تُنال؛

نوتةٌ مكتوبةٌ على ريحٍ تبحثُ عن جوابِها، جوابٌ يبحثُ عن سؤال،

سؤالٌ يبحثُ عن قرارٍ مُتملِّصٍ. وهناك، في البعيدِ الملاصِق، في الأرضِ التي قَصُرَ شَعرُها وارتفعَ أنفُها منذُ ورِثناها من غيْرِ مقابلٍ، جموعٌ تتلفَّعُ بالقماشِ والذُّهول، تحملُ سقْطَ الطّعامِ وقمحًا مُكسّرًا وقشّا، تملأُ الصُّدورَ بالموسيقى والسُّطورِ البيضاء، وتصعدُ برؤوسٍ مُنكَّسَةٍ وقُلوبٍ راجفةٍ على سفوحِ الظِّلال.

4- أبو ذر(1)

عجوزانِ يهْرُبانِ من الوَقت.

وها هُما ما يزالانِ يتقاسَمان مِقعدًا صخريًّا، في فَيْءِ عُلَّيْقةٍ ذاتِ مخالبَ، ويأكلانِ سويَّةً حبَّةَ توتٍ برّيٍّ كاملةً ويتناصفانِ القمَرَ والشّمسَ والطّينَ والرّياحَ والماءَ.

ستقولُ خالتي، التي انكسرَتْ يدُها يومَ هطلَتْ سماءُ خراسانَ خيْلًا من غمامٍ على فخّارِ الهِلالِ الخصيب(2)، وداسَتْ خيولُ بيزانطيا على صدور العصافير، وكحّلت سِهامُ جنكيز خان عينَ النّهرِ بمحبرةِ الجاحظ، إنّها ما زالت تمدُّ صوتَها نحوَ خيمة المعتصمِ الطّائرة، وتختبئ من سيفِ الحجّاجِ بظلّ عُمَر بن عبد العزيز.

وسوف تقولُ خالتي، الّتي لا تعرفُ العَدَّ ما فوقَ الدَّزّينةِ، إنّه قبلَ اثنيَّ عشرَ ألفَ عامٍ وخمسِ دقائق، بالتّوقيت الغريغورياني،

أو عشرةَ آلافِ عامٍ، في تمامِ السَّاعةِ الأرجوانيّة، قبلَ أن يوزّعَ المِسيحُ جسدَهُ على أفواهِ الفقراء ويصبَّ دمَه نبيذًا في كؤوس سدَنةِ الهيكل،

قبلَ أن يرثَ القاتلُ لحمَ المقتول،

قبلَ أن يتدجَّنَ ابنُ آدمَ ويبني مزرعةً للثّمارِ المسالِمَةِ والأرانبِ مقصوصةِ الذّيْلِ ويبسطَ هَيْمنَةَ البَندورة الممكيَجة بأحمرِ الشّفاه.

وأيضًا قبلَ أنْ ينتبهَ كوبرنيكوس(3) إلى أنَّ الشّمسَ لم تتوقّفَ في سماءِ أريحا، فوقَ جيوشِ يهوشع بن نون، ذلك لأنّها كانت واقفةً ألفَ سنةٍ ضوئيّةٍ قبل انفلاق البحر كاللّبن الرّائب(4)،

كذلك حدثَ الأمرُ، وغيرُهُ، قبلَ أن يقتلعَ سبارتاكوس(5) شوكةً من كفِّ الأَسَد، ويمزّقَ العبيدُ جسَدَ السَّوْط،

وقبلَ أن يُلملمَ كارل ماركس القيمةَ الفائضةَ من جيوبِ الأثرياء، ليقدِّمها علكةً في أفواه النّاس.

وتقولُ خالتي، التي تُعلِّقُ خرزةً، قطفتها من مسكَبٍ في سمائها الزَّرقاء، على بابِها المهروء، اتقاءً للقصفِ وحسَدِ الأساطيل والبنوك الديجتاليّة، إنّهُ في هذا الوقت بالتّقريب، كان العجوزَانِ يتناصفان الأرضَ والنّجومَ والشَّدائد والشَّيْبَ والغيْبَ وبقيّةَ الأسنان. فواحدٌ يقسِمُ الرّمالَ والجِبالَ والهواءَ والبحرَ والسّماءَ والأشياء والآخر يوزّع النّصفَيْنِ.

وخالتي أُمِّيَّةٌ، لا تكتبُ ولا تحسِبُ، ولا تعرفُ إلّا مُعادلةً واحدةً للإنصاف. تقولُ لجارتِها الطمَّاعة: الأوّلُ يقسِمُ ما أنعمَ اللهُ، والثّاني يختار حصَّتَهُ؛

للبدويّ في الرّبعِ الخالي هكتارٌ في قِمَمِ الهملايا/ للأنفِ في شوارعِ موسكو حصّةٌ في أمونيا الأُسود الأفريقيّة/ للصّباحِ الأبيض في كوبنهاجن خيطٌ من نكهة القهوة العدنيَّة/ للقنديلِ المتراقصِ في الأكواخِ حصَّةٌ في حقول النّفط/ لِشفَتَيّ غاندي حصّةٌ في حفلةِ شاي باكنغهام(6)/ للجثَثِ الملقاةِ في حلبٍ حصّةٌ في القبور الشّاغرة ورخامِ جبال الرّوكي(7)/ ولريشةِ الهنديّ الأحمر مسمارٌ فوقَ أرائك البيت الأبيض.

وقد انكسرَت ساقُ خالتي، حين حاوَلتِ التسلّق على جبلٍ سامقٍ، لملْءِ جيوبِها بالثَّلجِ المفقودِ في نواحينا ورشِّ ملحِ الصحراءِ على كآبةِ الصَّقيع.

ومنذُ تلك الأحيان وخالتي تتَّكئُ على المقعد الصّخريّ، وتولوِلُ بما تبقّى من أوتارِها:

ألم يعُدْ يصلحُ سيفُ أبي ذرٍّ، في استردادِ ماءِ الوَجهِ وحفرةٍ لإعادة التّراب إلى التّراب؟!

(1)أبو ذرٍّ الغفاري، من الصّحابة، ونُسب إليه القول الشّهير: ‘‘أعجبُ لمن لا يجدُ قوتًا في بيتِِه، كيف لا يخرجُ إلى النَاسِ شاهرًا سيفَه.’’

(2)طريق خراسان، هي طريق هامّة، ويقال إنّها ساهمت في إنشاء الامبراطورية الفارسيّة القديمة واجتياح الممالك الكبيرة ومنها مملكة وادي الرّافدين، وإنّ خيول فارس القديمة، عزَّزت من قوّة الامبراطوريّة (ومن ذلك، حكايةٌ مفادها أنَّ مئةً وستّين ألف حصان أبيض كانت ترعى الكلأ في أحد الوديان).

(3)الفلكي الشّهير، الذي أحدث انقلابًا كونيًّا فيما يتعلّق بحركات الأرض والمجموعة الشّمسيّة.

(4)حكايات توراتيّة.

(5)سبارتاكوس، محرّر العبيد (روما).

(6)القصر الملكي في إنجلترا.

(7)جبال الرّوكي (الصّخريّة) في أميركا الشّماليّة، وكانت أحد مَواطن السُّكّان الأصليّين (الهنود الحمر).

5- درس في التأريخ

بسيقانِ أَيِّلٍ وجناحيّ حِكايةٍ، ما يزالُ العدّاءُ(1) يركضُ في سهلِ ''ماراثون''(2)، يقطعُ المسافةَ بينَ أثينا وإسبارطا في سرعةِ سيّارةِ كاديلاك، يُقسِّمُ الأرضَ إلى نورٍ وظلام، ويرسلُ الشّعلةَ بالبريد الألكترونيّ إلى قصر الرّئاسة.

..

لكنَّ الإمبراطور المتربّعَ خلفَ المحيط، كلّما وقفَ أمامَ المرآةِ يعثرُ على نفسِه هناك، فلا يعرفُ من يُقلّدُ مَن؛ ذلك الواقفُ في الهواءِ أو ذلك الواقفُ في الزّجاج.

....

وها هُما، العتمةُ والنّورُ، ما زالا يختلطان في السّاعة الثالثةِ، قبلَ غسَقِ نيويورك، ويفترقانِ في السّاعة السّادسةِ عندَ سقوطِ الشّمس خلف أفق البحرِ المتوسّط.

...

وفي ساعات اللَّيل، حينَ تتبخّرُ الألوانُ ويصيرُ للأصواتِ شكلُ المسامير، يخرجُ الأمبراطورُ من الزّجاج، يسرقُ فكرةَ الحربِ على الإرهاب من عِظامِ كسرى أنو شروان(3)، ويرصفُ المحيطَ بالفولاذ.

إضاءات:

(1)هو العدّاء فيديبيدس، ابن أثينا، الذي نَسبت إليه الخرافةُ أنّه ركض مسافة مئتين وخمسة وعشرين كيلومترًا في يوم واحد، من أثينا إلى اسبارطا، ليستنجد بجيش اسبارطا لمحاربة الجيش الفارسي. ويحكى أنّ العدّاء أنّما ركض من سهل ماراثون حتى مدينة أثينا للإبلاغ عن هزيمة الجيوش الفارسيّة. ومن هنا جاءت تسمية مسابقات الرّكض أو المشي لمسافات بعيدة ''ماراثون.''

(2)وماراثون هو سهلٌ قرب أثينا. ويُحكى أنّ الأثينيّين رغم قلّتهم انتصروا على الجيش الفارسي الهائل في معركة ماراثون (قبل حوالي ألفين وخمسمئة عام)، ممّا يعتبرُ في الغرب وإلى الإن معركةً مفصليّة، بمعنى انّه يؤسّس حتى اليوم (سويّة مع معركتَين أخريَين ضد الامبراطوريّة الفارسيّة في مواعيد متقاربة) لأسطورة إنقاذ الحضارة الغربيّة من الشرقيّين المتوحّشين، وأيديولوجيّات ''صراع الحضارات'' الأبديّ و''محور الشرّ'' وصراع قوى النّور مع قوى الظّلام، وما إلى ذلك.

(3)يعتقدُ بعضُ المؤرّخين أنّ الحملات الفارسيّة لاحتلال اليونان جاءت لضرب المتمرّدين في بعض المدن ودعائمهم في مدن يونانيّة مجاورة، وأنّ ذريعة الاحتلال (الشّرقي للغرب) بحجة محاربة الإرهاب الغربي، تبلورت عهدئذٍ أو ربّما قبلئذٍ. فلا جديدَ سوى الاجترار، في زمنٍ ما زال يقفُ فيه التّاريخُ على كتفِ الفائز، وتتزوّج فيه الكذبةُ من الحقيقة.

كريم عبد الله

السيرة الذاتية

الاسم : كريم كاطع عبدالله العكيلي

الاسم الادبي : كريم عبدالله

مكان وتاريخ الولادة : العراق – بغداد – 1962

الجنسية : عراقية

مكان الاقامة : العراق – بغداد

عنوان البريد الالكتروني psykareem@yahoo.com :

الموقع على شبكة التواصل الاجتماعي (الفيس بوك)

Kareem Abdullah

مسؤول برامج العلاج التاهيلي في مستشفى الرشاد التدريبي للطب النفسي

صدر لي:

1- ديوان العشق والاسطورة عن شركة مجموعة العدالة للطباعة والنشر والتوزيع / مطبعة العدالة بغداد 2014

2- ديوان العشق في زمن الغربة عن دار الفراهيدي للنشر والتوزيع 2013

3- ديوان نايات الوجد (مجموعة مشتركة) عن دار ميزوبوتاميا 2014

4- ديوان حديث الياسمين (مجموعة مشتركة) 2015

5- ديوان صدى الفصول (مجموعة مشتركة) 2015

6- ديوان وجع اشيب وكفّ عذراء عن دار الأمل في وسوريا 2015

7- ديوان تصاويرك تستحم عارية وراء ستائر مخملية عن دار بغداد 2016

8- ديوان (بغداد في حلّتها الجديدة) عن دار كتاب في مصر 2015.

9- تحت الطبع ديوان (الشوارع تحيض تمسح احذية الغزو) عن دار بغداد 2016

عمل فني مشترك مع الفنانة العراقية المغتربة جيرمين البازي بعنوان (الوطن في عيون المحبين) غنائي شعري.

عمل فني مشترك مع الفنانة العراقية المغتربة جيرمين البازي بعنوان (أحلام الطفولة) غنائي شعري.

في مجال التاليف والاخراج المسرحي

1- مسرحية الغريب (سايكودراما) عام 2000
2- مسرحية الشيزوفرينيا (سايكودراما) 2003
3- مسرحية الجهل والحرمان (سايكودراما) 2005
4- مسرحية حكاية انسانة (سايكودراما) 2007
5- مسرحية ليلة هيثم الأخيرة (سايكودراما) 2011
6- مسرحية (وطنّ نا) 2015.
7- مسرحية نائب الموت 2004
8- تصوير العشرات من الافلام التسجيلية والوثائقية.

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات

متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش.

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليليون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي.

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي.

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية.

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية – و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه — و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و

التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى.

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص.

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة (ما بعد الاسلوبية) للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية.

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه:

)هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني(

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييي...ر) و بقدر النَّفًس و عمقه تضرب هذه العبارة في عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك.

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر:

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش.

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام

للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ ُ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا.

1- سُلّمُ الأمنياتِ الملوّنة

(لغةُ المرايا والنصّ الفسيفسائي)

خذني بقوةٍ نحوَ الضياءِ البعيد أشطبُ الخيبات وأقفُ على أبوابِ اليقين أواصلُ الغناءَ حولَ ينابيعِ الحكمةِ كيفَ تتجلّى في الروحِ وأفتحُ بكارتها , أستحمُّ باشراقاتها وأعبرُ مدنَ الظلام , أنفضُ مِنْ على أجنحتي غبارَ المعاركِ والرصاص الذي زيّنَتْ صوري منذُ أنْ ترمّدَ الصباح بالفِ طعنةٍ وطعنة ! خذني الى هناكَ أسمعُ تراتيلَ النجوم وأرقصُ في بساتينِ الحكمةِ وأُدمنُ الكلماتَ المتوهّجةَ أنثرها في الطرقِ المؤديةِ الى تقاويمٍ خالدةٍ , الدروب التي خلّفتها مزارات مجهولة يلجُ فيها الخرابَ لطالما حذّرتني وبعثرتْ أوراقي عند عتباتكَ , لمْ تعرف كيفَ ينمو القرنفل في الطرقِ المؤدية اليكَ , وكيفَ يكون الأرتقاء خيرٌ منْ الفِ حكاية هرمة . خذني أُعفّرُّ الجروحَ في أرخبيلاتِ الفيروز أجلو بزرقتها غشاواتٍ تتعاطى الغياب , دعني أتخلى عنْ الألوانِ الباهتةِ وأرسمُ وجهَ النهارِ زاهياً كـ لونِ الذهب وتبعثُ الأطمئنانَ اللانهائي , فحينَ ترتجفُ قدميَ على صراطِ التطرّفِ يلهمني فزع السقوط رشاقةَ تتباهى بها قواميس الفضيلةِ الذي خبّأتها طقوسكَ , كمْ إرتميتُ على أرصفةِ الوهمِ أمارسُ رعونةَ التسكّعِ أمامَ نقاطِ التفتيشِ وأعلنُ الحربَ على ما تبقى مِنْ حقيقيةِ مزيّفةٍ ! وكمْ مارستُ التسلّطَ تحتَ مساقطِ كينونةِ انواركَ أخوضُ في بحيرةِ المستحيل ولا أجيد مهنةَ الأبحار وتصفيرِ الخساراتِ ! وكمْ أجّلتِ الأقدار توهّمي بالأرتقاءِ مِنْ دونِ طراوةِ عطر مواعيدكَ وأنا أُزوّرُ التواقيعَ كي أدخل مملكةِ الحضور ! . هاهي الشمسُ تفتحُ شبابيكها مرةً أخرى وأنتَ تمسكُ بيدي وتخلّصني مِنْ وعثاءِ السفر تملأُ محبرتي برذاذِ أنهارها المتوهّجة , سأعري دفاتري القديمةِ إذاً وأعلّقها على نخبِ الضوءِ اللامتناهي على حدودِ سواحلكَ محرّراً

إيّاها مِنْ إرثٍ قديمٍ وأعيدُ قراءتها حتى لا يساورني الشكّ , وسأتلو صلواتي وشموع الأمنياتِ تتبهرجُ وتتلو ما تيسّرَ لها مِنْ أنشودةٍ حبلى قربَ خارطةِ طريقٍ ترسمها أنتَ.

2- هوّةُ الخرابِ السحيقة

دائماً هذهِ الهوّةُ تتعمّقُ جذورها بعيداً كجذورِ النخيلِ الواقفةِ بلا رؤوسٍ في صحراءِ الفتنةِ تتضوعُ برائحةِ الخرابِ المبللةِ بظمإِ الحرابِ القاسية . الفزّاعات الواقفة على تثاقلِ الزمنِ الموبوءِ تعجُّ في منعطفاتِ أعراسهم تتغاوى معتصمةً بالهذيانِ يهرّجُ في شيخوخةِ غرفِ السخريةِ المملوءةِ همّاً عميقاً . تغفو مطحنةَ المكرِ تحتضنُ احلامها المشبوهةِ تَعِظُ كؤوسَ المعاركِ تجيّشُ بالإغراءِ ألحانها الكالحةِ ترفرفُ و...(تلمعُ فوقَ الروابي)* . صار الضرع مهووساً بالضمورِ تتلاقفهُ فوضى آلهة تملأُ فراغات العقول بغزارةٍ تغتنمُ إستنهاض تصحرِ الأيامَ فوقَ كراسيّ تهزهزها الرغبات . كلّما تأملتُ في عمقِ الفاجعةِ ريحٌ عوجاءَ تجذبني تتجاسرُ منتشية تراودني وتبعثرُ بالغوايةِ حقيقة تهمُّ بالرحيل . الأيامُ تضلعُ يهجرها الحالمون بالضوءِ والحكمةِ متعبونَ يزيّفُ سنواتهم القادمة شبحٌ لمّا يزلْ منسرحاً يشخبطُ فصولهم المدهوشةِ عنوةً يجرجرها لتلكَ الهوّةِ العميقةِ.

3- خلفَ أبوابكِ نحتمي دائماً

خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك , ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف , بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور , حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ , أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات . أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ , أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا , تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ , فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي . مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديللكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟! مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟ كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقوللكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ . ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل , أيّتها الساكنةُ في سواقي الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ , ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ , إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ , فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة , بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر , لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة.

4- الشاهد

كنتُ أنا الشاهدَ الوحيد على ما يجري تحتَ ظلالِ شجرةِ التوتِ الضخمةِ المصفرّةِ الأوراق , رجلانِ يقتتلانِ بشراسةٍ منقطعةِ النظير قتالاً مرّاً ومستمرّاً , إستعملا كلَّ ما تصل اليهِ أيديهما مِنْ حجارةٍ أو عصيٍّ كانت تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ العجوزةِ , لقد رأيتُ ذلكَ بوضوحٍ كيفَ كانتِ الجروح تنزفُ بغزارةٍ , لمْ يبد عليهما التعب أو الأجهاد , كانت الأغصان الثخينةِ تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ الضخمةِ , رفعتُ رأسي الى أعلى الشجرةِ فرايتُ شخصاً غريباً يجلسُ على قمّتها , كانَ يرتدي ملابس سوداءَ و في يديهِ قفازان مِنَ الصوفِ الأسودِ الخشن , كانَ يجلسُ هناكَ مشغولاً بقطعِ الأغصانِ الخضراءَ ورميها اليهما , كثيرةٌ هي الأغصانُ الخضراءَ وقدْ تكسّرت على بعضها البعض , كمْ كانَ يستغرقُ بالضحكِ كلّما يرمي بها وهي تُحدثُ الجروحَ العميقة فيهما , لمْ يتوقفا عنْ الأقتتال رغمَ غزارةِ الدماءِ المنهمرةِ , أخيراً نزلَ مِنَ قمّةِ شجرةِ التوت ومرَّ مِنْ جانبي غامزاً بمكرٍ وخبثٍ , رفعتُ راسي أنظرُ الى قمّةِ الشجرةِ بعدَ أنْ هربَ الظلّ بعيداً فإذا بي تحتَ شمسٍ لاهبةٍ , فيا هولَ ما رأيت ! كانتْ شجرةَ التوتِ عارية مِنَ الأغصانِ حتى شاهدتُ قرصَ الشمسِ في كبدِ السماءِ , حينها قرّرتُ أنْ أهربَ منْ هذا المكان وأبحثُ عنْ ظلٍّ آمنٍ

5- كلما أناديك تتعطّر حنجرتي

قصيدة تعبيرية

هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني , تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي , كيفَ لي أنْ ألمَّ بريقَ عينيكِ وهذي النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها بزرقةِ شطآنك ! أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ تنتظرُ متى تنهضينَ مِنْ نومكِ وتمنحينها العطر , أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتكِ يجعلها تغرّدُ بعذوبةٍ شديدةٍ ,حتى ملابسكِ في خزانتها تنتظرُ بشغفٍ متى تداعبها أناملكِ الرقيقةِ كي ترقصُ بغنجٍ وتستعيدُ بريقها , وحدهُ أسمكِ يفضحني فقبلَ أنْ أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي وتعزفُ أوتارها سمفونيةَ هذا العشق , كلَّ اللواتي دخلنَ قفصَ صدري مِنْ خرمِ إبرة خرجنَ مع الزفيرِ يندبنَ حظهنَّ العاثرَ , إلاّ أنتِ تتمرّجحينَ بأوردتي فتزداد نبضات القواميسَ فأكتبكِ قصيدة خالدة , يا لأصابعي لو لامستْ خجلَ الندى في وجنتيكِ لتبرعمتْ أنيناً يكابرُ زلزالكِ المجنون , فانت تنهمرينَ عليَّ كلَّ ليلةٍ وَفَراً يطهّرُ همجيتي , فترفرفينَ باجنحةِ الأشتياقِ فوقَ أنهاري وتتوغلينَ في مدني.

المقدمة

لقد تناولنا في الجزء الأول من كتابنا (كُتّاب قصيدة النثر) عام (2015) سبعة شعراء من مجموعة تجديد الأدبية التي تتبنّى كتابة قصيدة النثر بصيغتها النموذجية الافقية بالجمل و الفقرات هم (أنور غني الموسوي و فريد غانم و كريم عبد الله و عادل قاسم و حسين الغضبان و باسم الفضلي و رياض الفتلاوي) ، و هذا المؤلف كتابي نقدي يركز على قصيدة النثر بصيغتها النموذجية العالمية الافقية السردية . والكتاب تقليد سنوي نتناول فيه كل عام ان شاء الله سبعة شعراء من مجموعة تجديد ممن حققوا انجازا و تميزا في قصيدة النثر النموذجية بصيغتها العالمية السردية الافقية . و هذا هو الجزء الثاني لعام (2016) يتناول تجربة سبعة شعراء هم (حسن المهدي و حميد الساعدي و رشا السيد احمد و زكية محمد و صدام غازي و عزة رجب و ميثاق الحلفي) . نسلط الضوء فيه على تجربة هؤلاء الشعراء و الاسلوبيات الواضحة في قصائدهم

النثرية مع مختارات من تلك القصائد . و كل ما يتعلق بالابحاث النظرية و التطبيقية بخصوص قصيدة النثر النموذجية السردية الافقية ذكرناه في كتابنا الكبير (التعبير الادبي) الذي صدر منه الى الان ثلاثة اجزاء و الله الموفق.

حسن المهدي

السيرة الذاتية

بقلم الشاعر

حسن المهدي

حائز على البكلوريوس في العلوم الاقتصادية من جامعة البصرة..

من محافظة ديالى تولدا وسكنا..

كانت البدايات في الكتابة منذ الدراسة الثانوية وبتاثير من اساتذتي وخاصة الشاعر الشهيد خليل المعاضيدي الذي كانت له البصمة الاولى في اكتشافي لمهارات الكتابة السردية والشعرية ..

ان ارهاصات الحروب وتضييق الحريات والحياة المعيشية السيئة التي مرت على جيل انا احد مفرداته لم تسعفنا في النشر والانتشار..

ورغم كل التحديات والصعاب تمكنا ونخبة من خيرة ادباء المقدادية من تاسيس منتدى ادبي باسم منتدى شهربان الثقافي مارسنا فية نشاطاتنا الكتابية الابداعية واستضفنا فيه رغم ضروف التضييق والحصار من خيرة الادباء منهم الاديب الكبير محي الدين زنكنة وكان لي شرف يقديمه بنص نشر لاحقا بعد التغيير في جريدة طريق الشعب..

ثم تمكنا من انجاز مجموعة مشتركة بعنوان في ظل ليمونة تم الاحتفاء بها في امسية في اتحاد ادباء ديالى..

ولقد نشرت نتاجاتي في العديد من الصحف والمجلات ..فلقد نشرت في جريدة الصباح والدستور والصباح الجديد ومجلة الق التي يصدرها اتحاد ادباء ديالى وجريدة شهربان وغيرها..

الا ان الانعطافة التي شكلت صيرورتي الادبية كانت انتسابي لمؤسسة تجديد الادبية التي تبلورت فيها شخصيتي الادبيه واسلوبي وكان للاخ الناقد والباحث والاديب د انور غني الموسوي الفضل الكبير فيما انا فيه الان..

انا الان عضو في عدة منتديات ادبية امارس فيها نشاطي الابداعي وحصلت على العديد من شهادات التقدير وجوائز عدة من خلال مشاركتي في المسابقات الشعرية فيها..

ساهمت في ديوان حروف وهواجس الذي اصدرته مجلة شناشيل ابنة الجلبي بالتعاون مع مجلة ادباء النخبة

ساهمت في المجموعة المشتركة عن مؤسسة صدى الفصول الاصدار الثالث..

ساهمت بمجموعة قصائد مختارة للدكتور انور غني الموسوي 2016 وفي كتاب القصيدة الجديدة لسنة 2016 . للباحث الناقد د انور غني الموسوي تمت الاشارة لنتاجي واسلوبي في قصيدة النثر السزدية.

وكذلك نشرت لي نصوص في مجلة تجديد الادبية السنوية..

واخيرا ..وجدت نفسي في قصيدة النثر السردية والتي اجدني اعشق الكتابة بها واجد فيها فضاءا شاسعا للتجديد والابداع..

التوافق النثرو شعري ، نصوص حسن المهدي نموذجا

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و العلاقة العكسية بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري الشكلي المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان.

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظامي الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع.

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لاذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم.

نجد التوافق النثروشعري جليا في قصائد نثر سردية للشاعر حسن المهدي . و كمثال على ذلك قصيدته (ذكراها)

النص : (ذكراها)

)انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس ، وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه ..وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها والمعلمة بتواريخها الفارسة نسي ان يحفظ ارقامها السرية..اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .. اتراه يشم ما لا اشم ويرتقي يجمع شتات خيول فطست في حروب قديمة محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه ... دعها يامجنون .. يامجنون دعها .. دعها وانزل اشرعتك عن صواريها فلم يعد في البحر متسع لسفن بلا اجنحه(.

اولاً لا بد من الاشارة الى أمرين : الاول ان هذا النص يحقق غايات النص الكامل من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، فانه قد تكامل في فنيته و في عناصر الجمال الادبي و في رسالته و خطابه وهذا ظاهر جدا . الامر الثاني ان حسن مهدي في كتاباته السردية التعبيرية يجيد اللغة المتموجة بين الرمزية و التوصيلية و لديه نزعة نحو التراكيب السريالية بشكل رمزي و بوحي من دون تجريد . وهذا النص مثال لهذه اللغة و تلك التطعيمات السريالية.

لقد بينا في موضع سابق ان التناوب بين التوصيل و الايحاء يحقق اللغة المتموجة و التي تحقق نظام تزامن التجلي الظاهر للنثر و الشعر في النص وهذه هي العتبة الاولى لتجاوز حالة التضاد بينهما . وهنا سنبين نماذج محورية قد لونت و انتجت المزاج العام للنص و تحكمت في مظهره النهائية بلغة متموجة.

)-1انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس(

)-2وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار(

) -3جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهويني على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه(

) -4وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة(

) -5فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض(

) -6محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه(.

من الواضح التموج التعبيري ، و تناوب التوصيل و الواقعية و الايحاء و الرمزية و الخيالية و التطعيمات و التوظيفات السريالية وكسر المنطقية و التوقع ، محققا لغة متموجة تتميز بالعذوبة و السلاسة.

و بتقنيات السردية التعبيرية حقق النص نفوذا الى نفس القارئ و نقله الى النص ، و بعد كسر حالة التضاد يعمد النص من خلال ترسيخ النفوذ في نفس القارئ و نقله الى النص مع الفنية العالية بالمجاز و الانحراف اللغوي و الرمزية و الايحائية بسلاسة و عذوبة توفرها السردية التعبيرية يكون الطريق ممهدا لحالة التوافق النثرو شعري.

مظاهر نظام التوافق النثروشعري

تتبين و تبرز ملامح نظام التوافق النثروشعري من خلال تتبع التقنيات النثرية و الشعرية في النص ، فنجد انها ليست فقط تتزامن و لا تتضاد ، و انما تتوافق و تتناسب طرديا في تطورها و صعودها ، بحيث ان حالة العلو و التصاعد الشعري لا يلازمه ضعف في النثرية بل على العكس فان النثر ايضا يتصاعد و يتطور معه . ان اهم ما يحققه نظام التوافق النثروشعري هو طرح المادة الادبية عالية المستوى بشكل سلسل وعذب وهذا ما سيساعد على اعادة الناس الى الادب بعد القطعة التي سببتها الحداثة الادبية.

من المظاهر البارزة لحالة التوافق النثروشعري هو تناسب شدة العبارة الشعرية مع شدة العبارة النثرية و من صورها الواضحة شدة الانزياح اللغوي مع شدة السرد والنفوذ و السلاسة . ونجد في هذا النص ان الشاعر حسن المهدي قد طرح مادة ادبية عالية المستوى فنيا بتقنيات معاصرة ، طرحها بشكل سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ بيسر.

ففي مقطع (أنا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

من الواضحة التقنيات الشعرية العالية من ترميزات و ايحاءات و انحرافات لغوية و فردية تعبيرية ، الا ان الشاعر طرحها بشكل سرد سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ و يحضر القارئ الى النص.

بالسرد الواضح و الحوارية يمرر شاعر السردية التعبيرية شعره عالي المستوى بشكل عذب و سلس يقول حسن المهدي-:

)وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة بعضها (

نلاحظة عبارة (ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها)

فانها عبارة شعرية عالية جدا ، و لو انها القيت هكذا لوحدها لأحتاجت الى معالجات ذهنية و تخيلية لاجل تحصيل توافق قراءاتي لها ، لكن وسط العبارة السردية المتقدمة فانها جاءت ضمن عملية سردية نثرية عالية ايضا محققة السلاسة و العذوبة بدل الجفاء و التجافي . وحالة التناسب الطردي التطوري بين الشدة الشعرية و الشدة النثرية في هذه العبارة تحقق نظام توافق نثروشعري جلي . يقول الشاعر ايضا -:

)اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض(.

نلاحظ التركيب الفذ في هذا المقطع الذي بدأ بتوصيلية مباشرة تبلغ حد الحكاية و الواقعية ، الا انها تتصاعد و تنتهي بعبارة شعرية عالية المستوى من حيث الانحراف و الايحاء و الخيالية . هذا التركيب المحقق لنثرية شديدة مع شعرية شديدة هو صورة واضحة للتوافق النثروشعري.

ان نظام التوافق النثروشعري يحقق تجربة ادبية و اضافة ادبية بالغة الاهمية و العلو و التطور من حيث الانجاز الانساني .كما انه من المفيد الاشارة الى ان تلك الدرجة من التجلي و الوضوح لنظام التوافق الشعري يبعد تحققه من دون سردية تعبيرية و لغة متموجة ، و ان تجلي التجربة المعينة و درجتها مهمة جدا في الأدب ، اذ بالامكان ان نجد شيئا من التجربة المعينة في كثير من الاعمال ، الا ان التجلي الاعلى و الاقصى لا يكون الا في اعمال معينة مع القصدية فيها ، هكذا هو الحال في نظام التوافق النثروشعري فانه يمكن تتبعه و العثور على شيء منه في اعمال كثيرة و باشكالها الادبية المختلفة الا ان تجليه الاقصى و الاعلى لا يكون الا في السردية التعبيرية .

قصائد نثر مختارة للشاعر حسن المهدي

الاحلام

حسن المهدي

ارق من خيط حرير همسها الصاخب هذه الدبابير الطنانة ، رايتها تتخذ من خصلات الشعر متكأ في المساءات الصاخبة قاطفة نوابير الفكرة من فروات طازجة كبستاني يعصر خمرا والصباحات المؤجلة المطالع تتدلى من اذنابها كالعناكب ساخرة بالمسافات على طاولة المساحة . فيما تلكم الدبابير الوردية المخادعة تختلس عقارب الزمن من القحوف الطافحة فوق برك طين لازب وتهب النجوم اجنحة بيضاء نضاحة ،وترسم لانعتاق اجساد من محطاتها الرملية مدن معلقة تحت شرفة القمر قناديل..

و في ليالي الصيف الصافنة كحصان عربة منهك ، لطالما تسلقت انا ارجوحة الحياة حكايا خرافة تخرج من افياء سيطمرها التراب او يبتلعها بحر في قادم العصر والاوان قبل ان تتخطفني من ارقي غفوة او يوقظني كابوس زجاجي يتشظى شفرات تجفل الدبابير الطنانة فتعود لخلاياها ممتعضة.

واعلم اني ساموت يوما ما فتموت هي بموتي بلا شك.. فلقد قالت لي ذات حلم : ان لي موعدا معك لن اخلفه ابدا.

المماس

حسن المهدي

هل جربت مرة ان تمّد ذراعيك باستدارة عجلةٍ يكونُ جذعك مَماسَها ؟ جّرب وستجد نفسك اشبه بالة جَلوْ في حفل اوركسترا ، ما ان يلامس قوسكَ وتَرَكْ ستبدأُ تدور كمِغْزَل وتنَدَلق عيناك في كوَّة بحجم السماء لتتكسر خطوط المسافات كورق صيني ملون قُدَّ بشفرة –حجمه سيكون بمتسع الرؤيا لديك – فتتشابك الخطوط شبكة عنكبوتية تتشكل في اللامحدود من اللّحن والذي ستحس تغيّره كلما تغّيرت النوتَةَ الموسيقية في المنعطفات التاريخية وستدرك حينها فقط : لم القسوة فاكهة الجرّاح والمجرم على حد سواء ؟

يا الله ، كم عتيق وشائخ فهرست الكوكب حتى لم يعد مجلد الزمن يطيق اكتظاظ الخطايا ، نزق البرايا وذنوب اطفال الخطيئة السريين ، طوابير المتسولين على ابواب الملوك.الاماء والعبيد،الاشراف والعوام والقناطير المقنطرة من ورق النقد الالزامي.

وكم مقرف لون جلده الارجواني الذي يغفو على رائحة الموت في فروة كهل بيضاء مصفرة بدات تنضح قصص الخرافة من عقابيله المجّعَدة وقد غزاها القّمال والذي ايّاك ايّاك : ان تَظُنه حبيبات سِمْسِم غير مقشر..

وفي كل هذا انتَ مرغم ان تستمر بالعزف لانك ما ان تتوقف ستَخِر كشهاب سقط من السماء وتلاشى في ظلمات الارض .. وستعزف، وتظل تعزف حتى وان كنت مغرورق العينين وجعاً او سعادة.

خدعة بصريّة

حسن المهدي

القمر في عيون جدتي ، قد لا يعدو اكثر من ضوء يبحث عن ظلال لم ترسم بعد في اللوحة الكونية العالقة في ذيل ضفيرة رمادية هرمة ،او هو ربما انتشاء روح ثكلى ببخار ضوءه الدافق حد الوهج في صفنة ليلة صيفية لا يخدش هدوءها غير رائحة الحناء المدقوق بمسامير قرنفل متيبسة. وفي هداة الليل القاسي حد الوحدة ، وحين تتسربل اناملها بين خصلات شعري الممغنط فوق فخذها كنت ارى بلاد السند والهند تطفو هناك بعيدا قبالة القمر حيث القباب المذهبة كثيرة وعظيمة وحيوانات تنطق لغة لا افهمها اقرب ما تكون الى لغة الاشارة وسيوف وذهب وسلطان مضحك ومخيف في ان معا كونه قصيرا جدا ويرتدي عمامة كبيرة وفيه مسحة من غباء ظاهر حتى في طريقة مشيته وضحكته . وحين تسكت جدتي اثر نوبة سعال شديدة تتشوش الرؤيا حين يبدأ راسي بالارتجاج في حضنها ،فالكز جدتي في فخذها بعصبية : جدتي ..جدتي .. كانت هناك بين كدس النجمات تلك والقمر ..لماذا سعلت ياجدتي ؟ ..لقد ذهبت بعيدا ..اختفت ،بل تلاشت في النجوم الغائرات قبل ان اتمكن من ان انزع عنها تنوراتها السبع اميرتي الجميلة . كانت تبتسم جدتي الحبيبة وتقول تعال لاعيد عليك القصة وتروح تهدهدني من جديد.

ولما كبرت ، وفي كل اكتمال للقمر ، اصطحب صغاري عند انتصاف المساء لنجمع ندى النجمات من اثداء ضوءه الحليبي ، فارى جدتي هناك تسرح جدايلها الرمادية وهي تلوح مبتسمة بحنو للاطفال . الغريب انها تتجاهل وجودي تماما. ربما هي لم تعد تعرفني بعد.

نور العيون البحريني..

حسن المهدي

يا الهي !!

حين رفعتُ رأسي عند مدخل عينيك أحسستُ كم الوهن الذي أصابني .. تعلّقت باحد أهدابك مخافة أن أنزلق في هوّة الفضاء السحيق و لما اقتربت تهاوى جذعي عند شاطئ لازورديّ يترقرق . كنت كسندباد ضائع في لجّة يتقاذفني الموج الى الساحل ومركبي مزّقته الصخور و بغداد جدّ بعيدة . وكنت أرتعد فرقا فيما جفنك لايرفّ ، و لم يكن لي خيار سوى أن أدلف متوضئاً بذّرة من دمعك تكفي لتطهّرني طول العمر وتكون حرزي الحصين كما فعل أخي الأكبر علي بابا.

كم غبيّ و (غشيم) وكل التمائم لم تجدي حين ماجت الارض تحتي باستدارة بؤبؤك وهو يبتلعني كشهاب بآلآف النبضات الساقطة و لن أخرج من فلكه ما حيّيت.

تشبهين أمّي كثيراً

حسن المهدي..

في قارورة نزقي نثيث عطرك يخدش انف الرغبة المستذئبة حنينا ،ويستفز المطر في غابات جمجمتي حيث ينام اوديب بعين ذئب مترصدا الدم يجري في سواقي الجسد المشتهى.. فالثوب بلا اكمام وهالة بنية تحت الابطين وانت تديرين ماكنة الخياطة وضوء الفلورسنت يعكس تلجلج نزوة عينيك واقتربت لتاخذي مقاسي حين طلبت مني ذلك فاطاحت بي رائحتك..

اني اموت يا امراة فهل انت امي ؟ فانت تشبهين امي كثيرا....

ذكرى.. ووعد

حسن المهدي

في عيد ميلاد الاصنام المتبرعمة من عورة سحرة

(عود السويحل*) اثر مضاجعة قنفذ امريكي ابرص لانثى فاقدة الاثداء .. انفلت السحر دخانا احمر مائلا للسواد في زمن الخطيئة المرائية.. كانت الارض نفس الارض لكنما فاقدة سمائها

سوى غربان سود تحمل تباشير فجر خنثي فاتح فخذيه على وسعهما (كحصان طروادة*) ، الثيران المخصية حاسرة الروؤس والمعتمرة، و بقرون تشي بهوية اصحابها تصدح مواويل حب الفقراء وادعية دينية و(صكوك الغفران*) توزع مجانا مع كل ضمة حنان مندمة بمظلوميات تسرق حتى (كحلة العين*)..

اما (فالنتاين*)فقد نسي عورته حين ضاجع معشوقته على وقع طبول (الحرب الاخيرة*) وراح يهتف جذلا عندما راى ان الغزاة جاسوا خلال الديار فيما انهمك احفاده يوزعون الورود الحمراء والدببة والقلوب الملوثة بدماء الضحايا على المتسولين من مستحقي الحصة الغذائية من عطايا السلطان..

كان ثمة (رغاليين*)يحملون قطع دلالة لقطعان الخنازير التي تصدر اصواتا تعبق برائحة النتانة ..واسراب (السبايدرمان*) كقطع جراد تتسلق البنايات واشجار البساتين السامقة التي تحفل بها (الجنائن المعلقة*) ..انه يوم اللعنة حيث يحشر الناس ليلا ليعلقوا (حبل السحب القنبي*) برقبة اخر حمير الزمان ظانين كل الظن ان وقوفه في الطريق بحمورية*هو من يسد منافذ الامل المرتجى ويحبس هواء الكون عن الصدور المصابة بالربو...

انه نيسان ولكنه لم يكذب هذه المرة..

كل ما في الامر.. كان الرهان خاسرا لان (تموز *) هو رهان العراقيين وفيه فقط تنصب المشانق .

سارسمك كمآ أشاء..

حسن المهدي

وهل يعدو البحر أكثر من حوض سمك، او هكذا ترى النوارس، وكذا الحرية تونة تحلق عاليا في فم الوهم اثر انقضاض مذهل فيما يسجل النوتي باستدارة الدفة نزق خيالات درجات الفصام لافئدة هواء.. انه البحر.. بدلة عروس لطالما حلمت بها بنات الافكار في سفر الأجنحة الحالمة على مواقد الدفء في الشتاءات التي توخز حد اهتزاز الجلد البشري، فلا تقولي لي : هذا ليس لون عيوني؟..

ياسيدتي.. سارسمك كمآ أشاء..

طائرُ الليلْ..

حسن المهدي

لا يتجاوزُ عمقُ جفنِ الحقيقةِ بضعُ عواميدُ ضوءٍ ممددةً على طولِ البكاءِ المرِ عندَ اخرِ دمعةٍ قبيلَ صياحِ ديّكةِ الوالي حيثُ الحلمُ يبدو كطفلٍ ولِدَ مزرقاً بعدَ صراعٍ مريرٍ معَ حبلهِ السريّ . هكذا بدَتْ أحلامنا الممدَةِ جسداً متخشباً في مغسلة الموتى، ووحدَه طائرُ الليلِ يحومُ في اذهانٍ موسوسةٍ وحبالهُ المقطوعةُ معلقةً في رقابٍ بدتْ اطولَ مما ينبغيْ.. وفي الساحةِ العامةِ لمْ تعد تسمعُ غيرَ طقطقاتِ العسسِ بملاعِقَ عملاقةٍ على الخشبِ المسندةِ لتطرُدَ الأرواح الشريرة مِنَ المكانْ.

دفء القلوب...

حسن المهدي

للقلوب في حسابات النبض حكايا عصفور لا تزيده سخونة جلده إلا ارتعاشا في كف محدودبة وعينين رقراقتين ترسمان خط الطيران اللاحق نحو البرية، والعصفور فقط من يستشعر اهتزاز النبض من علياء الكينونة حيت يتشبث كلما حاول احتساب المسافة بينه وسطح الأرض متهيا لاستقبال نبضة ساقطة قد ترديه قتيلا في الحال....

القلوب التي غادرتها اقفاصها تتشظى كلما وخزتها العواطف الثلجية فيتسلق حبابها حبل النبض حلقات شفيفة مليئة بالشموس لترحل بعيدا في مجرات افلة، تحلق.. تحلق.. إلى أن تذوب عوائق في الهواء وتتلاشى بهدوء....

القلوب الكسيرة تلك التي تستجدي كسفة من شمس او طقطقة نبض جاري في إذن العشق والتي ومن شدة الارتجاف، عادت من دوامة الرجع الاخر، كسيحة منخورة الحس، لم يعد يشفيها حتى دفء القلوب ولو اجتمعن.

فتمسك وكن من الحالمين.

المسافة القصوى

حسن المهدي

حين رست على جزيرة رأس الضباع قبل الظلام بنصف قامة، بدت الغابة المطرية أكثر صرامة ووحشية مما ارخ لنا الأجداد من فخاخ كتبت على جلود الماعزوالابل بريشة من عظم الهدهد وخزت خاصرة الاستئناس وهي تقطر حبرا له لون الدم ورائحة الموتى فصاح كبيرالسحرة وهو يمد عكازه الافعواني للإمام.. هيا تقدموووووا...

وفي الحال وبصياح مقنن لنرهب به قلوب أعداء انليل*.. وثبنا بعد أن جمعنا مخاوفنابطست الكهنة خميرة للنصر الموعود تاركين نصفناالادمي مدفونا عند الساحل..

والحقيقة،نحن لم نكن نعاني بأي شكل من الأشكال من اي ما نوع من الصراع بين نصفينا الحيواني والادمي ربما لأننا اصل أجناس المسافة القصوى في التوهان عندما يزبد البحر ويلفظ رسائل اللاوعي متقيا جوفه بعد جرعة غسل الأمعاء......

يقول العرافون سنعود.. يوما ما سنعود.. نعود لنبحث عن نصفنا الآدمي قبل أن يرث الله الأرض ومن عليها..

ولكن متى،؟.. الله أعلم.

مسحوق الوهم..

حسن المهدي

على عاتق المسافة نسجل غياباتنا من قبل ان تشرق شمس للحقيقة في ذاكرة سني القحط ، هكذا تحدث منجمونا ،فمذ حلم (فرعون)حلمه المفزع عن تلكم البقرات النحيلات ..وربما كان منتشيا ليلتئذ ياكل مما قدمت يد الالهة من موائد ملكية ونبيذ احمر معتق ولم يدرك بقية القصة فبادرت (ماري انطوانيت)مستدركة واقترحت الكيك بدل رغيف الخبز وكان ذلك قد تسبب في ضحك خازن بيت المال ، والذي وحتى حين فصلت راسه المقصلة كان لا يزال مبتسما ببرود واضح..

لم يكن العالم قد توصل الى(صناعة النستلة)في ذلك الوقت وحتى لم يعرف ماهو طعم الكاكاو ...

اما (صاحب الزنج) ،فلله دره ، حيث انه ولما استتب له الامر راح يطحن الملح ويطعم به شعبه مستغلا شبهه الكبير بالدقيق..

انه يوزع مسحوق الوهم على الفقراء ولم يكن حاسر الراس حين كان يفعل ذلك.

شجرة الحنين

حسن المهدي

نسيج الوهم الذي تغزله الاغنيات المتدلدلة من عناقيد اوقات نقش تاريخها في ذاكرة السماء ،(او ربما كان منقوشا اصلا ..لست ادري) ، من قبل ان تولد القبلات، وتباريح احاسيس الزهور في الاكمام يوم كانت خيول الزمن المتداول بعقاربه مجرد صهيل يفصل لعبة الدوران برسم الاربع وعشرون شبحا المارقة بخطى غزال لا تدرك سوى في اوجه العجائز والعصي والذقون..

وكما نهر حين يصب في البحر ولم يغير من ملوحته برغم التقادم فانت هلام برسم العدم وفتافيت طعام تسعد الارض فتتراقص في قحفك الديدان كما عرس شرقي تحت سقف لبني لكنما عرس صامت لا يستمر طويلا حتى يتحول مملكة حجرية مطمورة في برزخ الى يوم يبعثون.

فتعال لنرقص كما زوربا

او

نمسح انفسنا من ذاكرة الوقت على عتبة عشقنا المتداعي من قبل ان تنسج العناكب السود فوق ارنبات انوفنا زكام المقابر بانتظار الصيحة الكبرى.

فصام

حسن المهدي

في اروقة ذاكرة السراب الذي كان ماء على بعد نظرتين تناسل العطش في شفاه الحرمان والنادل بكل ما اوتي من قسوة ، راح يسحب القدح من يدي ولما نفرغ انا وظلي من قرع الانخاب عشية الفاجعة الكبرى .كان النادل سكرانا او هكذا بدى مما برر لي حماقته تلك فامسكت ظلي ان يقع فريسة مطاردة غير متكافئة معه وتركته يلعب لعبة الاختباء مع القمر الاحدب في

ليلة صيف تموزية بامتياز. ولا ادري لم استشاط غيضا مذيع التلفاز في قاعة الاحتفال فراح يقدحني بلسانه وعينيه الحمراوين ثم انه ضغط على زر في خلفيته المترهلة فبرز نتوءان يشبهان قرني جاموس بري وراح يعدو ويعدو مما اضطرني لان انبطح ارضا كما علمني ابي حين اواجه الاقوياء ،

والغريب اني حين نهضت مجددا كنت قد فقدت ظلي الى الابد واني لاظنه قد ذاب في ضوء القمر....

قرابين الشيطان

حسن المهدي

جلنار بساتين سنسل تلك التي تتوهج تحت لظى الشمس لحنا ملكيا في اوركسترا الابدية بحراسة خمبابا ، جلنار برسم غشاء رقيق يغلف عذرية رمان شهربان القاني . عرائس جن تتلوى انوثة وشغفا مما لا عين رأت ولا خطر على قلب بشر . فكيف لمهروت (1) ان يصدق الرؤيا فيتلّهم للجبين وما كان مهروت نبيا وما كان من الصالحين ،وماذا يموج في مهروت غير نشيج مخيف كنفخ بوق المحشر وهو يلملم سواقيه وترعه كصياد يجمع الشباك العالقة بقحف مكسور منذ مئات السنين ،قحف يشرب به شياطين الانس والجن ،وبقايا متعفنة في السواقي لقشور رمان واغصان يابسات وليرحل بعيدا غير مأسوف عليه تاركا جثث القرابين البشرية بلا رووس...

حقا .. ان شرها بان واستطار.

....

1مهروت .. نهر يسقي بساتين الرمان في سنسل

عيون الليل

حسن المهدي

صغيرا كنت حين ظننت ان زهور الليل ما هي الا الزنابق السوداء ،زنابق تاخذ شكلا عقربيا لكنما بزنامتين ،وكانت جدتي تقص علي سواليفها في المساءات المتبرعمة زهور اقحوان تنث رائحة التبغ من بين اصابعها المصفرة وتقول هامسة في اذني ان لليل سبعة وسبعين عينا لا يدركها المبصرون يابني اطلاقا، وكنت اجرب من متكا راسي في حظنها ذلك وحقا كنت كلما اغمضتهما انفتحت طاقة من السماء تستلب فؤادي وتطوف بي كعصفور في افق سحيق حيث لا ليل لقلوب غلف . وتردف:

لا تخف ياولد ..ولا تخشى شيئا ، فالمجرمون فقط اعداء الليل لانه يفجر شرورهم من مكامنها فيمسخون كائنات بهيمية بانياب وقرون وخراطيم.

وصدقا ورغم خميرة الزمن المتعفنة ،لا زلت وكلما اغمضت عينيي تعود جدتي تحسس فروة راسي باناملها التبغية المتصلبة وانا مضطجع تحت نجوم تتلالا مكتضة في الافق البعيد ،فيما تشاركني الفراش امراة غريبة بحماي فاضع سيفي حاجزا يفصل جسدينا مخافة ان تغلبني الشهوة.

حميد الساعدي

السيرة الذاتية

الأسم: حميد خنيصر حمود الساعدي .

الأسم الأدبي : حميد الساعدي .

مواليد بغداد / العراق 1965

حاصل على بكالوريوس آداب في التاريخ من كلية الآداب بجامعة بغداد.

أعمل موظفاً في القطاع العام .

بدأت الكتابة الشعرية خلال فترة الدراسة المتوسطة ، ونشرتُ أولى قصائدي في مجلة (الرسالة) الكويتية في تموز 1980 وكانت بعنوان (الحلم) وتابعتُ النشر في هذه المجلة نظراً لأن النشر لم يكن متاحاً في العراق ، نشرت قصائد كثيرة في مجلة اليقظة الكويتية ، وكذلك قصائد في مجلة المجالس الكويتية.

بعد دخولي كلية الآداب تعرفت على أسماء كثيرة ممن يكتبون الشعر من جيل الثمانينات وكانت انطلاقتي الجادة باتجاه الحرف وصقل امكانيتي بالكتابة ، وكان ملتقانا في نادي الكلية نقرأ قصائدنا ونتناقش في أمور الكتابة وتبادل الكتب ولكن بحذرٍ شديد بسبب أجواء الحرب والرقابة الشديدة على الأسماء الجديدة.

تأثرت كثيراً بتجارب الشعراء العرب وعلى رأسهم الشاعر محمود درويش وكنت أقرأ قصائده بشغف كبير ، كما كان لتجربة الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر أثر كبير في ذائقتي الشعرية فضلاً عن التجارب الريادية لقصيدة الشعر الحر في العراق والوطن العربي .

نشرت أولى قصائدي في العراق في مجلة الطليعة الأدبية الخاصة بأدب الشباب وكانت بعنوان (العاشقُ يعلن أشجانه) في مايس 1985 والتي كان لها صدىً طيباً في الأوساط الأدبية وكانت تبشر بولادة شاعر . كما عبر أحد النقاد . فكانت انعطافة كبيرة في توجهي الأدبي .

نشرتُ عدة قصائد وجدانية على ثقافيات الصحف العراقية في الثمانينات وكان النشر في هذة الصحف أشبه بالمعجزة نظراً للمحسوبيات والرقابة المشددة على المنشورات الأدبية.

التحقت بالخدمة العسكرية من عام 1987 . 1991 حيث كانت عاملاً أساسياً في توقفي عن النشر ، فانقطعت عن النشر منذ ذلك الحين الى ما بعد عام 2003 حيث عاودت

نشاطي في جريدة (الإتجاه الثقافي) وهي جريدة وزارة الثقافة وكذلك جريدة (البينة الجديدة) وصحف أخرى .

عضو في الرابطة العربية للآداب والثقافة.

أعمالي المنشورة:

. أرقٌ يدق الباب / مجموعة شعرية / بغداد

-في الحزن تشبهني / مجموعة شعرية / تحت الطبع .

. بوح أدرد / مجموعة شعرية مشاركة مع مجموعة من الشعراء العراقيين والعرب.

-قصائد نثر مختارة / اختيار وتقديم د. انور غني الموسوي.

-حروف وهواجس / ديوان مشترك / دار المتن - بغداد .

حاصل على الكثير من شهادات التقديروالتميُّز وأواصل الكتابة والنشر في الكثير من الصحف الورقية والمواقع الألكترونية و عضو في الكثير من المجموعات الأدبية

كتب عن قصائدي الكثير من الدارسين للأدب.

مفهوم النص الأدبي ؛ كتابات حميد الساعدي نموذجا

يعرّف النص انه الكلمات الاولية المكونة للقطعة الكتابية او الكلام (1) ، و يعرّف النص الادبي انه القطعة الكتابية التي يكون الغرض الاساسي منها جمالي و ان احتملت ابعادا اخرى فكرية وغيرها (2) . و أدبية النص هي استخدام صيغ تجعل العمل الكتابي نصا ادبيا باستخدام بعض المظاهر اللغوية الجمالية (3) . وهذا التعريف للنص ضيق ، لأن النص الادبي ليس الكتابة فقط و انما هو مجموع الانظمة المتداخلة و المترابطة ، بعضها يقع في مستوى ما قبل الكتابة في الوعي العام و الخاص و بعضها في مستوى الكتابة و المكتوب و ما يكوّنه من

وحدات و بعضها في ما بعد الكتابة في مستوى القراءة (4) . و كل من هذه المستويات تتجلى و تضغط لاجل ان يكون لها حضور ، فالنص الادبي هو حالة حضور و تجل لتلك المستويات و كلما كان الكاتب ذا تجربة ادبية كبيرة و ذا رؤية ادبية عميقة كان اكثر مقدرة على تحقيق النص الأدبي النموذجي و العالي المستوى ، تتجلى التجربة في التمكن الفني و في اللمسة الخاصة و تتجلى الرؤية في الفكر الادبي و النص المثقف النقدي.

حميد الساعدي شاعر ذو تجربة و ذو رؤية أدبية ، من هنا كانت هذه المحاولة في تبين عوالم النص الادبي النموذجي ، و اتخاذ نصوص حميد الساعدي المكتملة تجربة و رؤية كنماذج للنص الادبي و تجلياته في المستويات الثلاث ، مستوى ما قبل الكتابة و مستوى الكتابة و مستوى ما بعد الكتابة .

ان هذا الادراك للوجودات المتعددة للنص و ثلاثية ما قبل الكتابة و الكتابة و ما بعدها و عدم اقتصار مفهوم النص على الكلمات ، يبطل كثيرا من النظريات بخصوص النص الادبي و اهمها ثنائية الشكل و المضمون و ثنائية الكتابة و القراءة و ثانية النص و الدلالة ، بل واقع الامر ان النص ليس ذا وجود واحد و انما له وجودات متعددة بعضها لا يقبل تلك الثانيات مطلقا ، فما في مستوى ما قبل الكتابة و في الوعي العام لا علاقة له بالشكل و لا بالقراءة ، و ما يكون في مستوى ما بعد الكتابة و في وعي القارئ لا علاقة له بالكتابة و الشكل ، بل ان هذا الفهم يجعل من الشكل غير مؤثر ، و الاعتماد كله يكون على عمق الكتابة في الوعي، سواء الوعي التأليفي او الوعي القراءاتي.

تتجلى الكيانات الماقبل كتابية من خلال عوامل عدة اهمها البعد الفكري و الرؤية و العمق اللغوي الجمالي ، و تتجلى غايات الكتابة و المكتوب في امور اهمها الانثيال و الاختيار و المعادلات التعبيرية و هي مرتبطة بطبيعة الجنس الادبي و خصوصية الكاتب ، و في السرد التعبيري تبرز السردية التعبيرية و الرمزية و النثروشعرية و اللمسة الخصة بالمؤلف . و اما الكيانات

المابعد كتابية فانها تتجلى في عالم القراءة و اهمها لاستجابة و التاثير الجمالي و التعاونية . سنتناول تلك الجهات كل على حدة في كابات الشاعر حميد الساعدي.

أ- الكيانات النصية الماقبل كتابية

1- البعد الفكري (الوعي العام و الرؤية الخاصة)

ابرز ما يتجلى فيه البعد الفكري للكاتب في نصوصه هو الوعي العام المترسخ و الرؤية التعبيرية الخاصة و الرسالية بتبني قضية الانسان و الامة.

في قصيدة فوضى (5) يقول حميد الساعدي:

)الأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل هي أجمل مما نحن في غيبوبتنا المستديرة ، والصور المعلقة على الحيطان تمائم للغياب القسري (

هنا يوغل الشاعر في الهمّ الانساني الكوني و معاناته ، فالغياب القسري و الغيبوبة هي السمة الابرز للانسان في هذا الزمن . و يستمر الشاعر في تشييد الغربة بقوله (أيتها الروح المكبلة بأفاعي الغربة . ثم يعكف على الهم الوطني حينما يقول (ونحن نوشكُ على ابتلاع موسى الصبر ، إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان ، كم أرهَقَتنا التواريخ الصفراء ونحن نرنو للأعالي حين امتزجت صرخات القهر مع ذؤابة الأُمهات ، وحين حدثَني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى) . ان الرسالية واضحة في هذا النص الطالب للخلاص .

و تبرز التعبيرية الفردية و الاضافات الخاصة على الخارج في هذا النص بعبارات بوح تعبيري جلي حيث يقول-:

(1- لأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل 2- إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان 3- وحين حدثَني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى ، 4- والشاعرُ عن قصيدته التي تنتظر دورة القمر .) فهنا اربعة مقاطع نلاحظ تدخل الرؤية التعبيرية الفردية في تمظهر الاشياء و تشكلها (الاشياء تغادر بحنو ذاهل ، و الدم لونه فاقع ز و النهر يلتوي على عكاز افعى و القصيدة تنتظر دورة القمر) ان انطلاق تلك الاصوات من اعماق الشاعر و برؤية مختلفة عما هو سائد يمثل الوعي الفردي في قبال الوعي العام و هنا تتجلى التعبيرية . و في هذه القصيدة تعدد اصوات وهو ما يسمى (البوليفونية (6. (

و تتجلى الكيانات الماوراء كتابية في اغلب نصوص حميد الساعدي و منها تجلي البعد الفكري و الرؤيوي في قصيدة قلب الظلام (7) حيث يقول

)بعيداً عن الشفق ، وقريباً من الإشراق ، تأخذني لجتكَ الساحرة ، الى حيث أُلقي عصاي على دَكّة السِحرِ ، مبهرة في راحتيكَ الرؤى ، وموغلة في الندى وجنتاك ، و مورقةٌ دهشتُكَ الساطعة (.

2- البعد الجمالي (العوامل الجمالية)

لو قلنا ان الادب هو التقاط اللحظة الجمالية العميقة لما كان خطأ و لو قلنا ان الشعر هو تلك الالتقاطة لم يكن خطأ ايضا ، و تكون باقي الامور المرافقة من ابعاد كتابية و فكرية امورا لاحقة لذلك الجوهر . فجوهر الشعر هو التقاط المعنى العميق الذي لا يتيسر لغير المبدع . تلك المعاني

الجمالية العميقة الدفينة التي يلتقطها الشاعر هي (العوامل الجمالية) و التي تتسع بسعة التجربة الانسانية ، و لكن يجمعها بعدها الجمالي في الوعي الانساني (8) . و تجلي العوامل الجمالي – الذي هو اساسي للشعر- ظاهر و واضح في كتابات حميد الساعدي و خصوصا لما يمتلكه من قدرة تصويرية و ابداع في الصور الشعرية ، لكنا نجد تكثيفا للعوامل الجمالية في قصيدة (حائط الاخيلة) (9) بكم كبير من الالتقاطات المتتابعة-:

-1) أتبعُ ظِلي بعُمقِ مَساراته الحاشدة 2- نسيت أني اتكأتُ على حائط الأخيلة 3- و لليّل أغنية للعتابِ طويلٌ به الروح تشدو 4- وما انفكَ مني اشتهاء الربيع 5- أن أجعلَ الرمح أقصر من قامتي والخيمة الآن في الذاكرة 6- أُيممُ شطرَ المدى المستباح لبصمةِ حرفٍ أفاضتْ هوىً على القلب والدرب في لهوه يغني (

ب- الكيانات النصية الكتابية

-1 الانثيال

ان لكل شيء غاية التجلي و الحضور ، و لا شيء يقبل بالغياب ، و انما الغياب يكون قصريا ، و بما في ذلك النص المكتوب ، فانه يسعى نحو غاية اكبر تجل له فكما ان المؤلف يتجلى في النص و القارئ يتجلى فيه فان النص ذاته ككتابة يتجلى ايضا فيه (10) و ابرز مظاهر تجلي النص بما هو كتابة في العمل الادبي هو الانثيال ، حيث تظهر المفردات و التراكيب المركزية تقاربا في الحقول المعنوية ، و لا نقصد هنا بالانثيال بتداعي الافكار بشكل لاواعي بقدر ما نعني بطغيان اللغة ككيان له غايات و تجلي اللاوعي و توجيهه للمكونات الكتابية. (11)

في قصيدة (مماحكات) (12) نجد تجليا للغة و اللاوعي بتقارب حقول الكلمات المركزية الموجهة للكتابة . يقول فيها الشاعر

-1)الجمالُ لحظة دفق ، 2- والسرورُ بعض ارتخاءٍ 3- في تلاشي العبارات ، 4- وانشغالي بالحرف 5- سيرة أيامٍ ، 6- أتجددُ في كل يومٍ كما الشجر بلحائهِ .7- تجتاحُ حروفي 8- تَتسمَّرُ الكلمات 9- قامة فَلاّح بأرضٍ موجعة . 10- اللهفةُ بعض تضاريسَ 11- من أبجديات الهدوء ، 12- والمرايا انعكاسُ 13- لمن أثقل الريح بالعاصفة . 14- يا أيها الجرح الموغل بغابةِ الرماد(

اننا نلاحظ تجل لنظام اللغة و غاياته في الألفة و التقارب بعيدا عن القفز المعنوي و انما جاءت العبارات متوالية مرتبة معنويا بحقول معنويةٍ موحدة او متقاربة (فالجمال- السرور) (العبارات – الحروف) (ايام – يوم) (حروفي – الكلمات) (فلاح ارض – التضاريس) (الهدوء - المرايا) (الريح – العاصفة- الرماد) كما ان هناك بعد اخر لتجلي اللغة و الانثيال هو القاموس اللفظي لجميع العبارات فانا نلاحظ التقارب بين حقول (الجمال – و الكلمات – و الحروف) و في النقلة الاخر (الوجع – اللهفة- الريح – العاصفة – الجرح – الرماد) و لا نجد خروجا عن ذلك الا اعتراض (الهدوء و المرايا) وسط الهيجان و الصخب . كما ان هناك بعد ثالثا وهو تصاعدية الانتقال (فمن (الجمال و السرور و الحروف و المرايا) الى (الوجع و اللهفة و الريح و العاصفة و انتهاء بالرماد) . و بهذا الاسلوب تحقق القصيدة حركة لكياناتها داخل النص وهو مما يسمى (بالمستقبلية الادبية) (13. (

2- الاختيار

الانتقائية العالية و التحكم و الرؤيوية و الايقاعية و الرسالية من المظاهر و المميزات الواضحة على كتابات حميد الساعدي و جميع نصوصه شواهد على ذلك و منها قصيدة (احلام البنفسج) (14) التي تجمع كل ذلك ؛ حيث يقول الشاعر.

-1)أنتَ ترنو لتلكَ المسافة بين الخطى والمتاهة. توقظ جرحكَ تبتدئ الرغبة الموغلة وتطارد من أرقوك طويلا لتحلم بالقبلة القادمة .2- الأنين شجى والملامح سمراء من فرط شمس الأسى 3- أوهموكَ بأن الطريق معبدة بالورود وأن الصناديقَ فرحةَ أُمٍ ومهرُ حبيبة 4- في غمسةِ الإصبعِ صار البنفسجُ لونَ الدماء . 4- لنا كل أمنية ضائعة ولهم في الأكاذيب إرث تكدَّس .)

هذه المقاطع المختارة تكشف عن الاختيارية و الانتقائية و توجيه اتجاه الخطاب و الرسالة و بلغة متموجة (15) تجمع بين الرمزية و التوصيلية لاجل النفاذ الى النفس و تحقيق الاثر ، وتجمع هذه المقاطع معظم مظاهر الاختيار التي ذكرناها.

ان التجلي الواضح لعناصر الاختيار و الوعي و ما يقابله من عناصر اللااختيار و اللاوعي لا يبقى مجالا بان البناء الكتابي امر مشتمل على الاثنين و ان الاقتصار على احدهما تفريط واضح كما فعلت الاسلوبية باعتماد الاختيار و البنيوية باعتماد اللااختيار. (16)

3- المعادلات التعبيرية.

المعادلات التعبيرية هي الصور الكتابية التي تظهر بها العوامل الجمالية (17) ، اي هي القالب الكتابي الذي يطرح فيه الشاعر افكاره و التقاطاته الجمالية.

ت- الكيانات النصية المابعدكتابية . و اضافة الى السردية التعبيرية المقومة للشعر السردي المميز للقصائد التي اخترناها ، فانا قد اشرنا الى اسلوب تعدد الاصوات (البوليفونية) في قصيدة (فوضى) و اسلوب الحركة داخل النص (المستقبلية) في قصيدة (مماحكات) و اسلوب التنقل بين الرمزية و التوصيلية (اللغة المتموجة) في قصيدة (احلام البنفسج)

1- الاستجابة الجمالية (الانبهار) و التاثير الجمالي (الصدمة)

احدى اهم عمليات القراءة هو الانتاج ، و من الخطأ تصور ان القراءة عملية اتكالية استهلاكية ، بل هي عملية انتاجية ، و من اهم الكيانات التي تنتجها القراءة ثلاثة امور الاول توسعة المدارك و الثاني اكمال النص و الثالث الاستجابة الجمالية . من الراسخ ان للنص الادبي الابداعي تأثيرا جماليا وكل تلك المظاهر و العوامل التي تكلمنا عنها تحقق هذا التأثير ، الا ان الاستجابة الجمالية و جانب من هذا التأثير يعتمد على القارئ و على قاعدته المعرفية و الجمالية . فكما ان المؤلف يجب ان يتمتع بتجربة لكي ينتج نصا فكذلك القارئ لا بد ان يتمتع بتجربة قراءاتية لينتج قراءة ناضجة وهذا ما اسميناه (القراءة التعبيرية) (18) . و وظيفة النص هنا تكمن في كونه محفزا جماليا و فكريا و قراءاتيا ، و في الحقيقة الاستجابة الجمالية تختلف من نص لاخر و من قارئ لاخر ، فلدينا الاستجابة الظاهرية للنص التوصيلي و لدينا الاستجابة العميقة للنص الرمزي ، و لدينا الاستجابة السطحية للبوح المباشر و لدينا الاستجابة العميقة للبوح الايحائي و بينما النص الرمزي العذب يحقق استجابة واسعة نوعا وكما ، فانه بخلاف النص الرمزي غير العذب او المباشر العذب فان الاستجابة فيه لا تكون واسعة بل

تكون ضيقة (19) . و لقد وفرت السردية التعبيرية من خلال تحقيقها الرمزية العذبة تلك الاثارة و الاستجابة الجمالية واسعة النطاق ، و نجد كثيرا من تجار حميد الساعدي السردية محققة لهذه الاستجابة الواسعة ، منها مثلا قصيدة (حلم الياقوت) (20) حيث يقول فيها الشاعر:

)بأغاني الحُب ، أفتتحُ الليلةَ شعري المتراكم مثل هموم العمر ، والحُب الصامت دهراً في قلب المحرومين ، وأنين الأم التعبى ، في ظلمة ليل الفقر الداجي ، أنادي للملتاعة في زمن الدهشة والمسكونة بالترحال ، تعالي : وبعمق ندائي نفتحُ أشرعةً للريح ونمضي . الأحلامُ مضَت يا وَمضةَ قدري ، والمجبول بناصية الكلمات ، أفاضَ على جرحِ اللهفةِ ملحاً وخيالٍ من إضمامةِ زهرٍ يتلوى في هامش عرش الفقراء . ... النص (

2- التعاونية.

من المعلوم ان حميد الساعدي يعتمد الرمزية القريبة ، و الخطاب الواضح ، بل يتبنى ذلك فكريا و رؤيويا ، و يرفض الرمزية المتعالية و المغلقة ، فنصوصه بذلك تدخل في تصنيف النصوص المتجاوزة للحداثة ، حيث يكتب قصائد نثر قريبة الرمزية واضحة الخطاب بفنية عالية وسرد تعبيرية وهذا مواكب لقصيدة النثر العالمية المعاصرة و كل قصائد حميد الساعدي شواهد على ذلك ، و اظهرها من حيث التعاونية قصيدة (احلام البنفسج).

1- http://www.merriam-webster.com/dictionary/text

2- https://www.reference.com/art-literature/definition-literary-text-e2c4af15a7a79714

3- https://en.wikipedia.org/wiki/Literariness

4- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

5- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/02/02/ حميد-الساعدي-؛-فوضى/

6- https://en.wikipedia.org/wiki/Polyphony_(literature)

7- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/30/قلب-الظلام/

8- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?

9- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/02/حائط-الأخيلة-2/

10- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?

11-

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK

UPba?

12-

https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/04/14/مُماحَكا

ت/

13- https://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(literature)

14- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/13/أحلام-

البنفسج/

15-

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/Fjos6P1dce?

16-

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK

UPba?

17-

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPx

bce?

18-

http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK

UPba?

19- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

20- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/14/حلم-الياقوت/

قصائد نثر مختار للشاعر حميد الساعدي

فوضى

حميد الساعدي

الأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل هي أجمل مما نحن في غيبوبتنا المستديرة ، والصور المعلقة على الحيطان تمائم للغياب القسري ، إفتحي نوافذك أيتها الممتدة عبر الأغصان المتسلقة ، أيتها الروح المكبلة بأفاعي الغربة ، وأنت تلهجين بالتسابيح ، لا تنسي قرابيننا الصباحية تلك التي اودعناها مرةً عند جَزّار المحنة ، ونحن نوشكُ على ابتلاع موسى الصبر ، إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان ، كم أرهَقَتنا التواريخ الصفراء ونحن نرنو للأعالي حين امتزجت صرخات القهر مع ذؤابة الأُمهات ، وحين حدثَني النهر ضَجِراً من التواهِ على عكاز أفعى ، والشاعرُ عن قصيدته التي تنتظر دورة القمر.

هامش : نص متعدد الاصوات صنف ك (قصيدة نثر بوليفونية) (الموسوي).

مُماحَكات

حميد الساعدي

الجمالُ لحظة دفق ، والسرورُ بعض ارتخاءٍ في تلاشي العبارات ، وانشغالي بالحرف سيرة أيامٍ ، أتجددُ في كل يومٍ كما الشجر بلحائه.

الغوايات تجتاحُ حروفي والأمل ربابةٌ حزينة لمن أشجاهُ الغياب ، تتَسمَّرُ الكلمات في النَص العنيد ، قامة فَلاّح بأرضٍ موجعة.

اللهفةُ بعض تضاريسَ من أبجديات الهدوء ، والمرايا انعكاسُ اليباب لمن أثقل الريح بالعاصفة .

أينَ تخبو القصائد يا أيها الجرح الموغل بغابةِ الرماد ، والأسئلةُ مدارات الحَيرة .

الحلولُ نهايات غائرة ، ولا موطئ للقدمِ الباذخة.

قلب الظلام

حميد الساعدي

بعيداً عن الشفق ، وقريباً من الإشراق ، تأخذني لجتكَ الساحرة ، الى حيث أُلقي عصاي على دَكّة السِحرِ ، مبهرة في راحتيكَ الرؤى ، وموغلة في الندى وجنتاك ، و مورقةٌ دهشتُكَ الساطعة.

المسافاتُ لا ترتمي لظلٍ وحيد ، تطوِّقُ وحدتَهُ بالأسى ، والغريبُ احتمال الوقوف ، بلهو محطاته الصاخبة ، حينَ توَّشحُ صوتكَ بالآهِ أو تنكفئ باليباب وتلمحُ سوسنةً نائمة ، لا تشظي بغير انكسارٍ ، ولا رهبةً دون كفٍ تسومُ الرياح لوجهتها القادمة.

وباب الحنين اشتهاء يطرز يومي ألوذُ بهِ من غافيات الشجر ، يجلل هامي ارتفاع الغروب ، ويمنحني صبره في السَحَر ، صَلاتي تعانق أصداء روحي وفي القلب ربٌ أفاضَ محبتهُ بسكون الظلام وَولهَني حرفه المنتظَر.

في الحزنِ تشبهُني

حميد الساعدي

أنتَ صوت الأنين ، اندحار المسافات في ومضةِ الياسمين ، عليكَ ندوبٌ من القهرِ في حلةِ الساهمين ، تطارد وهمكَ في العذبِ من ماء بئرٍ أهالوا عليه رماد الفجائع ، تتلو زوابعك المفعمات الأسى ، وتنقر في الدَفِ صوفيّة العارفين.

تمرَّغتَ في باحةِ الفقدِ ، حتى استحالت مواسمَ جرحكَ بعض الهوى ، تشاركني رهبتي في التهامِ الجنون ، وتمضي لبارقةِ الشوقِ تستطعم النَزَق المنحني للِّهاثِ ، وتسقطُ من غير بلوى ، ومن غير نجوى تبادلني رعشتي بالحروف ، وتستلب الحرقة الماضية ، تؤججُ أيامكَ الساكنات على وقع مَن طارَ مِن همِّهِ ليلقى الجناحين في لجةِ العاصفة.

في الحُزنِ تشبهني ولا شَبَهٌ سواي. على مدائنكَ انتهت أوقات لهوي ، في مواقيتِ احتضار العشق تنطلق الرسوم ، وتنتهي بذهولها الكلمات بالنقشِ المتَيَّمِ بالحجر . لا وقتَ يملؤني فأملأني مكانه.

حلم الياقوت

حميد الساعدي

بأغاني الحُب ، أفتتحُ الليلةَ شعري المتراكم مثل هموم العمر ، والحُب الصامت دهراً في قلب المحرومين ، وأنين الأم التعبى ، في ظلمة ليل الفقر الداجي ، أنادي للملتاعة في زمن الدهشة والمسكونة بالترحال ، تعالي : وبعمق ندائي نفتحُ أشرعةً للريح ونمضي . الأحلامُ مضَت يا وَمضةَ قدري ، والمجبول بناصية الكلمات ، أفاضَ على جرحِ اللهفةِ ملحاً وخيالٍ من إضمامةِ زهرٍ يتلوى في هامش عرش الفقراء . أصيخي للهمسِ لكي يبزغَ من قلبِ العتمة أوراد حنين ، وتذاكر للمدن الملعونة بالغثيان ، وفي خطراتي ، تنهض أمي من ياقوت الحلم ، لترجئ في عينيَّ بواكي وحدتها ، فأصيخ السمع لطارقة الأحزان ، تبلل روحي قطرات المطر الناعم في آذار ، لعل الدمع المورق يغسل أدران الأحزان.

أحلام البنفسج

حميد الساعدي

أنتَ ترنو لتلكَ المسافة بين الخطى والمتاهة. توقظ جرحكَ تبتدئ الرغبة الموغلة وتطارد من أرقوك طويلا لتحلم بالقبلة القادمة . الأنين شجى والملامح سمراء من فرط شمس الأسى وتعلمُ أنَ الكراسي سجال وأن القتالَ حلال في شرعة الحصص الخائبة . ألا ساء ما يفعلون. أوهموكَ بأن الطريق معبدة بالورود وأن الصناديقَ فرحةَ أُمٍ ومهرُ حبيبة وفي غمسةِ الإصبعِ صار البنفسجُ لونَ الدماء.

لنا كل أمنية ضائعة ولهم في الأكاذيب إرث تكدَّس بالمال والسادة المترفون الضمائرهم ميتة. ويلها لعبة أتعبتنا . صباحاتنا محض حلم ترقرق بالآه والسطر يأبى المكوث على دكة الحلم تلك العلامات ملآنة بالشوارع دفق الخطى ورايات وقتك عادت لتبدأ محنتك القادمة.

إشارات

حميد الساعدي

حسبُكَ أن تبدأ الذكريات . انهماركَ يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة. أنت مِثلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة. وحول الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك.

هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة.

وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة.

أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد والعطر تلملمني ومضةَ حبٍ وتُطلقُني ضحكةَ طفلٍ وترسمني لحظة عاشقة وأوج انفعالي تركَّزَ في البوحِ يالحظةً أشتهيها سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة.

حائط الأخيلة

حميد الساعدي

—————————

أتبعُ ظِلي بعُمقِ مَساراته الحاشدة ، ،في طَرقةِ الباب أرهفتُ سَمعي لمعضلةِ القهر ، نسيت أني اتكأتُ على حائط الأخيلة ، وفي النَص بعض ارتجافٍ تواشجَ هَمسي وحنو الرصيف ، و لليّل أغنية للعتابِ طويلٌ به الروح تشدو ،وما انفكَ مني اشتهاء الربيع ، تَسللتُ أبغي ببعض السرور أن أجعلَ الرمح أقصر من قامتي والخيمة الآن في الذاكرة ، رياحي سموم وقلبي من العقم أسرى الى باحةِ الخصب كي يستفيقَ الندى على الورد ، في الصبح محض الهموم تشاركني قهوتي والدخان ، لحرفي تلاطمت الساهمات وأغرتْ مواقيتَها بهبوطِ الحنين ، ولي من أفانين بوحي بريقٌ يشدُ التَأسي الى الروح بالفاجعة ، أُيممُ شطرَ المدى المستباح لبصمةِ حرفٍ أفاضتْ هوىً على القلب والدرب في لهوه يغني ، يغني ، ليحضن خطوتنا الشاسعة.

رقيم الأحلام

حميد الساعدي

الأحلامُ التي تركتها ورائي كانت غيظاً من فيض رغباتٍ قاحلةٍ ،تُدلجُ حيناً وتضيء حيناً آخر ، حسب الإمكان الذي يتمترس بعنادٍ قاتلٍ ، تحمله صبوة روح تفقه افتراءات عصرها الموجع ، من تلاوين الرغبات وشقة الوجد ، والصور المبتكرة للزهور الغائمة العطر والمورقة الدهشة ،بافتراسها المهووسين بقيثارة آلهةِ الصبر التي ضربت أطنابها عميقاً ،سومريةَ الهوى ومسمارية البوح ، إنشاداً وترانيم لمعابدَ مورقةٍ بالحنين ، وقيثارة تصدح عالياً ، تبث الخليقة في أول الوجد احلامها المسترخية ، تطارد أول عاتٍ تمطّى ليسلبَ إرث الحياة ، وتموز من أولِ الدهرِ أرجوزة خصبٍ على هذه الأرض ،عانق أحزاننا السومرية في قلب عشتار موسم خصبٍ ، أيا من تردد في عشق أبنائه ، يستكين الهوى بإضمامة زهرٍ ، وكلي سهوم إطارد ظلي متى ما وجدت احتراقاً بأرضي ، أُرَمِّلُ وقتي وأمسح عن جبهتي العاديات ، أشد احترافي لقبلة عشقي لكي أوقظ النهر من غفوة الغافلين ، لعل القبيلة تهدي السيوف سواعد لا تعرف الإنكسار.

رشا السيد احمد

السيرة الذاتية

رشا اهلال السيد أحمد ، شاعرة و قاصّة و تشكيلية سورية مواليد 1976 . لها مجموعة قصص قصيرة جدا أهمها (عيون الريم) و (صحفي في بغداد) 2008 . نالت درع جنوب سوريا عن الشعر والقصة 2009. و عن الشعر 2010 .لها ثلاثة دواوين (أشواقك قيصر ظالم) 2010 و (لعينيك البحر أغني) و (رقم إنانا لكلكامش لأروع ملوك سومر) 2016. و عضو مؤسس في مؤسسة تجديد الأدبية .

بقلم الشاعرة

في سن مبكرة جذبتني مكتبة والدي المنزلية رحمه الله فكم كنت أفخر بهذا الرجل ليس لكونه سليل عائلة عريقة أو وجها من وجوه حوران المحبوبة جدا وليس فقط لأنه كان حافظا جميلا للشعر بذاكرته المدهشة، بل لأنه علمني أن الحياة طريقة ومنهج نبتكره ونتعلمه من أصغر معلم حتى أكبر معلم . مكتبته الجميلة جذبتني لأنزرع بين روادها العالميين من أرسطو وابن عربي وعلي ابن أبي طالب كرم الله وجهه وابن سينا وشعراء الجاهلية وغيرهم الكثير لأنتقل بسن مبكرة جدا أطالع كتابات الأدباء العالميين . حتى وجدتني مولعة بالقراءة بمختلف أصنافها الدينية والطبية والصوفية والأدبية والعلمية والفلسفية وغيرها . إضافة إلى الكتب التي كنت انتقيها من المكتبات والمعارض السنوية فقد كان الذهاب للمكتبة بالنسبة لي متعة وضرورة , وكبرت وكبر معي شغف المطالعة و الكتابة ومتابعة معارض الكتب كشغفي بمعارض الفن التشكيلي فكم

كنت استمتع , وأنا أتجول في معارض الكتب , تغريني بكل جديد فيها استشعر للكتب عطر يجذبني لأطالع كل جديد فبدأت الكتابة بسن مبكرة للغاية , فلم يتجاوز عمري حينها الثالثة عشرة عام , حين بدأت خربشاتي الصغيرة كومضات شعرية رغم أني لم أقرأ عنها في ذاك الوقت , وقصائد قصيرة , وقصص قصيرة في دفتر مذكراتي الصغير , فكم كان يروق لي أن أفتح باب خزانتي , واجلس داخلها وأترك الباب مفتوحاً وأسند ظهري على طرفها , بينما أحلق على أجنحة الشعر , لأسطر بعضاً مما أومضت به الذاكرة , ثم أضع دفتري جانباً يستريح قرب زجاجات العطر. كان يروقني قراءة عمالقة الشعر الجاهلي والأسلامي والمعاصرين من شعراء وأدباء فقد أعجبني جدا نجيب محفوظ وسحرني أسلوب ألف ليلة وليلة وأدهشني الجاحظ وأبكاني أرنست همنغاوي حينما أنهيت البؤساء ثم كنت محبة جدا لنزار قباني ومحمود درويش وكنت أقرن بين شعريتهما واستخدامهم للمفردات والجمل وتشكيل جسد القصيدة رغم أنه كانت لكل منهم شخصيته الفريدة . ومحمد الماغوط كان المدهش العذب وقرأت نازك الملائكة والسياب والكثير الكثير غيرهم . ووجدتني أقرأ في الأدب العالمي أتنقل من رامبو للوركا لشعرية بابلو نيرودا للرواية عند غابرييل غارثيا ماركيز للأدب الأسباني منه للأدب الروسي وراقني جدا الشعر الياباني والهندي بينما حياة السفر الدائمة .جعلتني أطلع في سن مبكرة على ثقافة الشعوب بشكل مباشر .. فحين تزور دولة عليك الأستزادة من ثقافتها وآدابها قبل كل شيء .. وهكذا وجدتني شغوفة بمتابعة و قراءة الأداب العالمية والعربية حتى وجدت نفسي أكتب الأجناس الأدبية كافة , وأبتكر منها النصوص الأدبية الحداثية , التي تمزج القصة بالخاطرة وترتدي ثوب القصيدة النثرية وحوارية المسرح لكن كان الشعر شغفي الأكبر , فالشعر لا نتعلمه أنما يمنح إلينا من السماء لتنفتح الروح على الرؤى حين تحلق عالياً . وقد نلت أول جائزة شعرية , للمخضرمين وحينها لم يتجاوز عمري السابعة عشرة في مهرجان الشعر السنوي في جنوب سوريا , وكنت أصغر مشاركة حينها مع شعراء رائعين , لهم من الكتابات الكثير الكثير حتى أني شعرت بالخجل وأنا استلم الجائزة وأنا الشابة الصغيرة المبتدئة وهم المخضرمين لم تهمني الجوائز

يوما بقدر ما يهمني أن تلمس الكلمة القلوب . أنهيت دراستي الجامعية في كلية الفنون الجميلة 1998 في جامعة دمشق فأنا من مواليد 3 . 8 .1976 ونلت بعد ذلك الماجستير في الفنون الجميلة ودرست التربية وعلم النفس كثقافة . . عملت في معهد الفنون الجميلة في تدريس مادة التصوير والنحت والزخرفة وتصميم الأزياء . قمت بالعديد من الدورات الخاصة منها مثلا القتال القريب وتضمنت الكرتيه والجودو والسير فوق الحبال والهبوط على البكرة والمواجهة القريبة بكافة أنواع الأسلحة الخفيفة وتصميم المجوهرات وغيرها . لي إطلاع واسع في عالم الأثار كدراسة خاصة وتطبيق على أرض الواقع من حيث القيمة الفنية والتاريخية . . عملت في منظمة حقوق الإنسان . أعمل حاليا في المستشارية العربية الألمانية بدرزدن . تم تكريمي 2007 في اللاذقية في المهرجان الأدبي العام . تم تكريمي عن القصة القصيرة في درعا عام 2007 عن قصة خديجة والثوب . تم تكريمي عن القصة القصيرة جدا في نوى سوريا (مجموعة قصص قصيرة جدا أهمها (عيون الريم).. (صحفي في بغداد) 2008 . درع جنوب سوريا عن الشعر والقصة 2009 . تم تكريمي عن الشعر 2010 في درعا الكثير من المقابلات الصحفية أولها كان عمري ثمانية عشر سنة في جريدة البعث الرسمية السورية مقابلة في الثقافة الأسبوعية السورية جريدة تشرين و...و .. . آخرها مقابلة في جريدة الوطن الكويتية وآخرها مع الشاعر الأستاذ صابر حجازي . إضافة للكثير من المقابلات الكترونية في المنتديات الثقافية الإلكترونية ونشرت بالعديد من المجلات الإلكترونية باجتهاد مني بعض الأحيان وأكثر الأحيان من أصحاب المجلات الإلكترونية لضيق الوقت لدي . إضافة أني أمارس الرسم الزيتي والمائي وبقلم الرصاص كان لي الكثير من المعارض الفردية والجماعية في سوريا وبعض الدول العربية من أشهر أعمالي العروس الحورانية بالزي الفلكلوري مريم العذراء ورحيل .. شروق .. طفل شريد في الحرب .. أمومة .. حارة دمشقية عند الشروق لي ثلاثة دواوين والحمد لله صدر الأول (أشواقك قيصر ظالم) في دمشق في 10 / 2010/11 وديواني الثاني (لعينيك البحر أغني) . ديواني الثالث (رقم إنانا لكلكامش لأروع ملوك سومر) طبع في بيروت بدار الروسم . ومجموعة إلكترونية توازي أكثر من ديوان .

الكثير من القصص القصيرة والقصيرة جدا المنشورة بالصحف والمجلات السورية والمواقع الألكترونية كما أكتب القصة القصيرة والقصيرة جدا , وتم نشر الكثير منها في المجلات الثقافية , والجرائد الوطنية اليومية , وشاركت بالعديد منها في كثير من المهرجانات السنوية . وأكتب النقد الشعري في قصيدة النثر وبشكل منهجي ولي العديد من الدراسات النقدية منها دراسة للشاعر الناقد د . أنور الموسوي من العراق ودراسة للشاعر محمد حريب من العراق . دراسة للشاعر ماهر قطريب من سوريا . دراسة لشاعر محمد سرور من لبنان . دراسة للشاعرة سليمى السراريري وصادق حمزة . ودراسة للشاعر الكبير محمد الماغوط والكثير من الدراسات وغيرها . كتبت النقد في القصة القصيرة جدا , كما أني كتبت الكثير من المقالات الأدبية المختلفة في تاريخ الشعر وتاريخ القصة القصيرة جدا وغيرها . من مؤسسي ملتقى القصة القصيرة جدا لجنوب سوريا . شاركت بالكثير من الأماسي والمهرجانات السنوية على مستوى سوريا والعالم , وآخرها كان في كوبنهاغن الدانمارك , والذي أحيّته " جمعية همسة سماء الثقافة " في الدانمارك مؤسسها السيد عبد الحفيظ غباريه و زوجته الشاعرة فاطمة غبارية وهما من الجالية الفلسطينية المقيمة هناك والتي كانت بتاريخ 11 و12 / 4 / 2015 وتم فيه تكريم جميع الشاعرات والشعراء المشاركين كرمت في كثير من المهرجانات الشعرية والقصصية نلت العديد من الدروع الأدبية في مهرجانات الشعر السورية والقصصية.

التجليات الماوراء نصية عند رشا اهلال السيد احمد

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد.

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات

الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها.

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ.

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها.

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الزرمان و المكان ، انها لغة السحر.

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية.

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

)ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة (

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة.

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال

التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية.

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال.

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف.

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال

معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة.

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(...... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هنااااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد.

قصائد نثر مختارة للشاعرة رشا السيد احمد

وجودية '' منحوتة صوتية

رشا السيد أحمد

بهدوء ؛ أرى الفجر حين يفرغ من صب ذاته على كف النهار . ترى كيف يفكر حين ينتهي من تدفق النور ؟ هل يستطيع أن يرى في مراياه صورته وهو يملأ الكون ويفرغ من ذاته أم أن

شلال الدخان يغيب من الشاشة لحظة التلاشي قبل أن تطرف العين لإغماضة عميقة ولولادة متباثقة تعانق الكون بهدوء ينفلت معه من المحاجر الحلم؟

أو تدري ايها النجم البعيد ما زلت استطيع سماع الساعات القادمة بأتجاه النهار الجديد حين افتح نافذتي لكني وددت أن اصعد إلى ذروة الفجر وهو يرصف الكون بقطع الضوء قبل ان يفرغ من آخر حلم وآخر يقظة فوضوية الانتشار وآخر إطرافة عين تنزلق به للطرف الآخر من الوجود.

ما زال يثير كل حواسي الجمالية بالعبور به عميقا وهو يكشف طبقات ذاك الكائن المتناقض التكوين ككوكب نصفه ثلج ونصفه نار ، لا النار تذيب الثلج و لا الثلج يطفىء النار ولا هو يخرج من اسوار الجسد، بينما يندرج أحيانا تحت جنح الألوان القزحية بينما روحي انا تطوف هناك في الميتافيزيقا ، وتستطيع هناك الوقوف على حافة عقل الفجر وتشاهد عمقه في الوادي الأزلي هناك حيث توجد شلالات تنبع من عمق الذات .... تدعى ينابيع الخلود. !!

بخور الياسمين

رشا السيد أحمد

كيف مضيت هكذا ؟! دون أن تعلّمني كيف اتخطّى قلباً يحدثني كل وقت وهو صامت من خلف المسافات الشاهقة . خلف اتون الامواج الزرقاء.

كيف أتخطّى روحا تسلبني ذاتي ؟ وكيف أنسى السكون في حجرات الذاكرة الوردية ؟ وكيف أسير ولا ألتفت خلفي بأبتسامة تناديك بصوت ممدود بالحنين ، ممتزج برقصة الغروب المغرية وعيون السحر اللذيذة.

كيف مضيت هكذا ؟!! واغلقت الكتاب عند منتصفه ، بعد أن تركتني معك على قمم تعانق الشمس أتوه منتصف الرواية . كان حريّاً بك قبل أن تخطف ذاتك من أمامي أن تعلّمني كيف تحبّ روحاً من ياسمين ونار؟ وكيف تمضي وفي قلبها اغانٍ من دفء وصقيع وأنين ، ولا تملأ الكون أبجدية أخرى.

كيف تسير مع ذاتها ومع أحاديث القمردون أن تسكرها خوابي الشوق ؟كان عليك أن تعلّمني كيف أغلق من خلفي كل الأبواب التي تناديني مع كل تكتكة للشوق وللتأمل .

وأن يكن ! فما زلت أؤمن ايها المعشوق أنّ الحبّ طريق .. وأنّ الألم طريق ، وأنك انت الرحلة وانت الغاية وأنت المستقر.

رسائل حمراء

رشا اهلال السيد احمد

"لا عليك هو زمن يترنح بين عتبتين واحدة في الأرض وواحدة في السماء ، فلا وقت مستغرب .. ولا هو وقت معروف " . أنه عصرمن روح النار يعبر الأوطان ، بينما الملائك تسبح طويلا وراء الحفيف المنظور ،خلف تراكض جمرات الساعة فوق وطني الحبيب.

يحكى أن الشام ،كانت جنة تُسبّح رب الملكوت الأعلى في غمرة من سكينة الوجود ، حتى أبرقتها جحافل الذئاب فشغفها حب الشام ومن ذاك الوقت من غابر الطلع الريان وهي تحاول

استلابها بساتين النور وأنهار البريق وروعة السكينة وخضرة الياقوت التي تزين سهولها الضاجة بروعة الانبثاق ... وقوارير الياسمين.

أذكر حين كنت طفلة كنت أفخر بسيف جدي قي صدر البيت فكم زينت قصص بطولاته حضن السمر المنداح من ثغر جدتي وكتب التاريخ سامحنا يا جدي يا عصر البطولة الماضية .. فالعرب اليوم حكايات أخجل أن أرويها لك ! قلوبهم لم تستطع أن تصون نومة طفل شرقي في المهد .. ومسن يستعد للعبور للضفة الآخرة

لم يستطيعوا أن يجتمعوا تحت ظلال خيمتنا العربية على كلمة حق ما عادت ترويهم كأس الماء و لا كأس الخمرة في مجون الليالي كؤوسهم صارت تملؤها القرمزية وتزينها جواري لا تنتهي وولاؤنا صار لسراق السلام

ومعاركنا محافل دم نقيمها على بعضنا البعض !!

أطمئن . لم يعد لنا عدو في الأرض نقاتله .. فقد أصبحنا أعداء بعضنا البعض في ذات القبيلة

ماذا أرسل لك من كتب ؟ !

سامحنا فكتبنا كلها مغموسة بدمائنا ونهاراتنا حريق ولياليناا جمر وابتساماتنا صرخات تعبر الليل وحيدة .. وحدها تعرف مقدار الوجع ووحدها تعرف " أن الملوك إذا دخلوا بلدة أفسدوها "

ووحدها تموت مقتولة تحت القصف.

بك تعبر القصيدة فيوضات النور

رشا السيد أحمد

ليس ذاك فقط ، بل لأنك شاعر ما زال يسكب الكلمات في دمي نبيذا معتقا من ألف دهش وسحر.

فكيف لا أرى الكون قصائدا ترقص على أرجوحة الحلم وتحلم على سحابة عطر.

كذب كل ما قالوه عن الأبواب السبعة عن المحطات السبعة بعيدا عن الشعر

حروفك هي الوصايا ، التي تفتح أبواب الأبدية .. حاملة اسطورة انبلجلت من عهد سومر

تتقافز من ابتسامة الشهباء لضفة بردى '' لسهل حوران '' لتستريح في ''كف قاسيون''

تسافر مع أسراب الكناري لجزر الشمس وتعود لحدائق الوطن ببوابات الزمكان..

قد همس القمر لي ذات سمر ، فقال :وحده ذاك المستفيض على شآبيب الكون تصوفا وتوحدا بروح النور من يحمل بيده مشكاة تنير

فكيف لا تأسر القصيدة كأسك اذا سكبت بقلبها تجليا.

أمنية العارفين

رشا السيد أحمد

راحت تسرد تلك البجعة البيضاء من كتاب قديم

ومحاجري معلقة بتحليق النوارس الغادية .. تارة وتارة بأنفجار الماء قوافل من حكايا تبتلع الوقت!!

بينما وقفت على طرف الكون .. أحلق مع القصيدة .. استمع بهدوء غريب

"القلوب المتخمة بالزرنيخ لا تنبت الجوري الأحمر"

"الزئبق الأحمر شهوة العارفين"

"النبض المتخم بالكفر لا يعترف بالنور العظيم فعلام يتظاهر بالورع " ؟. !

وتمسحه بثياب الأنبياء ما هي إلا حداثة السينما وجلاس الكراسي العالية .. والضمائر حين تموت تشهق كل المحرمات وتزفر الأسيد.

التماسيح لن تكون يوما أصدقاء البجع .. فكيف لها ان تقنع الكون أنها تفتح أفواهها المفترسة لتوحد الله أو لتكتب فجر اللغة.

الأوطان معجزة الله في ذواتنا .. والأقمار المنيرة تغرد قصائد الضوء ما أن تلوح طيوفها بالسماء ..

فعلام تتعب ذاتها بالرقص الكواكب المنطفأة بالعدم. !!

.....فلتغرد الشهب بالأسرار البعيدة ، فوحدها الأنهار اللجين من ينبت في حضنها النرجس وتتدحرج على صفحتها ذهبية الشمس .. وتنحني فوقها الكؤوس!!

أسألوا صحائف خطت بالذهب عن وطن صنع اسطورة المجد.

كل العابرين مروا وكل التماسيح سيصبحون نهايات متحجرة ، وحدها الشمس ترتب غرة الكون لفجر ذهبي

ووحده الحب نبوة القلوب الطهر.

وانفرطت ضفائر القلب في راح الثلج

رشا اهلال السيد احمد

مكللا بقصص الثلج أيها الصباح ، وطريقي طويل تبتسم عبر أحاديثه سهول من اللازورد الابيض تمتد عبر مسافات الأحلام .. وأنا أطالع المركب البعيد يهف عطره امامي كل حين

كيف حصل ؟!

كل هذه الحقول اللازوردية لم تنسني .. لم تهبني رقصة القلب من جديد .. لم تمسح من قلبي الملح..

لم تنسني الذي كان .. لم يمسح الراين وجه بردى من خرائطي .. وعطر قاسيون وكلمات أشجار الحور على الضفاف.

ألى متى يا سفر تظل لعبتنا الكبيرة للنسيان ، إلى متى سنظل نهرب من عالمنا الداخلي وهو يقرؤنا قصة من جنون اللوز والياسمين ، ترتقي بالعمر اسطورة جنون.

زكية محمد

السيرة الذاتية

زكية محمد الحسن بوكرموز والاسم الادبي زكية محمد.

من مواليد 31 يوليوز 1972بمدينة فاس العاصمة العلمية للمملكة المغربية ترعرعت في حضن عائلة محافظة.

متصرفة بالوظيفة العمومية وباحثة في مجال القانون العام الدولي.

حاصلة على دبلوم محرر اداري و دبلوم ماجستير قانون العام الدولي والعلاقات الدولية المعاصرة.

مستشارة سابقة لجمعية الرحمة

عضو بالمركز الامريكي الكندي للتنمية البشرية

ومن كتاب مجلة التجديد الادبية

تكتب الشعر والخواطرقرابة عقديين و لم تبدا بالنشر الا مند سنتين ، نشرت قرابة 50 نصا " ومضة/خواطر/ شعر /قصة صغيرة"في العديد من المجلات الالكترونية الوازنة.

تأثرت كثيرا بقصائد محمود درويش التي كنت اتابعها في مجلة اداة عربية وهي المجلة المفضلة لاخي الكبير بعدها عشقت قصائد نزار قباني وانا في الثانية عشر من عمري.كنت طفلة انطوائية مطيعة مثالية نوعا ما ان حق التعبير. لذا كان قلمي هو صوتي المتمرد،غير ان خجلي منعني من مشاركة نصوصي حتى مع أقرب الاصدقاء.

وعند بلوغي سن 16 عشر التحقت بجماعة العدل والاحسان وحسب ثقافة مرشدتي المتواضعة" الشعر حرام والشعراء عبارة عن زنادقة." .ولسذاجتي أحرقت دفتر مذكراتي وقمعت قلمي الى ان اضطرتني شروط الوظيفة العمومية وكذا بعض الممارسات التي كانت تثير حفيظتي الى الخروج عن هده الجماعة التي تعد في نظر الدولة انداك متطرفة و يعاني جل اعضائها من الاعتقالات التعسفية .

ومن خلال وظيفتي تعرفت على احد الشعراء وكان صاحب مطبعة ،طلبت رأيه في ما كتبت فقال:" كلام جميل جدا،هدا ما يسمونه بشعر ما بعد الحداثة..غير مرغوب به عليك تطوير امكانياتك."...

يومها أيقنت انني لا اكتب شعرا فقط اتنفس.

زاد تمردي فخشيت قلمي فأما ان يزج بي في زنزانة او نار جهنم ،فرغم خروجي عن الجماعة ظلت معتقداتي جامدة " الشعراء يتبعهم الغاوون"

احسست انني مدمنة وعلي التخلص من عادتي السيئة فكلما تحرر مني حرف اغتلته .ظللت على هدا الحال لمدة طويلة الى ان اصبت بالانهيار العصبي.نصحني بعض المقربين بمحاولة الكتابة وبمتابعة دراستي العليا.

فكانت اول محاولة لي للنشر في شبكة الانترنيت سنة 2014 بمجموعة الطلبة الباحثين .وفي سنة 2015 انضممت الى مجموعة تجديد وكان الفضل لد أنور غني الموسوي في نشر قصائدي النثرية أو القصيدة الجديدة حسب تعريفه لها. وقبلها لم اكن اعرف عن هده التصنيفات شيئا .كما كان له الفضل الكبير في توجيهي وحثي على الاستمرار في الكتابة.

من السمات التي احاول ان تتوفر عليها نصوصي الرمزية والالتزام

فالرمز يضمن لي حرية التعبير وللقارئ حق المشاركة في عملية الابداع

فيما يوجب عنصر الالتزام توفر نصوصي على رسائل ايجابية تخدم مصلحة القارئ سواء على المستوى الشخصي او القومي، بالتخفيف عنه معاناة القلق والاضطراب النفسي الذي اصبح يعيشه من جراء التهديدات والمخاطر العسكرية"حروب اهلية ....نزاعات مسلحة" أو غير العسكرية"طائفية....ارهاب ....هجرة غير نظامية...كوارث طبيعية ...جرائم عبروطنية "....

فالشعر المعاصر ،عبارة عن ثورة فكرية ....تمرد على الظلم وافصاح عن مكامن الخلل...دعوة للتغيير والتجديد...تأشيرة مرور الى عوالم الجمال والرقي والحق والتطور ،عوالم اصبحت من المثاليات في عصر تحكمه النزعة البراغماتية ..العنف...التفرقة...والاضطراب.

لذا على القصيدة الجديدة او المعاصرة ان تأخذ على عاتقها مخاطبة الضمير العالمي ومراعاة الشعور العالمي والدعوة الى تضامن متعدد الابعاد" اجتماعي ..ثقافي..اقتصادي..سياسي بيئي"..

كلها مقاصد تستوجب معها الانفتاح على الاساليب الشعرية الجديدة وتحرير القصيدة من كل قيد يقف عائقا امام الشاعر لتحقيق مساعيه الراقية .ففي نظري المتواضع الشاعر المعاصر رسول عصره عليه الجنوح الى خلق نوع جديد من العطاء والابداع

لذا كان لزاما اعطاؤه حرية التصرف في قصيدته ،يصب عليها ثورته و أبداعه فيصبح خلاقا مجددا ومواكبا لمظاهر التطور في عصره وطموحا لحياة فضلى.

مفهوم التجريد و الادراك العميق باللغة ؛ كتابات زكية محمد نموذجا.

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية (1) ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية (2) التي اهم مشكلاتها الجفاف و الجفاء و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب (3) و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس عالميا تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية من دون الارتكاز على النفوذ العميق في الاشياء و النفس (4) ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية. (5)

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة .

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب (6) ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي (7) . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي .و من هنا يعلم ان التجريدية في النص ليس بالضرورة ان تعتمد الرمزية المغلقة و اللامعنى كما صورتها الحدثة ، بل يمكن تأدية ذلك بأدب قريب عذب يعتمد في رسالته على البعد التأثيري و الجمالي و الشعوري للكلمات اكثر من الافادة و البوح المعنوي التوصيلي.

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة . ان مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، وفي البداية كان يشير إلى حركة في التصوير، تركت محاكاة الواقع الخارجي لكي

تعبر عن الذات الداخلية أو عن رؤية شخصية جوهرية للعالم وكانت رد فعل على الانطباعية وفي الأدب ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، بل هناك تقنيات مثل التصميم المتجزئ (الأرض الخراب لإليوت)(8).

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات الشعوري و العاطفي و الوعي الجمالي بالاشياء نحو الخارج . وهذا الفنان الحداثي التجريدي ماليفتش 1878-1935 تميز بفنه غير الشخصى البسيط وغير المزخرف ؛ وأراد تصوير مالا يرى. لقد عبر الفنان عن رغبته في أن تصبح الحداثة شكلاً لقوة الإنسان الذى يكرس طاقته من أجل خلق الأشكال الجديدة. (9) . و بينما في التعبيرية العادية تكون المحورية لرسم و تصوير البوح فانه في التجريدية تكون المركزية لرسم و تصوير الشعور ، فتخرج الكلمات عن مجرد وسائط تعبير معنوي بل تصبح وسائط تعبير جمالي و شعوري وهذا تطور مهم في التجريدية اللغوية وفهم جديد فعلا لها. (10)

في قصيدة (لوحة) (11) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي المحافظ على الخطاب الواضح بالتركيز العميق على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية.

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . وهنا ستملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية

العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير.

من أهم ميزات التجريدية اللغوية ان لها القدرة على رسم الشعور و الاحساس بعيدا عن افادات الجمل و نجد هذا حاضرا في عبارات النص ، تقول الشاعرة

(1- ألواني زاهية كفراشات الربيع. 2- لا أتوقف عن مغازلة الضوء.) فلدينا هنا مقاطع تصويرية ، و التعبيرية العميقة واضحة ، و مع ان الشاعرة انتهجت نهجا سرديا و وصفيا الا انها حققت نفوذا عميقا و ادراكا شعوريا قويا بالاشياء ، فالابهام و المجانية في الالوان اعطت مساحة فكرية واسعة للتخيل و انطوت على الذات باسرها ، وهنا تبرز الرؤية و الادراك العميق بالاشياء ، انه تجريد و توحد ، و تتجه الشاعرة الى وصف احساسي اخر في (مغازلة الضوء) و ايضا الاطلاق و الكلية المعنوية و البعد ان التشخيص و التشكل ، تجعل القراءة تتكئ على البعد الشعوري و الاحساسي اكثر من المعنوي ، وهذا هو جوهر التركيبة التجريدية الشعورية .

و في مقطع رمزي قريب فيه بوح طعمته الشاعر بثقل احساسي ينحى بالادراك القراءاتي نحو المجال الشعوري و الاحساسي حيث تقول:

)أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة(.

ان من ميزات التجريدية التعبيرية هو النزوع الى ابعد نقطة احساسية و شعورية في الكلام ، او هو (التطرف التعبيري) ان صح التعبيري ، حيث يتجلى البوح الاقصى و الذي يصدم القارئ بثقل الشعور المعبأة به العبارات ، و من الواضح ان الشاعرة في هذه المقاطع قد عبأت عباراتها بكم هائل من الاحاسيس ما كان ممكان لولا الادراك العميق بالاشياء و بتأثيرها و نفوذها في

النفس ، فهي تعشق الضوء ، وهذا عمق ثم يأتي توجيه شعوري اقوى و اعمق (منذ ابصرت عيناي جمال الشمس) ثم توجيه شعوي اخر (لم اشتك يوما قيظها الذي يحرق حسي) و من الواضح الثقل الاحساسي لعبارة المجازية (يحرق حسي)

و في مقطع وصفي تعبيري و ذاتي تنفذ الشاعرة الى مشكلة الذات و الارادة و الاختيار تقول الشاعرة

)أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي(.

فبوصف قريب الا انه معبأ بمشاعر و فيه نقل تعبيري يضفي على الخارج لمسة الذات حيث يكون الحلم اجمل و تكون اللوحة المطلقة الواسعة سعة النفس متجددة ، و بوجودات هي اجمل من الجميل المدرك ، وهنا تحقق التطرف التعبيري و البوح الاقصى الذي لولا هذا التراكم الشعوري و الاحساسي في النص لما حقق هذه الدرجة من البوح و التعبير . ثم تختم الشاعرة قصيدتها بعبارة بوحية تبلغ من الشدة التعبيرية درجات عالية حيث تقول:

)فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء(.

لقد نجحت الشاعرة و بتجربتها الفنية الواسعة و ادراكها العميق بالاشياء ان تحقق منظومة مشاعرية و احساسية موازية لعنصر البوح و التوصيل ، و هذه القصيدة رغم محافظتها على وضوح الخطاب و برمزية خفيفة و قريبة ، الا انها ايضا عبئت بطاقات تعبيرية اعتمدت كثيرا على الثقل الحسي و المشاعري للمفردات و الاسنادات ، و حققت لونا تجريديا مغايرا و مختلفا جدا عن التجريدية المعتمدة على الرمزية المتعالية و الانغلاق.

1- http://www.marefa.org/index.php/المدرسة_التجريدية

2- https://ar.wikipedia.org/wiki/بعد_ما_بعد_الحداثة

3-
https://ar.scribd.com/document/323276173/%D8%A7%D9
%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A
-%D8%AC1

4- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

5-
https://ar.scribd.com/document/323276657/%D8%A7%D9
%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A
-%D8%AC2

6-
https://ar.scribd.com/document/323275469/%D8%A7%D9
%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-
%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A
-%D8%AC3

7- https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

8- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

9- https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

10- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

11- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/07/20/لوحة-2 /

قصائد نثر مختارة للشاعرة زكية محمد

الجنة المكفوفة

زكية محمد

ثغور الذكرى تلفظني مع كل رمشة حنين لذياك الحلم المسلوب،تنسخ الحروف الحكيمة احاسيس الزمن المتعثر ..حروب نرجسية بلا عطر ولا هوية ،عقول معولمة وثنية، تعبد الفوضى الخلاقة، لا تؤمن بالروافد والاصول ولا بالظروف المتسلطة فقط هي الثمار الناضجة هلوستها المستدامة .

ترف من الدفء وثراء من السحر يزرعه البدر في قلبي ليلة اكتمال القصيد.وانا مصلوبة الدهشة لا استطعم سوى عذوبة النبض الشريد و حلاوة الصمت المكلل بالكبرياء.

من اقصى جبال الجنة المكفوفة،ينهمر صوت نسر جدي الزاهد، المكتنز بالنور ،يفك طلاسم الغيمات الراقدة مرددا: ''حقول من الحنطة الفاسدة ...ميراث سارقي الصباحات الباسمة.

البديخ لن يرض..!!! فماؤنا نمير وبضاعتهم مزجاة.'' حذار من صدق مسخ عنيد يوم عيد النقاء.!

طوفان

زكية محمد

طوفان بزرقة السماء الصافية وحلاوة الشهد المعتق، يجتاح شبكة شراييني التائهة خلف مدن الزيف .أقف مشدوهة تبدنني رعشة فراشة حالمة. السنون العطاش انتحرت، حين انسكبت

الأنفاس المنعشة وبعثت الأحلام المؤجلة من مرقدها الأخير؛ أخذت بيدها اليتيمة معلنة ميلاد الربيع .

بساتين من ورود الكاردينيا الأنيقة تطفو على ضفاف القلب المتعب من قهر الوغى ، الرايات البيض رفعت مرفرفة تعانق السيول الكوثرية .

بعينيك الطاهرتين يتراءى لي معبد النور حيث الشمس والقمر قديسان يباركان الأرواح النقية ، فتتوارى كالاطفال بخجل خلف أعمدة الضباب الليلكية ولا تش بها سوى الضحكات الوردية.

أيها الهائم في بحور الشك، اللائم الجهول، فضلا تريث ..!!قد يجتاحك الطوفان ولتعلمن يومها أي سلام غرقت فيه الروح ولم تكن يوما بغيا.

لوحة

زكية محمد

ألواني زاهية كفراشات الربيع. ريشتي الشفافة مطيعة. لا أتوقف عن مغازلة الضوء. أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة. كلما اخترت حلما أجد لونه مختلفا فأضجر .أتّهم ريشتي الخجولة ، تعذبني نظراتها البريئة فأستحي منها وأعتذر.

أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي.

لوحتي أصلية وأصيلة لن أبيعها ولو بكنوز الدنيا ولن أتنازل عن نقاء صوتها خوفا من فضول أبي جهل، فليلعنها كلما شاء.فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء.

هذيان

زكية محمد

الطاحونة الهوائية تعتقد أنني حفيدة دون كيشوت ، كلما رأتني صرخت بوجهي ابتعدي أيتها الساذجة !ولى زمن جدك! وددت لو قطعت رأس تلك المستفزة الثرثارة. كلما أثارت غضبي ركضت نحو الغابات المسحورة ؛هناك على بعد يقظة من تل الحقيقة توجد جنية الوادي الحكيمة ، مناضلة كبيرة شهدت كل المعارك والغارات ، تشهد أن جدي كان رجلا مسالما، لا يجيد لغة الحرب ولم يكن إقطاعيا ينهب الأرض . رجل ذو حظ وفير ،بين خافقيه يزهر كلام الرب.

أدى الأمانة إلى أهلها، ولم يخن من خانه إلى أن لحق بالسرب .أبي ورث عنه حرفته لكن أنا لازلت أبحث عن الدرب .الطاحونة لم تكن مخطئة تماما بشأني، فلازلت أحلم بلقب "الساموراي" وبعدها سألحق بالركب.

مخاطرة

زكية محمد

قبل أن أغوص بحر دروبك الهادئة ، وأنا في طريقي نحو شلالات النور، اعترف أن عباءتك السندسية ، فتحت شهية أحلامي الوردية، يومها مرحت كثيرا في حقولك الخصبة ، والغريب انك لم تنزعج مني!

هدا ما دفع روحي أن تحط على كتفك بأمان، كفراشة متوجة تعلن ميلاد يوم السلام العالمي.

حملي نور عباءتك البيضاء إلى عوالم الرحمة ،هناك سألت نفسي هل أنا بجنة الخلد؟

حقا مبهر الابحار في دولاب ملابسك الراقية!

لم أشعر لوهلة بالخوف ،وعلى غير عادتي عطلت كل حواسي، وأغمضت عيني وعرجت في تفاصيل ملامحك .لم أشك يوما في بريق عينيك ولا في سخاء ابتسامتك، حسبتك يومها ملاكا لابشر.

لكن ما أن وقع نظري على عباءة سوداء مهملة في اسفل الدرج، حتى اشتعلت نيران الشك في قلبي الصغير، وتوهجت أجنحتي الشفافة من الغضب، بدأ العد العكسي .هل ساستطيع اللحاق بذرات النور الأخيرة، أم سترغمني العباءة السوداء على استنشاق عطرها القاتل؟؟

قل لي بربك هل ألواني بهذه السذاجة أم الأسود لم يكن يوما لونك المفضل؟

عرس الذئب

زكية محمد

عرس الذئب (تمغراوشن) *كرنفال قوس قزح . الابتسامة المتمردة . الطبيعة غارقة في بحر التناقضات . السماء تعلن السلام وهي تذرف دموع الفرح.

شعوب الكهوف المظلمة –كعادتها– تخلفت عن الموعد ، غارقة في عشقها لحكايا الظلال. تساهم بقسمتها الضيزى بمهرجانات الخرافات والاساطير. ليتها تتحرر من قيودها الوهمية، وتصافح جدائل الشمس الذهبية.!ربما استعجلت الفرج وانهار نظام الذئب الغاصب.

شعوب الذرة الصفراء، تعلم بموعد ولادة النور لكنها متكتمة، خبيرة في فن الأنكار .

الشمس جلست على عرشها، لا دموع بعد اليوم ، تنتظر موكب المرتقب، أنا مثلها أتحايل على الحمائم البيض لتشهد بيعتي للقمر.

حتما ستظهر ابتسامة الشعوب الملونة وسيرقص المطر لكن هذه المرّة احتفالا بعرس الأسد.

....

1*عرس الذئب: أو تمغراوشن أسطورة أمازيغية تحكي عن غضب الطبيعة(حلة الطقس تتميز بسقوط مطر ولمعان شمس وظهور قوس قزح) حينما تزوج الذئب بأتان.

ماذا لو

زكية محمد

ماذا لو ابتسمت لنا الشمس ، ووهبتنا بعضا من لهيبها نذيب به الجليد الذي غطى مملكتنا الكئيبة ؟؟

أكنت ستقابل النازحين من غابات الموت بصوتك اللئيم وانت تقفل نوافذ النور في وجوههم المحرومة من ملامح الرضا.؟

أم كنت لأخشى مصافحة نظراتهم التي تعكس دناءة إنسانيتي ؟

ماذا لو تذكرنا نشأتنا الأولى،وسلمنا بأننا وطن وحيد وواحد ؟أكنت تتنكر لهوية أجدادك الأنصار ؟

أم كنت لأرفض استقبال إخوتنا المهاجرين بنشيد ''طلع البدر علينا''؟

ماذا لو كنا نحن هم وهم نحن؟ هل كنا سنتقبل مبدأ الحذر سبق القدر.؟

ربيع بدون أزهار.

زكية محمد

أزهار الكرز ، ذات شخصية قوية وعملية، تتفتح في موعدها لتذكرنا بأمجاد الساكورا*1.*

تبدو جميلة وصافية كإشراقة قوس قزح بعد ليلة ماطرة !!ياللخسارة، لم يعد الكاميكازي *2*العربي، يلتقي بها عند برزخ النور، ربما كانت تحفزه في الماضي المجيد ! الآن أصبح قسا في معبد البراغماتية.

الربيع، في بلادي كابوس هائج.أزهاره عليلة، أصابها داء قابيل ، وجهها كهوف مليئة بالخفافيش، وأظافرها الطويلة مناجل تحصد أرواح العصافير بلا رحمة.

لست شاهدة إثبات على جرائمها، لكن أنهارا قرمزية تتدفق في أوردتي كلما فتحت شاشة القلق، وصوت رائحة الطيب يتردد بسرعة الضوء على مسامعي وهو يرتل '' عند ربكم تختصمون.''

كما ليس من شأني حرق بذورها كي لا تنمو في مكان آخر، لكن الأكيد لن أسمح بحضورها لحفل هانامي *3*، وأن كنت لازلت في حيرة من أمري : من سيمثلنا هناك؟؟.

....

:1نوع من أزهار الكرز هي رمز للحياة الجميلة وسريعة الزوال، تجسد أرواح الفدائيين اللذين قتلوا في المعارك دفاعا عن الوطن.

:2المحارب الفدائي.

:3حفل مشاهدة الزهور خاصة الساكورا باليابان.

رقصة الوجع

زكية محمد.

على ربوع مملكة الحرير...دودة القز المحظوظة. ..تستقبل نيسان بعبقرية. . أظنها من أتباع كونفوشيوس...تنسج خيوط الترف بحب...ما أجملها وهي تتخلى عن ملامح الشرنقة لتتقمص قناع فراشة جميلة ،ترقص رقصة الوجع بإتقان لتودع الألم عند أبواب الأمل. صدقني ..! تشبه كثيرا ذلك البطل المزعوم..!! رغم الظلام الحالك أرى طيفه يقترب شيئا فشيئا.

الصدفة

زكية محمد

الصدفة المستعصية ليست يمينية ولا يسارية ، هي فقط تؤمن بالاعتدال. ليست مذنبة فهي لم تتذكر دروب اللقاء.

وراء الظلال الحزينة تجلس مرتبكة ،القطارات السريعة شاخت عند منتصف الطريق ،ربما تستقل طائرة الحظ السعيد. التحليق محظور لكن بوثيقة الاستثناء تسمح بمرور النور عبر المطارات السرية، هكذا عبر طائرالحكمة الأبيض عن رأيه السديد.

الصدفة الاستثنائية كابتسامة الشمس في يوم ماطر، تسرق الفرحة من حقول القمح لتتصدق بها على الغرباء يوم العيد، ترسم ابتسامة وردية على بطاقات الهوية، وتنطلق الحملة الودية تحت شعار لنبدأ من جديد.

الصدفة المدهشة بلورة سحرية ،تتحكم في أحلامنا المؤجلة بقبضة من حديد ، وانا وانت يا صديقي ندعو لها بالعمر المديد.

مواجهة

زكية محمد

الخوف نصاب لئيم يبتزني ، عرفته يوم عزفت روحي عن انتخابات المدن الضائعة، كان طويلا ومقيتا وكنت صغيرة ويائسة ، عبرت عن رأيي بكل حماس: سأقاطع الضياع سأقاطع الظلام!..

وحيدة وسط الغابة المجهولة، أترقب انتقامه بعد فوزه السحيق.

صناديق الاقتراع المستوردة مليئة بالعناكب والعقارب و الافاعي، النسر الابيض تضامنا مع مطالبي اضرب عن الطعام ، هو مثلي يعيش وحيدا الا انه لا يخش الجيوش التي تحتل صباحاتي البريئة، دونما إشهار للحرب...أهرول بحثا عن قبو يحميني من القذائف العنقودية.

تتجمد أوردتي الرقراقة،تفزع النوارس المحلقة في ذاكرتي بدون اجنحة باحثة عن لغة بيضاء للتفاوض ، الأشباح الرمادية اندثرت عندما أرتشفت سكون المواجهة.

نبوءة الصمت

زكية محمد الحسن

كفرت بنبرة صوتي المتمردة، السبات يسلب ذاكرتي الصغيرة. ريشة الطاووس الهندي استسلمت لنسيم الصباح ،لتحط بين أحضان أمنا الطيبة يوم عيد التحرير .نبتة الطين ترقص كفراشة سعيدة وتسمو كشجرة مباركة ثمارها زمرد أخضر ، تحج إليها الحمائم البيضاء من كل فج عميق .

سيرفع آذان السكينة في كل بقاع البسيطة!

الريشة جميلة و بسيطة كحلمي تؤمن باحتواء النور لشغب الظلام.

عودة

زكية محمد

من سجن الوجع وحمى التيه..استفاقت على نبض شجي صداه امتد إلى افق المدينةالبيضاء بغابات الهندورس. كحمام زاجل يهدر كل ليلية عند شرفة أحلامهاالمؤجلة،نسمة ربيعة تسافر بخصلات شعرهاوسط حقول اللافندر ببروفانس ،كعطر الصندل الابيض يزكي عباءات التقاة والعارفين.. .

روحها الخجولة تتوارى كسحابة صيف عند الظهيرة القلقة، تتخبط في بحور الحيرة علها تستدل على سر الزائر. مع قطرات الغوث الأولى وببريق ابتسامته الطاهرة شق باب الرجاء معلنا عودته إلى حضن وطنه المؤجل.

لوحة لم تكتمل بعد

زكية محمد

جاء الصباح الحكيم متاخرا يحمل باقة من الاعذار الزكية .يحكي عن مغامراته الفريدة والغريبة .يدلي بحجته البتراء امام كتيبة الطيور المهاجرة، قوية تقف بانضباط تام لكن انفاسها كانت تروي الكثير. قلق رمادي وحيرة جوفاء وحمولات تفوق الحمق ، كيف لها ان تحمل امانة الحلم الضائع لتحفظها في بحور الغياب ؟؟

وسط الجموع اعلن عن ابتسامته الساحرة ، متجاهلا قدمه المبثورة .المسافات العقيمة كانت موحشة وحماقة صديقه دون كيشوت لم تزده الا اصرارا . هو يتقن رسم الغد ،لكن ريشته اعلنت الحداد عن استشهاد الالوان البنفسجية.

لغة

زكية محمد

غريب هدا الصمت ،يغتال حروفي . متعددة الروافد هي لغتي لن يتعذر عليك عبورها ،كل الاطفال تصنع منها قصورا وثكنات وسفنا حربية وميشيليات عسكرية.

جدتي ، امراة من نور تحمل تاجا من الماس ومع ذلك تقبلتها ،سمعتها يوما تروي عن جمالها وسعة صدرها وعن رحلات السندباد عبر بحورها المغرية.....

لم اكن يومها بخيلة لكن حكايات جدتي دفعتني لاحتكارها اخشى عليها هجمات القراصنة وهي لاتزال صبية فتية وحقيق علي حمايتها وخاصة ممن يجهلها قطعا ساحميها منك فانت كالصمت لا تستوعبها.

ماذا اهديك؟

زكية محمد

سوارا من فضة لايدي بثرها قيد الجاهلية العمياء....ام اقراطا من ذهب لاذنين حلقتا بعيدا هلعا من صوت انذار الغارات الجوية....

ربما اهديك احمر شفاه فالبكم في امس الحاجة لنطق كلمة (نحن في خطر)...

اجل لم يعد الرفق بالقوارير يجدى مع ضباع الحضارة العرجاء تلكم لغة لا يفقهونها ....فاسواق النخاسة منتجعاتهم السياحية يحجون اليها كلما نزل مستوى الرجولة في دمائهم.....

لن اهديك شيئا....سوى صوت مكلوم يناجي السلام عساه يوما يتعرف على دربك

اليك ايتها الغالية يا كل الكل....رداء ابيض كالثلج مرصع بدعواتي امي النقية ...وقارورة عطر من أحلام بنفسجية تضعين منها كلما خنقك عفن مرضهم المزمن..

البرزخ

زكية محمد

ببرزخ الصمت،تنساب اشعة الشمس الحانية فتكتشف المهج الغافلة نارا ماجوسية سوداء، تتماهى بين معترك الشرق والغرب.....الاوكسجين الابيض تخنقه الأهات المنبعثة من حطام الداكرة المخضرمة....تتعالى صيحات الصباح العذراء لتنذر اهل السكون ،ان جبال الألب أصابتها الحمى القرمزية لكن الأنفاس المتعطشة عنيدة كحبات المطر.....

جميل هذا الطقس اللازوردي وهو يستقبل الزهور الثلجية بابتسامة خجلى يوشيها خمار القبول

المفر

زكية محمد

لاتثيرني طقوس الحفلات الصاخبة...ولا أتخيلني يوما غارقة في بحر الدماء الساخنة....لكنني هناك عند المنتصف أقف مذعورة. .مشلولة. .. يناديني الحراك...وسكون الجنون يمد يديه مبتسما ...هو يعلم مسبقا أنني مدمنة شرود. لم تعد شمس الضحى تستبيح أوردتي...وتحملني وزر الهروب....لقد أيقنت أخيرا أن المفر حلم يتوارى في ثوب عفة بين الدروب.

حكاية المساء

زكية محمد.

عند البحيرة العمياء ،كأمير العوالم الخفية، سمعت صراخ قلبه الطاهر كم كان شامخا وهو يحاول كتمانه بكل ما أوتي من النقاء والتسامح .اقتربت قليلا وإذ بي اذهل من روعة ما رأيت.. من بين ضلوعه انبثق نور ملأ الأفق ...وهب نسيم عليل حتى كدت أن أغفو من رقته وجماله ..فجأة وجدته يعرج كملاك مكبرا في سماء الخلود وهو يحمل بين يديه عصفورته الذهبية كم كان مخطئا بظنه أنها رحلت بعيدا عنه.هي لم تغادر قط سجن ضلوعه.

صدام غازي

السيرة الذاتية

الاسم / صدام غازي محسن العبيدي

التولد / محافظة بابل _ مدينة الحلة _ قرية الجمجمة

سنة التولد / 1975

التحصيل العلمي / خريج معهد المعلمين المركزي في الحل لسنة 1975.

العمل / أعمال حرة.

المنجزات / قصائد طبعت في عدة كتب لعدة شعراء في مؤسسة تجديد وفي ديوان مشترك لمجلة ادباء النخبة وشناشيل ابنة الجلبي.

بقلم الشاعر:

نشأت في بيت بعيدا عن الأدب تقريبا بيت سياسي لم أتعاط السياسة فكنت في بداية المتوسطة ابتدأت عندي حب المطالعة وخاصة الروايات.

كتبت الشعر في المتوسطة والأعدادية ولكن كتابة منقطعة بسبب الحيز الضيق أنذاك وانقطعت بعد التخرج لأكثر من عقد ثم عدت للكتابة

تأثرت بالشعراء _ كالجواهري والسياب ومظفر النواب

لم اكن أكتب السرد غير أن الاستاذ الدكتور أنور غني الموسوي شجعني بعد أن نشرت أحدى القصائد السردية لأول مرة. تناول تجربتي الأستاذ الناقد علاء الحامد.

رؤية الشاعر : التأثر لما بعد الحداثة

تعتبر التحربة الحداثوية التي انطلقت في الشعر وما رافقها من رفض وقبول وسجالات ما سمعنا به أنذاك ولا زال السجال محتدم الى الآن وإن كان الصوت الآن منخفض حول التجديد في الشعر وأساليبه وطالما تسآلت مع نفسي هل ما نكتب من النثر أو السرد يعتبر من الشعر وهل يجوز أن نجدد طرق الشعر عن المتعارف عليه من النمط العمودي ؟.

رأي الخاص . أن تداخل اللغة وتداخل المصطلحات وكثرتها وحب الخروج من دائرة النمط الواحد بالشعر فالتقييد لا يناسب العالم الذي أصبح واسعا بكل مصطلحاته من المعامل والاختراعات وتداخل المصطلحات وأنا لا ألغي الطريقة الأم للشعر فله رواده وأنا قد ابتدأت بكتابة الشعر العمودي رغم عدم أجادتي لأغلب بحوره فقد أستخدمت موسيقى التفاعيل في الكتابة.

رأي في السرد . يعتبر الشعر السردي من أصعب أنواع الكتابة ومن خلال تجربتي في الخوض في بحر كتابة السرد اعتبر أن كاتب السرد لا يكتب بلغة سطحية فأنه كالجسد المرئي لكن ما بعد الجسد هنالك روح ونفس لا ترى.

أما أغلب نصوصي المكتوبة والتي تعتبر الواجهة الرئيسية لها البوح العالي ومصطلحات فلسفية ونفسية وحشو عبارات عامية ، فبرأي أن المصطلحات النفسية والحياتية تضيف بعدا آخر للنص فالنص أذا أضيف له مصطلح فلسفية يعطي مفهوما أعمق للنص وأذا أضيف له مصطلحات حياتية أو كما يقال عامية فأن النص سيمثل واقع الشاعر والبعد الحياتي لتعريف بيئته ف الشعر ليس بقناع وهنالك فرق بين شاعر يكتب كي يشعر وشاعر يشعر فيجسد ما شعر به فكمثال في قصيدتي فراشة المنشورة في موقع تجديد حين أقول (سأحمل المشحوف وأبحث عن نهر آخر) ، فالنهر منذ العصور السحيقة يعتبر رمزا للحياة والى الآن يعتبر كذلك حتى في تحقيق الأمنيات يعتبر مصدرا للأمل ف كلمة ف المشحوف قارب يستخدم منذ مدة طويلة والى الان فالمشحوف اتى بالنص كناية عني اي انا القديم س ابحث عن نهر آخر . فهنا تداخل كلمة مشحوف مع فلسفة النهر.

وفي قصيدة الحنين الى المرفأ المنشورة ايضا بمجلة الشعر السردي استعنت بكلمة البلوز وهو نوع موسيقي استخدمه الزنوج (الليل ك زنجي يرقص من مس عفريت أزرق , على وقع موسيقى *البلوز) . أتت كلمة الليل والزنوج حيث اشترك اللون الاسود وموسيقى البلوز والتي هي في معناها (ممسوس بالعفاريت الزرق) اي هنالك مشترك فلسفي عميق فالليل هو مصدر الارق وتعتبر الافكار هنا هي الجن او موسيقى البلوز ك أستعارة.

الآن تعتبر القصائد السردية هي مدخل الشعر المستقبلي وهو الأفصاح عن الذات والمكنونات ف سنشهد في المستقبل أن هذا النمط من الحداثة الشعرية ستسلط عليه الاضواء وخاصة أن هنالك كتاب في مؤسسة تجديد وجدوا أنفسهم بهذا النمط ووجدهم ايضا النمط أن تجربة الشعر السردي ومبادرة الدكتور أنور غني الموسوي وأنشاء مؤسسة تجديد ورعايته لها كل ذلك سيفتح بابا لأفق جديد سيشير له بالبنان.

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي) (1) . و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم -- حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا) (2) . و تقول دانييل متشل (قصيدة النثر تكتب بالجمل انها تظهر ككتلة واحدة من دون تشطير)(3) . و تقول مليسا دونوفان Melissa Donovan) ((النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) (4) .و يقول زيمرمان(Zimmrman) (في قصيدة النثر تكون الكتابة متواصلة من دوت تشطير) (5)و في التعريف المعتمد في الويكبيديا (ان قصيدة النثر شعر يكتب بصيغة النثر بدل النظم لكنه يحافظ على الخصائص الشعرية من التصوير العالي و ترادف و التأثير العاطفي .)(6)

ان قصيدة النثر فتحت افاقا جديدة للكتابة الادبية غير مسبوقة و لذلك قد احاطها الشك يقول جالرز سيميك (Charles Simic) وهو من رواد قصيدة النثر الامريكية (قصيدة النثر لها مميز غير عادي بانها ينظر اليها بعين الشك و الريب ليس فقط من قبل الكارهين التقليديين للشعر بل من قبل الشعراء انفسهم) (7) . و تقول نيكول ماركوتك Nicole) (Markoticفي مقالها المهم (قصيدة النثر و السرد الجديد) (قصيدة النثر هي ستراتيجية شعرية مغروسة في بنية سردية انها دعوة للمساواة ، حيث النحو النثري و التشظي الشعري ، قصيدة النثر تتحدى التشطير و ترفض الاكتفاء بالصورة المعهودة للشعر او للنثر – الى ان تقول

– واهم ما يشدني الى هذا الشكل هو الجملة ؛ ما الذي يجعل الجملة سطرا شعريا بدلا ان تكون جزء من مقالة او قصة) (8).

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر، و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام 2005 كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه (9) ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس) transgeneric)) narratlology . (10) و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح. (11) (articulation)

من هنا تظهر ملامح قد ترسخت عبر تأريخ طويل لقصيدة النثر ، استطاع من خلالها ان يخرج الباحثون و الدارسون بتحديدات عامة تجنيسية لهذا الشكل الادبي و اخرجت قصيدة النثر من اللاتجنيس الى التجنيس ولكن بوجودها الواسع الحرّ و الثرّ و المتميز . من تلك الملامح التي اشير اليها كما بينا الامور التالية:

(1) ان قصيدة النثر تكتب بالجمل و الفقرات.

(2) انها سلسة.

(3) انها كتابة متواصلة من دون تشطير.

(4) انها تحافظ على الخصائص الشعرية من الزخم العاطفي و الصورة الشعرية.

(5) انها شعر يكتب ببنية سردية.

لو لاحظنا الملامح المتقدمة فانا سنجدها صفات النثر و الشعر ، فقصيدة النثر هي الوجود الخارجي الذي يجمع الشعر و النثر اي هي حالة التوافق بين الشعر و النثر . سنحاول هنا تتبع تلك الملامح في كتابات الشاعر العراقي صدام غازي . الذي هو احد كتاب قصيدة النثر السردية الفقية ، بكتابتها بالجمل و الفقرات و بسلاسة و من دون تشطير او تشظي ، بسرد تعبيري رمزي ايحائي محافظ على التكثيف و الصورة الشعرية و الانزياح ، و بهذه المواصفات التي سنبحثها تطبيقيا و تفصيليا كانت كتابات صدام غازي نموذجا لقصيدة النثر حسب التعريفات السابقة.

1- النثرية (الكتابة بالجمل و الفقرات)

نثرية صدام غازي معلومة لكل متابع، و الجمل و الفقرات حاضرة فيها دوما، فجميع نصوصه السردية نماذج لتلك النثرية. و كنموذج لدينا ثلاثة نصوص تتميز بالعذوبة و النثرية الواضحة (صفصافة) و (قطار) و (الزمن الصفر).

)صفصافة(

صدام غازي

ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . عشتار أصبحت نبية ، لكنها نسيت أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . تذكر ، بفعل الأمر أن الصفصاف لن

يتسعه الأسفلت ، فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور . لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، ولن يستحضر الجنّ كي يخبرك ما نوع هذه الصفصافة . الرياح كالأنهار في تدفقها . تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف. لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر. هذا أن لم تنس فعل الأمر.

)القطار(

صدام غازي

بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقصّ الحلاق أن يقصّ لك فرحة بحجم ماموث يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القطّ . خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار. يشتري الراكب رئة من البائع المتجول. رئة لأستعمال واحد . هذا ما كتب عليها ، واشترى مظلة من أجل المطر الحامضي الذي يسكبه القطار. غم أن الثلج لم ينزل . أبتاع جزرة لأنف الأمنيات ، كسكارة جدي قبل أن يخترع الفلتر. رمى بآخر أمنياته على آجرة متغير لونها وسط رصيف المحطة ، علما أن جدي لم يعرف أنه رمى بصمته الوراثية حين لصق السكارة.

)الزمن صفر(

صدام غازي

عند أول الشفق ، حين جلست الشمس خلف تلك التلة تمشط شعرها ، لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم.

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهر الخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدّي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر.

و لا نحتاج الى كلام لبيان البناء الجملي و الفقراتي لتلك النصوص ، فانها تتحدث عن نفسها .

2- السلاسة

تتميز كتابات صدام غازي بالسلاسة ، البعيد عن التعقيد النحوي ، و هذا من خصائص قصيدة النثر التي تلزم بمنطقية اللغة و نحوية الجملة ، و يمكن للمتابع لكتابات الشاعر ان يدرك هذه السلاسة و التداولية و التعاونية التي تتميز بها . و واضحة السلاسة في النصوص الثلاثة السابقة (صفصافة) و (القطار) و (الزمن الصفر)

3- البناء المتواصل (عدم التشطير)

النثرية في كتابات صدام غازي السردية الافقية تحقق تكاملها ، بجمل و فقرات و سلاسة و بناء جملي متواصل ، من دون سكتات و لا فراغات و لا تشطير و لا توظيفات بصرية . و

كتابة صدام غازي عبارة عن مقطوعة نثرية و في الغالب كتلة واحد ، و كتابة الكتلة الواحدة (one block)احدى غايات قصيدة النثر الكبرى . بالبناء الجملي المتواصل بجمل تامة و واضحة تتجلى احدى اهم خصائص النثر و تكامله عند صدام غازي ، فمثلا في قصيدة (القطار) المتقدمة يقول الشاعر:

1-)بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقصّ الحلاق أن يقصّ لك فرحة بحجم ماموث يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القطّ . 2- خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار.3- يشتري الراكب رئة من البائع المتجول. رئة لأستعمال واحد (.

لدينا هنا ثلاث جمل ببناء متواصل و بمنطقية نحوية تامة من دون اية توظيفات بصرية . كل جملة تتجاوز السطر وهذا من صفات التكامل النثري كما هو معلوم.

4- الصورة الشعرية الزخم العاطفي

هنا تكمن مقدرة كاتب قصيدة النثر و هنا تبرز امكانياته الشعرية ، و تصور ان قصيدة النثر فن سهل تصور ساذج لا يمت الى الواقع بصلة ، و كلما كانت القصيدة اكثر نثرية كان تحقيق الشعرية فيها اكثر صعوبة . و مع هذا التجلي القوي للنثر في كتابات صدام غازي ، يكون خلق الشعر من ذلك الوسط النثري كاشف عن مقدرة لدى الشاعر . في النصوص الثلاثة ليس فقط تحقق لصور شعرية ذات زخم شعوري عال هنا و هناك ، بل متواليات من الصور الشعرية ، و عمق فكري و رؤيوية جلية ، و شعرية عميق تنبثق من اعماق النفس ، و الهم الشعري و طلب الخلاص واضح ، فليست النصوص مجرد تراكيب انزياحية و رمزيات متجاورة بل هناك تجل واضح لقضية الشعر و رسالة الشعر و العوامل الجمالية العميقة و الالتقاطات الشعرية و المعادلات التعبيرية الفذة.

ففي (صفصافة) نجد متواليات في الصور الشعرية و الصيغ التعبيرية المعبأة بالطاقات الشعورية و الزخم الاحساسي (1- ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . 2- عشتار أصبحت نبية ، لكنها نسيت أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . 3- تذكر ، بفعل الأمر أن الصفصاف لن يتسعه الأسفلت ،4- فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور .5- لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، 6- ولن يستحضر الجنّ كي يخبرك ما نوع هذه الصفصافة . 7- الرياح كالأنهار في تدفقها ، تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف .8- لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر. هذا أن لم تنس فعل الأمر .)

لدينا هنا ثمان جمل نثرية حقق الشاعر فيها ثمان صور شعرية ، من دون ان يحتاج الى نفَس تمهيدي او تهيئة للصورة التالية ، و جاءت الصور في انسيابية كبيرة و تلاحم.

و هكذا نجد الصور الشعرية و التعبيرية و الزخم الشعوري حاضرا في النصين الاخرين ، و الامر هو كذلك في باقي نصوص صدام غازي السردية الافقية.

5- البنية السردية

انّ السردية في قصيدة النثر ليست شرطا فحسب بل هي اداة لاجل اعطاء الحرية للشاعر ، و من خلال السرد التعبيري يتمكن الشاعر من التنقل بحرية غير معهودة في جميع جوانب اللغة الجمالية و التوصيلية ، و يستطيع من خلال السرد الشعري ان يستنطق اللغة و ان يستخرج عمقها الشعري و المعاني الجمالية العميقة و ان يطرحها للقارئ بصورة هادئة و عذبة من دون ارباك او تشظي او تعال.

انّ السردية في الشعر لا تكون بقصد الحكاية و القص و لذلك لا تجد تطورا حدثيا قصصيا في قصيدة النثر بخلاف القصة كما انك لا تجد حبكة و قضية قصصية و انما ما تجده تقنيات سردية لاجل نقل الاحساس الى القارئ و طرح المعنى الجمالي و الفكرة الشعرية بتلك الصيغة لاجل تحقيق التكامل النثروشعري . فالسردية في قصيدة النثر وسيلة لتحقيق التكامل بين الشعر و النثر . و لقد رأيتَ بوضوح كيف ان قصيدة (صفصافة) السردية قد تضمنت ثمان جمل اشتملت على ثمان صور شعرية . و هكذا نجد السردية و التوافق النثروشعري حاضرا في قصيدة القطار بتناسب ملحوظ بين الوحدات النثرية و الوحدات الشعرية ، و ايضا الامر كذلك في قصيدة (الزمن الصفر) التي يتجلى فيها السرد الى ابعد حد ، حيث يقول الشاعر فيها:

)عند أول الشفق ، حين جلست الشمس خلف تلك التلة تمشط شعرها ، لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم . الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهر الخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدّي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر(.

ان السردية طاغية الا انه في الوقت ذاته لاتجد حكاية و لا حبكة و انما افكار عميق موحية و مرمزة و ترمي الى ابعاد عميق في النفس ، و التطور النصي مبني على تطور تتابعي للمكونات الشعرية المجازية و الرمزية و الايحائية.

(1) https://web.njit.edu/~ronkowit/poetsonline/archive/arch_proe.htm

(2) http://writers.com/classes/poetic-prose-the-prose-poem

(3) http://diymfa.com/writing/poets-revolt-brief-guide-prose-poem

(4) https://www.writingforward.com/poetry-writing/what-is-prose-poetry

(5) http://www.baymoon.com/~ariadne/form/prosePoem.htm

(6) https://en.wikipedia.org/wiki/Prose_poetry

(7) http://diymfa.com/writing/poets-revolt-brief-guide-prose-poem

(8) https://www.sfsu.edu/~newlit/narrativity/issue_one/markotic.html

(9) https://books.google.iq/books?id=gLh0yqVbO18C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=narrative+analysis++lyric+poetry&source=bl&ots=V4_TbWlKrO&sig=8Mxz6qYSUM37svin0_xQ-W-NMhg&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=narrative%20analysis%20%20lyric%20poetry&f=false

(10) http://www.zef.uni-wuppertal.de/fileadmin/zef/Download_Dateien/FLYER_postclassical_narratology.pdf

http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_3977.pdf

(11) https://books.google.iq/books?id=gLh0yqVbO18C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=narrative+analysis++lyric+poetry&source=bl&ots=V4_TbWlKrO&sig=8Mxz6qYSUM37svin0

_xQ-W-NMhg&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=narrative%20analysis%20%20lyric%20poetry&f=false

قصائد نثر مختارة للشاعر صدام غازي

الزمن صفر

صدام غازي

عند أول الشفق . حين جلست الشمس خلف تلك التلة , تمشط شعرها . لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم.

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهرالخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر.

فراشة ليلية

صدام غازي

فراشة ليلية تمارس شعوذتها على ضوء المصباح . سأصدّق ما تقول لي الفراشة ، وسأرجم المصباح . فانا لا أكاد أفقة من لغة الطين شيئا.

سأحمل المشحوف وأبحث عن نهر آخر . فهنا في شطّ الحلة تمارس النفايات البغاء العلني وسط الشطّ منذ أن غسل جيش كورش عورته فيه . فكلّ ما يقال عن بهرجة الشعر نقضته تميمة الفراشة . الآن سألعن أديسون وأصدّق الفراشة.

سأصدق بنفسي اني ولدت وأنا ألقي الشعر من أعلى برج إيفل حتى لا يسمعني أحد . وأحلم بامرأة معتقة كالنبيذ أسرق الصباح من عينيها وأرحل حتى لا تحفظ تقاسيم وجهي ، فنصف أستجابة الدعاء تقع على معرفة تقاسيم الوجه والنصف الأخر يضيع تحت الأسم المزور.

سابحث عن نفسي بنفسي ، حتى لا أجدها . وأبتعد عن ممارسة دور التحليل النفسي لأني أحبّ النوم على الأرض . فأنا لا أصدّق ضوء المصباح.

وأنا دوما أبحث عن زمرة دمي لأنّي صدقا لا أعرفها هل هي ــ او. +

الوجه المستنسخ

صدام غازي

الوجه المقطوع الملامح الأ من الظلّ...

الساكن في التيه ليس بموجود ، بل يبحث عن مسمّى لهذا الوجه ؟ ويستنسخ أكثر من مئة صورة لهذا الوجه . تكون ملامحه من الحجر ، ويخدش وجه المرايا ولا يحسب له حساب وسط ازدحام الوجوه.

المفقود ليس بحاضر ، والحاضر يطرح الوجه المقطوع الملامح ... لا جواب يرتّق ثوب السؤال فالوجه الذي يغتسل بماء النزوة ليس بوجه ، بل مجرد جيبٍ لن تطول فرحته بالأمتلاء . الصدأ صفة تستفيض بذلك الوجه المستنسخ ، خلف ماضيه عثرات وخطى متساقطة وأيد سرقت ملامحه.

الوجه المقطوع الملامح ليس بوجه بل يجوز أن يكون كالملاك أو كالمسخ حسب أسقاطات الصورة التي تسكن في الذاكرة.

فهرنهايت

صدام غازي

لا أعرف أنّ مقياس الكلام كشاكلته . شعركِ الغجري يحدّثني ، عن أسفار الف رجل مرّ براحلته ، و عن غزوات كنتِ دوماً أنتِ المنهزمة فيها . في هذا الليل أفتحي نافذةً ، عطّري الجوّ بماء الكولونيا ، فالليل يلعق كل الذاكرة المنسية . سوف أغمض العين اليمنى ، وأضرب الصدغ الأيسر . فهذا الليل يستجدي مني الأفكار . علما أنّ مخيلتي منذ زمن أطيح بها على الأرض ، عندما أدخلتكِ في مخيلتي كفكرة.

لون الفجر لا يلائم لون بشرة جسدكِ . نخلط دوما في تفسير مذهب كل الألوان . نشرب الحليب بلون الفجر كي نكبر ، حتى نصبح بمقاس الكفن . أرتياب في المعنى . توجّس لم نر شكله لكنا نشعر به حين يحدثنا.

الخريف تستجمع فيه العصافير كل قيلولاتها ، التي خزنتها في الربيع ،كي تحظى بأغفائة طويلة . كلل ومل من الحديث . حسب التراتبية . النقطة الدالة عن مكان اللاشيء ، وعن زمان لم تغف فيه نهداكِ منذ الف خريف ، وعن كلام دوما تلهو به الرياح ، وعن شعر يهب نفسه بالمجان لأسنان المشط.

سنقيس حرارة الكلام ، بمحرار الفهرنهايت . فكل شيء من زئبق أصبح بلا ملمس حسب أنكماش الزئبق أو تمدده.

ميتافيزيقيا الفأس

صدام غازي

يقطع ما بقى من النهار... هذا الفأس المملوء ، بميتافيزيقيا المعرفة ، فهو يرى أول النهار ، وينتظر ما بعده كي يجف . الفكرة قد تقتل صاحبها ، أو قد يقتلها . فكرة تؤدي الى الهاوية ، وفكرة قد تجلب النعيم . الخلل بالتوقع دوما . الأمنيات ليست معلبة ، كلحوم المرتديلا . الحاضر معرفة الغيب . الغيب نافذة معتمة ، حتى ولو قبل ثانية ، لم تأت بعد . الارصفة رمادية ، أو تحمل ألوان الأصفر ، والأسود و ربما الأسود ، والأبيض لا رابع يأتي بين هذه الألوان ، الأ الشذوذ ، أو الخارج عن المعرفة . تيبس الوقت الذي مضى من بداية الصباح ، حتى لحظة النهار . أقتطع الوقت ما بقى من النهار ، بانتظار تيبس باقي اليوم.

تناص

صدام غازي

تناص الوجوه فكرة . القرصان برجل خشبية يركل كل شاردة ، وواردة . الدوار في الرأس ولدته الأفعوانية . تمطر السماء ف يمتلئ الكأس بالمياه ، المشبعة بالأوزون . لم أكتبكِ قصيدة ، فلا تكتبيني فكرة . شعب المايا يمشي بلا قلوب . باريس أراد التصوف فبحث عن ديوجين لم يجده ف قايض هيلين ، بطروادة . صلاة الفجر ثلاث ركع ، وإن شئتم أزيدكم من الكأس . قالها

ذات مرة حدث ، ولم يحدث . الخاسر يعطي الجمل بما حمل ، مع المعزاة . الدرج الخشبي أقصر من اللبلابة بعدة درجات . ترتدي نزوة ، ف تصاب بالتوحد . هتافات على الجسر ... وتحت الجسر لا جديد تحت الشمس . المعركة الخاسرة خاسرة والله أعلم.

ملامح

صدام غازي

الكل حضر خلف ملامح الدهشة . للهواجس نظرة مختلفة ، فكل المسافات تنتظر مدكِ القادم . أسمع هذا النداء يتكلم به الصخر ، ويثرثر به الهواء . من يكظم غيض الأفكار؟... فلم أفصِّل على مقاسي ثوبا لراهب من أعلى التبت ، ولم أسرق من ملاك ريشة وادعيت أني من قبيلة (التوماهوك) ، فقتلت نفسي بالفأس حين فسرت أسم قبيلتي ، واغرورق في عيني السؤال ، فلم أكمل شرح المعنى . كل البدايات متشابة ، حين تخلع الأشجار ندى الفجر . لازلت أبحث عن ندى فجر كي ينزعني من مجاز وجهكِ . مهما حاولت لا زال وجهكِ ، والمجاز في عقلي المتوحد . بعيدا عن توحد الأرقام توحد الصورة لن يخلع وشاح التعقل ، وأن بزغ بعد الأربعين فجرا ، او أكثر من ساقية تغلغلت بوجهي.

الهامش

....توماهوك؛ فَأْسُ الهُنُودِ الحُمْر

نص يبحث عن الاقدام

صدام غازي

الغبار الملتصق منذ أخر زوبعة ، مرت أمامك . منذ الغسق الذي التصق بعينيك ، الى الغبش الذي أصابه العقم ... فلم يحبل بالفجر، رغم انتصاب عورة ضوء الشمس ... خلف المسافة الفاصلة بين أصابع أقدامك . حين يكون التكوين حرفا يعبث ، ب نافذة بلا زجاج

لكن...

بقى اسمها نافذة بعيدة عن التكوير . إن تصارع نفسك ، أو نفسك تصارعك ... بلا فائدة هو التكوير . في الطرق الهلامية حين يكون الجسد مجرد أشارات لا أرادية . في الطائرات الورقية يكون الخيط هو الحبل السري ، وتكون أصابع اليد هي اللاأرادية تعبث بها هول المسافة من الأرض الى السماء.

الفكرة

صدام غازي

وان فتحت الباب . وان دخلت من ثقب المفتاح . ليس كونك هذا ، وان أحرقت كل أسرارك ، وخبأتها خلف خيال الشموع ... تكون الفكرة أكبر من العقل . لم تستوعب الجمجمة هذا الكون ، تبحث عن جمجمة من مطاط غير قابل للكسر ، ويتسع حجمها الفكرة ... لتؤلف أوديسة تعبر البحر وتمتطي الغيوم وترقص في كوباني أحتفاء بولادة الفكرة ، وتغير أحداق العين بأخرى من اللازورد المذهب من العنى ، فتلبس الصفة من دون استعارة . فتدخن سكارة لتنتصرعليها في الأخير . ثم تكتشف أن الكون أكبر من جمجمتك ، لتخوض حربا مع سكارة أخرى.

صفصافة

صدام غازي

ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . عشتار أصبحت نبية ... لكنها نست أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . تذكر... بفعل الأمر أن الصفصاف لن يتسعه الأسفلت ، فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور . لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، ولن يستحضر الجن كي يخبرك ما نوع هذه الصفصافة ... الرياح كالأنهار في تدفقها . تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف . لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر... هذا أن لم تنس فعل الأمر.

لغتي

صدام غازي

لا أحد يمر الآن من لغتي . خلف الزجاج المظلل أرى ، ولا أكاد أن أُبين . لن أُخدش ك كروان فقد صوته من شدة حمرة ألوان ريشه الناري ف احترق بدون أن يعلم ، فسجل الحادث ضد مجهول لن أكتب في مدونة كي أضع أجنبية تعطر الحروف ، وتمسح الغبار عنها ، وتسجل المواعيد بابتسامة تملؤها التملق اليوم لا يحمل أي معنى . الغد لايفعل المستحيل . وإن أبدلت ماركات مساحيق التجميل . تبقى هوية الساقية ... هي الساقية متعطرة بالنرجسية ، وإن حذف الف معنى ، وإن حذفت صورة كي تطمس بصمة وراثية تثبت المعنى.

القطار

صدام غازي

بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقص الحلاق أن يقص لك فرحة بحجم ماموث ، يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القط . خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار. يشتري الراكب رئة من البائع المتجول، رئة لأستعمال واحد . هذا ما كتب عليها ، واشترى مظلة من أجل المطر الحامضي الذي يسكبه القطار. غم أن الثلج لم ينزل ... أبتاع جزرة لأنف الأمنيات ، ك سكارة جدي قبل أن يخترع الفلتر. رمى بآخر أمنياته

على آجرة متغير لونها وسط رصيف المحطة ، علما أن جدي لم يعرف أنه رمى بصمته الوراثية حين لصق السكارة.

التلاشي

صدام غازي

التلاشي ... ليس من صفات النبض . حين يكون النبض هو من يحمل اللبلاب ، كي يتسلق الجدران التي بلا نبض ، ف يحي الجدران ، ويلون الجدران ، ويقتل فيها الصدأ . عكس ليلكِ ، تطبخين أرقكِ على مهل ... لن تسقي الياسمين في الفجر ، ولن ينسى الوعد حين حملتي أقدامك وركبتِ زوبعة الريح . لم أنسكب ك فنجان قهوة قضاء وقدر ، ولم أعثر بذرة غبار ، كي أحصد ابتسامات الحمقى ، ولم أقطع تذاكر السفر لأني لم أزر مكاتب السفر ، ولم أصافح الباصات كي تمسح دموع من سافروا بكفي.

أنا قليل النبض ، لكن صفة التلاشي ليست لغتي . ربما تحملني حمامة بين أجنحتها ، أو تمر بجعة ف تسلم علي ، أو تغرد كروانة متباهية بصوتها ، كي تقنعني عن الأقلاع عن سماع الموسيقى الكلاسيكية ، وعلى تبديل شبكية عيني كي أحب ألوانها . لن أتلاشى خلف القضبان التي تهرب من ضوء الشمس ، ف تسمى القضبان من المعادن رغم صدئها . لن أخفي عيوبي خلف الأصباغ بكافة ألوانها لأن حتما ستفضحها رائحة الأصباغ.

جسد مبتل

صدام غازي

لم أمت هذه الظهيرة ، ولن أمشي في جنازتي . إن أعلنت وفاتي في المساء قد تكون الأسباب ، أني غرقت بقعر (استكان) الشاي ، أو تبصرت ب أحدى نبوءات (نوستراداموس) ، أو قتلت بشعر بدوية أكثرت بوضع الحناء حتى ركضت خلفها مدعيا أنها سرقت دمي . كثيرة هي الأسباب ومنها ، أن يخونني حدسي ك إن أجلس في مقهى أبحث عن زاوية في مقهى بلا زوايا ، ستقتلني فكرة البحث عن الزاوية قبل أن أسمع صوت النرد يتوسل فيه من له الدور في لعبة الطاولي . اللاوعي لن يكون من الأسباب الكثيرة ف الموت بحاجة الى بصر الحديد ، كي يرى خلف زجاج السموات ... أو قد تحمل بعوضة مهاجرة من أفريقيا كي تطلب اللجوء حاملة مرض إيبولا ، ف تقتلك حبة الباراسيتامول لأنك أكثرت من شرب الماء في جسدك المبتل.

الحائط

صدام غازي

الحائط لم يتسع بعرضه ، وطوله كي أرمي ببعض تجليات نفسي ، فلا أنا الذي ولدت قبل آخر الطابور بطابوقة ، ولم أمش حيث مشى دانيال بعد السبي . الفجر الأول نام تحت اللحاف ، وما بعد الظهيرة منه انقضى أكثر من ثلثين . أنزع الفكرة المنحنية كسنابل القمح الذهبية حين يقضمها العمر فتنتظر بلهفة المنجل كي يخلصها من صفع الرياح لها . الفكرة تؤلم من المنتصف .

بداية الفكرة شفافة.

النهاية عرجاء برجل خشبية دوما تحلم برجل حقيقية يحملها لها سانتا كلوز.

البذار منتصف الربيع لن يجدي ، والخريف لن تورق فيه ضفدعة وان كانت معدلة جينيا

الحائط لم يعد يتسع حتى ، ولو مساحة من طابوقة لشهقة ما كي ألطخها.

بربرية الرمان

صدام غازي

في خلاصك الموعود . البريق يخبو من كثرة أشباح المساء ، والصباح كسنبلة ترقص بين فم حمامة رقطاء ضاعت ما بين لونيها فلا الأسود طغى – ولا الأبيض أشرقت منه شمس الصباح فلم يكتمل ... من وحي فم جندبة أخرج نصفي – ونصفي الآخر يبقى قوتا للجنادب كي لا تنقرض .

الزمن تغير منذ أن رمي ب (اللكَن والبريكَ) الذي كان يعود لأبي في علية البيت فأتى الماء الذي أصيب بجذام الصدء في حنفيات تستوطن فيها مستعمرات من الطفيليات التي تقتات علينا . أشعل الفانوس القديم في النهار كي أقترض الحكمة من عقل وفكرة (ديوجين) كي أرى ظلام روحي المختبئة في النهار . في يومي المكسور أحاول أصلح الأضرار التي أعطبتها الشفاه القرمزية في الخفاء فأهرب من الدعوات رغم أن الثبور يسكن تحت المخدة كحجاب لا يفارقك كوعد خلاصك الموعود . أقدامك شاخت ولم تعد ترى الطريق فتهت بين أشجار الرمان البربرية كجذع نخلة مسجى ومن تحتة تمر ساقية الماء التي لم تحملها النواعير المصابة بالخرس . لم أعد أفهم بين لغتين لغة التراب – ولغة الضباب حين أن فم الوقت لم يعد كبيرا كما السابق فلم يعد يتسعني . الكينونة من ؟ أنت. !

عزة رجب

السيرة الذاتية

بقلم الشاعرة

عزة رجب عثمان زيدان

من مواليد يونيو 1972/ بنغازي / ليبيا

ومن أسرة تتكون من سبع بنات و أربعة أولاد ، ترتيبها الرابع بعد أخ و أختين ، ، نشأت وترعرعت في مدينة بنغازي ، وسط عائلة محافظة ، كانت علاقتها بمسقط رأسها * بنغازي علاقة نابعة من العشق للشعر ، والفن التشكيلي، والثقافة ، والأدب ، والتمرد ، والجرأة ، إذ تعتبر هذه المدينة جامعة الثقافة الأولى في ليبيا ، وعاصمة الثورات الليبية ، عرف العالم الكثير من أبنائها المفكرين والأدباء والشعراء ، أمثال المفكر الصادق النيهوم ، والشاعر أحمد رفيق المهدوي ، والشاعر حسن السوسي ، والسيدة حميدة العنيزي رائدة تعليم الفتيات في ليبيا ، وباعتبارها مدينة جُبلت على التحدي والتمرد ، كان لابد للشاعرة أن تكون لها لمستها الخاصة ، في الشعر ، فأسست أول مجلة حائطية في مقر عملها اسمها (الفيروز) حيث تنوعت فيها المواضيع ، ونشرت عن طريقها نصوصها ، وكانت تستقطب المواهب من كتاب الشعر والقصة من معلمين وطلاب ، وتشرف على إعدادهم ، وتجهيزهم للمسابقات المحلية.

اختارت عزة الدراسة بقسم اللغات، فدرست اللغة العربية، والنقد، والعروض والقافية، كتبت الشعر بسن مبكرة ، ساعدها اهتمام والدها بالشعر ، وحبه لسماع صوتها وهي تقرأ له المأثور الشعري الشعبي الليبي ، وصحف الأسبوع الصادرة في مدينة بنغازي ، عاشت الشاعرة طفولة صعبة ، في ظل صعوبة الحياة بمدينة بنغازي ، وبعد الدولة عن الاهتمام بها ، كانت طريقة العيش في المدينة تبدو صعبة بالنسبة لسكانها مقارنة بالمقابل الزهيد في الرواتب والمزايا.

كان الشغف يأخذ عزة منذ أن كان عمرها عشر سنوات ، قرأت الروايات العالمية لهيجو وتولستوي و آرنست هيمجواي وشكسبير ، والشعر العالمي خاصة لطاغور الهندي ، وكانت تحتفي بنصوصها في دفاترها الدراسية أثناء كتابة مواضيع الإنشاء، إذ تستغل الموضوع وتلحقه بقصيدة منها، وبعد التخرج بدأت النشر في الصحف المحلية مثل صحيفة أخبار بنغازي، ومواقع إلكترونية ليبية كموقع بلد الطيوب، ليبيا المستقبل، ومواقع عربية وعالمية كالحوار المتمدن،

صحيفة الحقيقة، مجلة إكسير، إضافة لعدة مواقع خاصة بالشاعرة ، تعمل كخبير لغوي في التعليم العام ببنغازي ، وكمحرر صحفي بعدة مواقع و صحف ، لها هوايات أخرى منها التصوير الفوتوغرافي ، و كتابة القصة والخواطر ، الاهتمام بالأشغال اليدوية ، ونباتات الظل ، درست البرمجة اللغوية العصبية ، وتخصصت في التدريب حتى نالت درجة الدكتوراة المهنية في البرمجة العصبية ، ومراحل تفكير الكورت الست ، تعتبر عزة أن السلوك له علاقة مباشرة ببرمجة العقل للفعل المناسب للسلوك ، ولهذا استفادت من البرمجة اللغوية العصبية في الكتابة الأدبية ، من ناحية الإتيان على التعبير المناسب للسلوك العقلي أو الحركي أو الوجداني.

عضو لعدد من النوادي العربية الثقافية المعروفة.

عضو اتحاد كتاب و أدباء ليبيا

عضو مجلة تجديد رائدة الشعر المعاصر.

سفيرة فخرية لجماعة عرار للشعر

سفيرة للبيت الهندي في ليبيا

تحصلت على درع المرأة العربية المبدعة 2013 عن مؤسسة صدانا الثقافية ضمن سبع عشرة شخصية عربية مرشحة

تحصلت على عضوية المفكر الذهبي لدى مؤسسةedwarddebono

لها شهادة دولية في إدارة الأزمات أوقات الحروب عن مؤسسةSave the Children

شاركت في ندوات محلية ومهرجانات محلية متعددة

تم إدراجها في أنطولوجيا الفينيق عام 2014

تم إدراجها ضمن موسوعة الشعراء العرب 2015

تم إدراجها ضمن شعراء مؤسسة تجديد.

تم إدراج موقعها /http://smraaa.blogspot.com ضمن دليل المواقع الليبية.

رؤية : الشعر لدى عزة رجب‘‘

كتبت الشاعرة القصيدة النثرية العمودية ، والومضة ، و الهايكو، والقصيدة الأفقية السردية ، والمقال ، بمواضيع عالجت بطريقة ما عيوب المجتمع الذي حولها ، وظواهره ، وعبرت عن قيمه وتوجهاته باعتبار البيئة عامل مؤثر في كتابات الشاعر,

للشعر خصوصيته ، وتجربته ، ومعاناته ، ولغته التي يعبر بها عن أفراح و أتراح الإنسانية بشكل عام ، لم تجد عزة رجب في قصيدة التفعيلة ما يمكن أن يجعل خيالها يكتب دون قيود ، فكتبت في قصيدة النثر ، لشعورها أنها لن تفكر في إيجاد مصطلح أو تعبير مُقيد بالقافية ، أرادت أن تكتب كما تريد للفعل أو للاسم أن يكون مثلما خطر ببالها ، فكانت قصيدة النثر العمودية في بداية كتابتها ، وكان ديوان (فسيفساء للروح والوطن) ومن خلالها تجربتها الشعرية لم تتأثر عزة رجب بأي شاعر معين ، ظلت تقرأ للكل دونما اهتمام بالأسماء ، و دون تمييز بين ألوان الشعر ، تنكب على ما تقع عليه يديها من كتب شعر لشعراء من ليبيا والعراق ، وتونس ، والأردن ، والجزائر ، والمغرب ، واليمن ، وسوريا ،حتى تكونت لديها فكرة كيف تُكتب قصيدة النثر في كل دولة عربية ، فتخوض تجربة القراءة ، وهي سعيدة بالمحصلة التي خرجت بها ، من تجارب الشعراء في القصيدة العربية ، والعالمية ،خاصة الفرنسية ، والأمريكية ، كانت متأكدة أن المعاناة التي تعانيها القصيدة العربية من اختلاف ، وتخبط في التعريف ، وطول التجربة دون نتائج ملموسة ، أو خطوط واضحة ، لابد أن يجعل تلك العوامل تنساق للسير على أنساق معينة في النصوص حتى تحدد بموجبها ملامح القصيدة النثرية.

أعتبر نفسي قاومت كثيرا في حياتي ، وصمدتُ من أجل أن أحيا بالشعر ،كان حبي لأبي يدفعني أكثر نحو المزيد من تكريس القدرات من أجل اكتساب خبرات جديدة ، وتجارب مفعمة بالجديد ، و بعد وفاة والدي رحمه الله في سنة 2000 وجدتُ صعوبة كبيرة في التعبير عن نفسي ، فقد كان الصديق ، والداعم ، لذا تلقفتني والدتي بسرعة ، ورغم أن والدتي لم تكمل دراستها ، لكنها كانت شاعرة بالفطرة ، تقول الشعر المحكي الليبي ، بإتقان ، وتؤلف الكثير من النصوص على الفطرة ، في سرعة بديهية كبيرة ، كنت أراقبها بإعجاب كيف تفعل ذلك ، ولعلني ورثتُ عنها الشاعرية في الطبع ، وشعرية الموهبة ، تركتني والدتي بعد وفاة أبي رحمه الله على سجيتي، في حياتي معها بالبيت ، أستغرق في القراءة ساعات طويلة ، لا يقطعها سوى صوتها الحنون ، وهي تنادي للغذاء ، أو تسأل أن تجلب لي كوبا من القهوة ، معبرة بعتاب عن هذا الاستغراق في قراءة الشعر ، بعد فقداني والداتي عام 2014 أصبحت يتيمة ، ووجدت صعوبة كبيرة في التعايش ، نظرا لميلي كثيرا للهدوء ، والصمت ، لهذا وجدت نفسي أكثر في العزلة ، والبحث ، والقراءة ، ومصادقة الجماد ، ونباتات الظل ، والهمس للعصافير ، والتفكر في خلق الله ، وتأمل الكون ، والميل لطرح السؤال ، ثم البحث عنه ، عن ماهيته ، حتى تصورت أن للجماد ماهية مصاحبة لوجود الإنسان ، ويعتبر متلازمة له ، عشقتُ الفلسفة الوجودية ومواضيع الحياة ، والفناء ، والسعادة ، والحزن ، و التقرب من الفقراء ، والاستماع إلى أفكار البسطاء ، لدي ميل للتزهد والبساطة في طريقة حياتي ، أحبُّ صفات التواضع ، والإيثار ، وبذل النفس.

كتبتُ نصوصا أفقية منذ سنوات دون أن أهتم بتحديد خصائها ، لكني شعرت أن هذا اللون يحق له أن يُوجد في النصوص العربية ، فكنتُ أبحث هنا وهناك ، و أقرأ عدة نصوص دون أن أشعر أن هنالك حركة رصد لإنتاج الشعراء النثريين ، أو هنالك متابعة متخصصة ، تتم بموجبها تحديد خصائص النثرية العربية ، حتى تعرفتُ على مجموعة تجديد التي وجدتها تقوم بعمل منظم

، ومتخصص ، وحِرفي ، يقوم بمتابعتها الشاعر الدكتور أنور الموسوي ، كان يكتب الملاحظات على النصوص النثرية ، ويرشدنا إلى أن اللون الأفقي يحاكي القصيدة العالمية ، كنا نملك الأدوات والمهارة ، ولكن نحتاج للنقد ، لأن النقد يضع الشاعر في الطريق الصحيح ، ويجعله يبحث عن المثالية باعتبارها تجربة بحث ، واستقصاء ، من أجل تكوين الخبرة ، في تجديد كتبنا على ألوان من القصائد التي عرضتها مجموعة تجديد من النص البوليفوني إلى الفسيفسائي إلى النص الأفقي إلى المحكي إلى التجريدي إلى الشعرونثري ، استطاعت النثرية الأفقية من خلال تجديد أن تكتسب العديد من السمات والملامح الواضحة الخطوط ، مما يعطي الخصائص للقصيدة بشكل عام ، ويحدد شكلها البنائي ، ويطورها نحو آفاق أفضل لغدٍ مشرق لها ، خاصة و أن تجديد واكبت حركة الترجمة العالمية فكانت تترجم النصوص وتقوم بنقلها فوراً للمتابعات والمواقع العالمية ، ما يعني أنها وجدت مكانها اللائق بها بين الأمم لهذا أعتقد أن تجديد ليست مجرد مؤسسة تعني بالإبداع ، بقدر ماهي مدرسة أو حركة شعرية قامت بعد الربيع العربي واستطاعت تكوين أفكار إنسانية ، ارتقت بفكرها ، فتجاوزت الإشكالات الثقافية ، و مشكلة ازدراء الأديان ، بحيث جمعت أقلام عربية تنظر في الثقافة ، كمفهوم شمولي ، وليس فردي ، وتنظر في الإنسان كقضية وجودية ، وليس عرقية أو طائفية ، ولعل هذا شابه حركات الشعر العربية التي أقامت مدارسها في المهجر ، كالمدرسة الكلاسيكية ، والمدرسة الرومانسية ، والمدرسة الواقعية ، وعلى نسق ذلك ، تعتبر تجديد مدرسة الشعر المعاصر ، كونها احتوت روابط متعددة التوجهات ، والأفكار ، سواء على مستوى الأفراد الذين يعتبروا رواداً على مستوى بلدانهم ، أو على مستوى فكرها ، كألوان و أنساق متعددة الوجهات ، إذ تتناول الشعر من زوايا متعددة الرؤى ، مع اختلاف أقلامها في التناول.

من الوسوم والدلالات التي أحاول تواجدها في نصوصي ، هي الالتزام بالأدب النسائي ، والبعد عن الأيروتيكية في الكتابة أو ما يسمى بالنص الأيروسي ، الذي أعتبره جرَّ الكتابة النسوية

لمراحل خلفية ما كان لها أن تكون ، كذلك الكتابة في الشعر الفلسفي ، من أجل قضية الإنسان ، و محاولة أنسنة الجماد ، إحساساً مني بالقيمة العظيمة التي لابد أن يكون الإنسان هو جوهر وجودها ،في نصوصي أبدو متأثرة بالفلسفة ربما لشدة حبي لها ، ومطالعتي الكثيرة لكتب الفلسفة ، أميل لاستخدام الخيال لأجسد به الواقعية بطريقتي التي أراها مناسبة ، ومن خلال مواضيع مدرسة تجديد ، كان التنوع في نصوصي ، استجابة للتنوع الذي تفرضه دوال الأفكار والمواضيع والقضايا التي تعالجها حركة تجديد ، منها الشعر في الحرب ، منها قضايا الإنسان ومعاناته ، منها الطبيعة ، منها اللون المستقبلي وتوقعاته ، منها النظر في عالم الحيوان ، وتخيل مكوناته ..إلخ.

في نظري الشعر هو لغة الشعوب ، وهو حل القضايا المعاصرة التي تربك سير الحياة في ديدنها الطبيعي ، الشعر مسحة إنسانية عالمية ، يحرر الشعوب من الرهاب الفكري ، ويجعلها مُحبة ، ومسالمة للغة الجمال ، والاحساس بالكون والكائنات المحيطة به ، الشعر مع هذا التدفق في أداء تجديد يعتبر فكرة أكثر تكريسا ، أكثر تجويدا لأدوات الشعر ، وإثراء لحركة النقد ، والابتعاد عن التخبط في شكل القصيدة النثرية، الشعر لغة جوهر الوجود ،ولا أعتقد إنني أستطيع يوما أن أعيش دون أكتب نصا يغير من حياة إنسان ، أو يؤثر في أفكاره ، أو يسهم في رفع درجة وعيه وشعوره بالكون من حوله ، الشعر قضية وجودية عظيمة ، هي المحرك الإنساني في حياة الشعوب.

مفهوم الكتابة الابداعية ؛ كتابات عزة رجب نموذجا.

لقد استعمل مصطلح الكتابة الابداعية (Creative writing) بشكل موسع افقده واقعيته ، حتى انك تجد مواقع تضع هذا العنوان الا انها لا تشتمل جميع موادها على مواصفاته

. و من جهة أخرى فان مصطلح الكتابة الادبية (Literary writing) قد ضيّق الى حد صار لا يستعمل الا في الادب الابداعي ,هذا خطأ منتشر لا مبرّر له.

لا ريب ان كل أدب أو محاولة أدبية هي تعامل غير عادي ورقيق مع اللغة ،يخرجها من العادية و الابتذال الى حالة من الانتقاء و الخصوصية ، لذلك ليس لأي احد الوصاية على أيّة كتابة تخرج من دائرة الاستعمال العادي للغة . و جمال اللغة شيء واسع أوسع بكثير مما يتصوره البعض ،الذين يجعلون انفسهم اوصياء على الأدب. ومن هنا فكل اشارة سلبية الى اية كتابة فهي تقع في خانة اللاواقعية و اللاموضوعية ، لذلك نجد مدارس النقد الحديثة تتجه نحو البحث عن الجمال في الاشياء دون التعرض الى التقييم ،بمعنى اخر يمكننا القول انّ عصر التقييم و الوصاية قد انتهى و وولّى من دون رجعة ، و الناقد الوصي قد مات دون حياة أخرى تحت أيّة ذريعة .

اذن ما هو واقعي و موضوعي هو البحث عن النموذج و المثال و المهارة و ليس التقييم و الوصاية ، و حينما نتحدث عن الابداع و المبدع فلا يعني ذلك وضع معايير للكتابة الادبية بل يعني بالضبط بيان مستويات الكتابة الادبية و بيان الحالات النموذجية و المثالية و حالات المهارة سواء من جهة ادبية الكتابة او من جهة تجنيسها . بمعنى آخر ان من وضيفة النقد و البحث الادبي ليس تقييم النصوص بل البحث عن النص الماهر و المتقدم و المضيف و المؤثر في سيرة الادب و بهذا الفهم يمكن. ازالة الضبابية عن مصطلح (الكتابة الابداعية) فيعلم انها حالة اخرى مختلفة عن (الكتابة الادبية) .فالنص الادبي هو كلّ تعامل رقيق مع اللغة ، بينما النص الابداعي هو مستوى رفيع و مهاري من التعامل الرقيق مع اللغة.

من هنا يكون واضحا ان وظيفة النقد لها مستويان ؛المستوى الاول الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة المعينة أدبية؟ وهذا المجال يمكن ان نسميه مجال او علم (. الكتابة الادبية) ، و المستوى الثاني هو الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة الادبية ابداعية ؟ اي ذات

مستوى رفيع و مهاري. وهو ما يمكن ان نسميه مجال او علم (الكتابة الابداعية). و الخطأ الشائع الذي يحصل لدى الكثيرين هو الخلط بين أدبية الكتابة و بين الابداع فيها ، فيوصف عمل أدبي بانه ليس ادبيا و المراد في حقيقة الامر انه ليس ابداعيا .

هنا في هذه المقالة سنتناول ملامح الكتابة الابداعية ، و الخصائص التي تجعل النص الادبي ابداعيا ، و ستكون كتابات الشاعرة عزة رجب نموذجا للابداع الشعري لما تتسم به كتابات هذه الشاعرة من الفنية العالية و الجمالية الواضحة .

و لتحقيق الكتابة الابداعية لابد من توافر عوامل أهمها التجربة الادبية ،و الكاتب مهما كانت ادبيته اي شعوره باللغة فانه من دون تجربة لن يتمكن من كتابة نص ادبي ابداعي .و في الحقيقة بينما نجد عنصر الادبية. اي الشعور العال باللغة و الاستعمال الرقيق لها حاضرا عند كثير من الكتاب بل و القراء ، الا ان عنصر التجربةمفقود عند الكثيرين لذلك فان كتابات صاحب الحسّ المرهف تكون ضمن الجميل منها الا انها تكون طارئة و ناتجة عن تقليد و ليس فيها اضافة .

ان الاسباب التي تكون تجربة للكاتب و رؤية متميزة له كثيرة و معقدة و ليست موضوع بحثنا الان و ربما سنتعرض لها في مناسبات اخرى بعد اكتمال المعطيات ، لكننا هنا سنتحدث عن المظاهر التي تتجلى فيها التجربة الادبية.

تتمظهر التجربة موضوعيا و خارجيا بالتمكن من التقنيات الفنية و بعمق الكتابة و سعة الادراك الجمالي . و هنا سنتناول كتابات الشاعرة المبدعة عزة رجب كنموذج للابداع الادبي لما تتصف به من سعة التجربة الفنية و عمق الرؤية الادبية و لما تشتمل عليه كتاباتها من مظاهر جلية للتجربة الادبية

١ –التقنيات الفنية في الكتابة

الكتابة الأدبية أولا و اخيرا هي محاولة ابداعية في اللغة أي هي استعمال غير عادي لها يرتكز على البعد الفني فيها ، و لأجل تحقيق هذه الغاية لا بد من توفر قدرة و امكانية في جهة ادبية الادب و تجنسيه . و في خصوص الشعر لا بدّ من امتلاك العناصر الكتابية للكتابية الشعرية ، و رغم سعة الافكار حول شعرية النص الا ان جوهر الشعر هو التقاط العامل الجمالي العميق و طرحه الى المتلقي بمعادل تعبيرية ، و اقتصار الكتابة على العنصر الاول لا تخرجها من الموهبة و اما اقتصارها على الثانية فلا تخرجها من عملية التلاعب بالالفاظ ، بل لا بد لأجل تحقيق نص شعري من التكامل بين جهة العامل الجمالي و المعادل التعبيري . و يمكن فهم العامل الجمالي الشعري انه المعنى الجمالي العميق في الوعي و ان عملية التقاطه و تحصيله هي عملية كشف ، ثم يعمد المبدع الى اظهاره و ابرازه للمتلقي بصيغة نصية كتابية هي الصورة الشعرية.

عزة رجب شاعرة متمكنة من أدواتها و نصوصها و عباراتها النصية مشتملة دوما على التكامل التعبيري بين العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية . و نجد هذا جليا في جميع نصوصها و كمثال هنا نأخذ قصيدة (ماؤك يتسرب نحوي) المنشورة في مجلة الشعر السردي (1) تقول الشاعرة:

)أقضي ليلي في لجين قدر شائك ، أستبيحُ نجوم السماء ، و أسلب منها ما قُدر لي من ضوء ، أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ، وحين أفتح جراب الزمن ، أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي

تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر(.

المقطوعة من السردية التعبيرية و انبثاق الشعر منها نظام جمالي عميق قد كشفت عنه الشاعرة ، وهذا أحد التقنيات الشعرية . و الخيال يتربع المقطع الكلامي وهو كسر لمنطقية الخطاب وهذه من تقنيات الكتابة الادبية ، من العوامل الجمالية المحورية هي النظم اللغوية التي انكشفت للمتلقي لمجموعة من الاشياء المركزية في تلك المقطوعة.

فالنجوم – وهي شيء عال متعال- يعرض لها صفتان غير عاديتين الاستباحة و الاستلاب ، و من خلال نظام المثل و الانعكاسات و الرمزية ، فان العمومية الرمزية هنا تضرب الى كل ما هو عال و متعال و نير، و تضرب الى كل ما هو قاهر و طاغ و قوي ، فيقع الكلام في خانة امتلاك النفس الانسانية و قدرتها على التحكم و امتلاك امر الامور المتعالية ، وهذا يثير كثير من البواطن ، و يحقق العجز و الابهار و الدهشة . ان الدهشة المتحققة بالعامل الجمالي هي دهشة معرفية بخلاف الدهشة المتحققة بالمعادل التعبيري فانها دهشة شعورية.

و تعود الشاعرة الى الجو المعرفي ذاته اي امتلاك القدرة على الامور المتعالية و الاخذ منها

في قولها (ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ،)

و في نظام معرفي ثالث تبين الشاعرة النتيجة الوجودية لتلك الحالة الاقتدارية حيث تصبح ممتلكة لكل ما هو نفيس و عال ، وهو نتاج طبيعي لحالة تحصيل الوجودات العالية ، ثم تنتقل الشاعرة الى الفيض حيث انها تفيض بالنور و بالعليائيات .

)أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي (

و في نظام رابع يحصل و بفعل ما تقدم من انظمة تحول في طبيعة الذات فتنتقل الى وجود مختلف اكثر قدرة.

)و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس(

اذن هنا الشاعرة في عملية الكشف هذه و الاشراق و الاطلاع تحاكي الوعي العميق للانسان بتحصيل القدرة و تناول الامور العالية و الاستثنائية و امتلاكها باقتدار من ثم التحلي بها و التلبس بها حتى تختلط بالذات ثم الفيض و من بعد ذلك الانتقال الى وجود اكثر اقتدارا وهذا النظام المعرفي هو أحد أهم الغرائز و الدوافع الانسانية للاكتشاف و الحب للحياة و ما هو جديد و عميق و بعيد المنال.

و في جهة المعادلات التعبيرية فان الشاعرة طرحت تلك المعارف و الالتقاطات و الاشراقات و الابحارات العميقة بعبارات مجازية و شعرية و بسرد تعبيري رمزي ايحائي يتكامل فيه الشعر بالنثر مع صور شعرية نافذة في النفس تبلغ اوجها في العبارات التلية:

-1) أستبيحُ نجوم السماء ، 2- أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة 3- أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، 4- أخطفها من مُحيا القمر 5- أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، 6- أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي 7- و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، 8- و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ،9- يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، 10- وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر(.

2- العمق الكتابي

الكتابة من دون روح و عمق انساني لن تكون سوى ورقة ميتة و سوى تلاعب فني بالكلمات مهما كانت فنيته ،و لذلك فالكتابة المشتملة على عمق كتابي هي دوما افضل من اية كتابة لا نفوذ روحي لها ، غارقة في الذاتية و منغلقة على نفسها .و للعمق الكتابي مستويات الاول هو العمق الانساني اي حمل النص رسالة انسانية وهذا الذي اسميناه (الرسالة الاجتماعية)و المستوى الاخر وهو العمق الجمالي اي الشعور العميق باللغة ، وهذا ما اسميناه (بالرسالة الجمالية) في كتابنا التعبير الادبي . و في الحقيقة ان الادراك و الشعور العميق باللغة و مستوى ذلك الشعور و عمقه هو اهم مظهر تتجلى فيه تجربة الكاتب. و عزة رجب معروفة في الاهتمام بعمق الكلمات و رسالتها الانسانية و بالفنية العالية و رسالتها الجمالية و نصوصها شواهد على ذلك منها قصيدة (خزّافة) المنشورة في مجلة تجديد (2) حيث تقول الشاعرة:

)تسكب أمي شيئا من الطَّفَل ، وبعضا من روح الأرض ، و رائحة نواياها الحسنة ، تمزجه بطين طمث الأرض الأحمر ، وبشيء من ماء الحياة ، وقليل من الأمنيات ، تقول أنها تكفي لإرسال حياة بمذاق آخر ، ثم تضيف إليها رحلة تأمل من عينيها الفنانتين ، ومسحة من الإحساس ، ودفقة شعور بالعطاء ، و تعجن تلك الروح . تبدأ في التشكل الرحمي الأول حول رحى يديها ، تدوُرها بين أناملها ، ماضيةً في رحلة الاستدارة ، تصرع فيها كل الهموم ، ومضغة اليأس ، والحزن المقيت ، وتجعل أعشاش الفرح قريبة ، من الجرار الآخذة في التلوين ، رفيعة ، طويلة، ملفوفة القد ، كأمي ، حين تقبل حاملة إحداهن ، وقد ملأتها بماء الحياة ، تقول لي انظري إليها ، إنها جزء منك ومني ، رفيقة الطين ، والصلصال ، وصاحبة الصوت الحزين(.

و لا نحتاج الى كلام كثير للاشارة الى الفنية العالية و الشعرية الفذة في هذا النص الذي يتكامل فيه الشعر الى ابعد حد محققا الرسالة الجمالية من حيث الابتكار بالسرد التعبيري و النثروشعرية الجلية . كما ان الرسالة الانسانية واضحة ، و رمزية الخزافة و الجرة الى العمق الانساني و الانتماء

و علاقات الاتحاد بالاشياء و تحميلها الزخم الشعوري واضح ،كما ان الشاعرة نجحت هنا في خلق (التأريخ الرمزي) النصي الخاص ، الذي وسع المعارف بالام و الخزافة و الجرة ، وهو من العوامل الجمالية ايضا.

٣ –سعة الادراك الجمالي

ان طاقات اللغة لا تحد بحد و من الخطأ جدا الاعتقاد بامتلاك المعرفة الكاملة بسحر اللغة و وجودها الجمالي الامثل ، لذلك فالحل الوحيد أمام الطالب لها ان يوسع مداركه بها ، و ما كتابات المبدعين الا اكتشافات جديدة في كون اللغة الواسعة ، و لو قلنا ان اللغة يوما بعد يوم تتوسع و انها كيان غير متناه لكان صحيحا ، وهكذا جمالها ، و واضح لكل متابع و باحث ان اللغة من الاسرار الكونية العظمى التي لا تفنى عجائبها . و من هنا لا بد من الاعتراف بالعجز عن الاحاطة بجمال اللغة و الواجب هو متابعة اللغة و الابحار فيها ما امكن . و ان هذا التوسع و الابحار و العشق لجمال اللغة ينعكس في اعطاء الكاتب و قدرته على كتابة تعبيرية جمالية غير عادية و احيانا غير محدودة ، و المتابع للشاعرة عزة رجب يعلم ان عباراتها ليست من الكتابات العادية و ان نصوصها تتجاوز التجنيس ، و لو صنفت في النصوص الحرة العابرة للاجناس لكان ذلك مناسبا ، و هذه القدرة و الشعور العميق باللغة و بجمالها ناتج و بلا ريب من تجربة كبيرة لهذه الكاتبة . في نص عابر للاجناس عنوانه (مخاض طبيعي) منشور في مجلة الشعر السردي ، تتجاوز عزة رجب التجنيس و تكتب نصا سرديا يجمع تقنيات الشعر و القصة تقول فيه :

)في المساء يتوقف نقّار الخشب عن نقر النافذة الخشبية ، يترك المهمة للمطر ، تهطل زخّاته المتتالية فوقها ، حتى تغتسل من أنين الغبار ، أما المدخنة التي بقيت طوال الشتاء تنفث أحزان

الخشب المحترق في أحشائها ، فقد تركت لعامود الدخان فضاء مستقيماً ، يضجُّ بكلماتها ، وقصائد الأغصان المتفحمة ، تلتقط اليمامة التي بنت عشها قريبا أناشيد الأنين ، تنشدها رافعة نغمة هديلها ، لصفير الريح ، وهدير موج النهر ، وسكون الغابة .

تساءلتُ عن رائحة الحزن التي تعبق في الغابة ، كلما ضجَّ البيت بسعال المدخنة ، فعرفتُ من عصفور الدوري ، أنها كانت تهمس له بزكامها ، متى اقتطعوا جزءاً من أخشابها ، تغادرها أرانب الدهشة ، و يتزايد مواء القطط ، و يكفُّ النحل عن أزيزه ، والنمل عن دبيبه(... .

من الواضح السردية الطاغية هنا ، و من الواضح ايضا العمق الشعري الجلي ، و لقد بينا في كتابنا التعبير الادبي ان (النص الحر العابر للاجناس) هو احد اشكال قصيدة النثر و ليس جنسا مختلفا ، و انه مستقبل الكتابة التي ستنتهي اليه كلها عاجلا ام اجلا .

1-مجلة الشعر السردي

http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=عزة+رجب&max-results=20&by-date=true

2-مجلة تجديد الأدبية

https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/عزة-رجب/

قصائد نثر مختارة للشاعرة عزة رجب

مخاض طبيعي

عزة رجب

في المساء يتوقف نقَّار الخشب عن نقر النافذة الخشبية ، يترك المهمة للمطر ، تهطل زخَّاته المتتالية فوقها ، حتى تغتسل من أنين الغبار ، أما المدخنة التي بقيت طوال الشتاء تنفث أحزان الخشب المحترق في أحشائها ، فقد تركت لعامود الدخان فضاء مستقيماً ، يضجُّ بكلماتها ، وقصائد الأغصان المتفحمة ، تلتقط اليمامة التي بنت عشها قريبا أناشيد الأنين ، تنشدها رافعة نغمة هديلها ، لصفير الريح ، وهدير موج النهر ، وسكون الغابة.

تساءلتُ عن رائحة الحزن التي تعبق في الغابة ، كلما ضجَّ البيت بسعال المدخنة ،

فعرفتُ من عصفور الدوري ، أنها كانت تهمس له بزكامها ، متى اقتطعوا جزءاً من أخشابها ، تغادرها أرانب الدهشة ، و يتزايد مواء القطط ، و يكفُّ النحل عن أزيزه ، والنمل عن دبيبه .

تبدو هذه الغابة متعبة بتجاعيدها، و خمائلها المتهدلة على التراب ، قال أحد الحطَّابين : أنَّ ثمة أخشاب تنبعث منها رائحة الصندل ، والبهار الحار ، و العود القمري ، تجعل أشجار السرو في غاية السعادة ، إذ تهمس بحفيفها ، وتمدُّ عنقها للمدخنة الطويلة ، متساءلة : ماذا لو قامت

برقصة وعصفت بأوراقها ، و أسمعتْ النهر حاجتها لغسلها من اختناقات الفحم في حنجرتها ، لا تتردد المدخنة في الرد ، فتجيبها ، افعلي ذلك حين يشقشق الصباح!

عند مجيء الشمس ، ثمة أبخرة تتصاعد من أعلى رأس الغابة ، وثمة حبيبات ندى تكاثرت فوق أوراق الشجر ، كطفح جلدي صافٍ ، وثمة رائحة رطوبة تنبعث من الغابة الغارقة في التفكير ، وثمة غضبٍ يزمجر مع أهبة قدوم الريح ، هاهو صوت الأشجار يمرُّ عميقا ، يجتاز الطريق الطيني المِمتد بمحاذاة أكتاف النهر ، يهمس الحفيف بالحوار الدائر بين السرو والمدخنة ، يستمع النهر مطرقا ، يوميء بالإيجاب ، ويبدأ في التجشؤ.

ماؤك يتسرب نحوي.

عزة رجب

أقضي ليلي في لجين قدر شائك ، أستبيحُ نجوم السماء ، و أسلب منها ما قُدر لي من ضوء ، أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ، وحين أفتح جراب الزمن ، أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر.

يمكنني أن أجعل الأرض تفاحة في يدي ، أقضمها متى تلكأت قصائدي عن الحضور ، و أبدد قشورها ، فأحيلها لعامود دخان ، يتسرب لعنق السماء ، يمكنني أن أجعل ماء الشعر ، يتسرب

لقلبي أكثر . فأغرق في سفين البلاغة ، و أجلب من الشعر كل زوجين اثنين ، شاعرة ترشق نبال الكلم في صدور المجالس ، وشاعر يصطاد الفرائس السارحة في براري النجوع الساكنة ، الغارقة في صمت البوح ، التائهة عن مغارات اللغة ، الباحثة عن عروة حرف ، تتقمصه ، وتتشكل في روحه جنية ، تبعث الحياة من جسد الكلمات ، وتتلبس الكون في حياة تعلن فجراً أشرق من بداية ليل أُستبيحت نجومه من شاعرة مثلي!!

خزّافة.

عزة رجب

تسكب أمي شيئا من الطَّفَل ، وبعضا من روح الأرض ، و رائحة نواياها الحسنة ، تمزجه بطين طمث الأرض الأحمر ، وبشئ من ماء الحياة ، وقليل من الأمنيات ، تقول أنها تكفي لإرسال حياة بمذاق آخر ، ثم تضيف إليها رحلة تأمل من عينيها الفنانتين ، ومسحة من الإحساس ، ودفقة شعور بالعطاء ، و تعجن تلك الروح.

تبدأ في التشكل الرحمي الأول حول رحى يديها ، تدوُرها بين أناملها ، ماضيةً في رحلة الاستدارة ، تصرع فيها كل الهموم ، ومضغة اليأس ، والحزن المقيت ، وتجعل أعشاش الفرح قريبة ، من الجرار الآخذة في التلوين ، رفيعة ، طويلة، ملفوفة القد ، كأمي ، حين تقبل حاملة إحداهن ، وقد ملأتها بماء الحياة ، تقول لي انظري إليها ، إنها جزء منك ومني ، رفيقة الطين ، والصلصال ، وصاحبة الصوت الحزين.

اتركي يا فتاتي مجالاً للنافذة المطلة على البحر ، كي يتسع صدرها له ، فالبحر ضائق بنا ، كلما هاج جراء فعالنا ، خذلته كائناته ، ولفظ بشهقاته للنافذة الصامتة ، تشرأب بعنقها نحو صمت

الجرة الواقفة على شرفتها ، فتتجرع في يسرٍ ماء البحر ، وتحتفظ به في لبِّ روحها ، حتى يعودها مرة أخرى ، فيمسح بيديه على برودة الصلصال.

اتركي يا صغيرتي للطين روح التشكُّل ، فإني من مائه المهين ، ومن روحه الطيوب ، لا تؤلمي التراب الأحمر بوقوفك عليه ، وقُدس السر الذي بين يديه ، والثمي خد الزهر والريحان ، إذ انبعث من أصيص صغير ، ضاق به المكان ، واتسعت له تجاعيد الطين.

شكِّلي الخزف ، كلما تكوَّر بين يديك عجينا ، كعجين الجسد الرخو ، لوُّني وجود الله كلما طاف بك طائف الحزن ، وخفتِ أن يتجرَّد قلب الإنسانية من الرحمة بالبشر ، فيقضي على حقول القمح فوق خدود الأرض ، يحرق زيتون نظراتها ، ويزجي حليبها بالماء ، ويمضي في فساده غير لاوٍ على ألمها ، تاركاً كيمياء جسدها تئن في روح الطين الأحمر ، ارسمي منه عصفوراً ، أو عش يمامة ، أو جسدي وهو يرسل من الخزف رسائل الحياة للطين.

هامش : الطَّفَل نوع من التراب يدخل في صناعة الكثير من الخزفيات وأيضا يعتبر مادة أساسية في صناعة الأسمنت.

سيدة الظل.

عزة رجب

كانتْ كلما ارتقتْ بسمو ، واختارتْ البعد عن الضوء ، أشرأب عنقها القصير للشمس ، ومدَّت أحلامها ترنو إلى حكاية تخلدها في وضح النهار ، أناملها تكبر في دعة ، تهمس للسكون برواية الصمت المهيب ثم تخبو في إناء الوحدة ، تاركة طلاء أظافرها الملون ، يزداد خضرةً في أيقونة الظل!

لسيدة الظل كل الفصول إلا من فصلٍ ليس لها ، وهواءً لا يتسع لرئتها الصغيرة ، ومطر تخشى أن يرويها حباً حتى يقتل قلبها ، ومناخ يميل بمزاجه المتقلب إلى البقاء في العتمة ،

العتمة التي تبوح بكل أسرار السكون التي ألقاها بين ذراعيها.

السكون الذي سيظل يخبو ، ويتحدث همسا ، كلما استمع لهسيس الكائنات الصامتة هناك
.

الهسيس لا يسمع أحداً ، لكنه يهبُ نفسه للشفافية التي تتراءى كجدار خفيف بين العتمة والأشياء!

ظلتْ في الزاوية تكتب أبجدية الحكمة ، و أفكار الشمس تزدحم في مخيلة النبتة ، تحاول التسرب إليها من عنق الضوء ، فتمضي في حياكة طولها ، محاولة أن تزداد خضرة بيقين روح اللون ، اللون الذي لا يناله سوى من مضى حثيث الخطى ، يتصبر أفياء الظل ، و يقبل البقاء منكفئاً ، وحيداً ، يهمس للعتمة الضاربة في السواد ، و عزمه يكبر مع بلوغ النبتة أرواح الظلال ، القابعة في مفاتيح الأثير من عالم الظل.

كان لها أصيص فسيح يرى بعين واحدة ثقوب الضوء المتسربة إليها ،ولها عينان ونافذة مُطلة على وجع الأشياء ، مفتوحة على مصراعيها لمناخ الظلمة.

لها أوراق تصبو كلما ران قلبها بسمو للخضرة ، فترتقي صباحا نحو بصيص النور ، وتنحني في خشوع كلما لامستْ أنامل الضوء أعناق ساقها الرفيع!

لها روح معجونة برائحة الحناء ، و زهر اللوز ، وبياض الفجر ، وخد التفاح الأحمر ، تمازجتْ في نارنج الشكل ، لتضفي عليها حلاوة قلَّ نظيرها.

لها سمو الأمراء ، في ارتقاء معارج النور ، وهدأة الحكماء في خوض غمار التجارب ، و جرأة القدوم حين تتساقط في خضوع ، لتعيد تشكيل وجودها من جديد..

خاتمان لسيدة الظل .....خاتمٌ لحكاية الصفاء ، ودنوِ المعاني من مراتب الجزع ، ذلك الذي يجعلها تختار الصبر في لغة الظل بانتظار الشروق الأخير ، للحياة الساكنة بين ذراعيها.

و خاتمٌ من قلب يفيض وحدة ، يتوحده غريبا عاش مثلها ، فتوجَّس اغتراب الوجود ، من عميق البقاء وحيداً ، وناء من صيرورة الكائنات ، إلى أضعف وهنات السكون ، وذبذبات الكون ،فكتب بحبٍ اسمه على نبتة ظلٍ في ركنِ بيته!

هسيس السكون.

عزة رجب

للسكون كلمات الإيماء، ولغة لا يتحدثها ضجيج الأشياء ،للبحر ظل لا قامة له، وهسيس أصداف قالت حكايتها وشوشةً في أذن الشمس، فألقتْ مافي روحها وتخلتْ عن محار الكلمات، جففتْ مآقي نجمة كانت تسبح فوق صدر البحر، حتى تصاعدها ملح الكلمات، وبيَّض وجهها الضوء، كلما رامتْ شاطئاً خلت رماله من كحل العتاب، طال بها هجير الموج،

فارتحلت نحو مد الماء، وغمرتْ فكرتها في عيون اليم التي ترى ولاتقول، لاشيء أعمق من فلسفة ماء الروح، في ماء البحر ، بالنظر لماء الوجود، إنها صيرورة مستدامة البحث، تمنحك القيمة لكنها لاتعطيك مفتاحها، ليس لهيجل يد فيها ، ولا لسوارين كيركجارد تأثير عليها، فكلها من ملح المذاق، ولكل ماء سر عذوبته.. وهكذا كان المحار، يسمع هسيس الموج بعشق، لكنه يأبى الاقتراب من الشاطيء كي لا يموت..

الحارس

عزّة رجب

في الليل يبدأ في نزع فتيل النهار المشتعل داخل مسامات جلده ، يتجرد من ثيابه الثقيلة ، ينزع حذاءه المثير للضجر ، يغتسل من هموم الظهيرة ، و أخبار الصحف ، و أحاديث القنوات ، ثم يخصف عليه دثاراً خفيفا من التفاؤل للتغيير.

لا تتغير نكهة الأسئلة ، المعبأة في ركوتها المجنونة ، إذ لا يخفف من تزاحمها داخل رأسه ، سوى الوقت الذي يمنحه عقله لموت الانتظار ، بين استفسار و آخر ، يستغرق في الغياب ، يسرد أشياء الوجع في مصفوفة عجيبة ، تتداعى خطوطها أمامه ، دون أن يتورع عن نزع لبِّ الحكمة من نخاع المعنى ، أو يتأخر في اعتصار ماء العترة من رحم الغيمة ، إنها حكمة الشيخ والبحر ، الذي وهبه الوقت ، فأعطاه الوقار ، و لذة استنباط المعنى.

يذهب النهر للبحر كل الوقت ، يفرغ حمولته من الماء ، وهو مستمر في الاندفاع نحو الاتساع الوجودي الكبير ، غير آبه بعصف الريح على وجهه الرمادي ، و لا بأحمال السفن فوق ظهره ، ولا بأعباء الأقدام بين حناياه ، ومثل رحلة وحيدة ، خالية من مسافريها ، يظل يعرج ويتلكأ

، ينادي على مواعيد لم يحن وقتها ، و أسماء لم تعد في الوجود ، وقائمة موتى تطول في تزايد عجيب ، تكتظ ، تتزاحم ، تملأ مساراته بمختلف الأعمار ، يجرفها نحو العمق ، ليغمرها في رطوبة الأرض ، ثم يتناساها وجه الطين.

كفزاعةٍ في حقل ، يبدأ نهاره قرب باب المقبرة ، يسقط أسيراً للأعين الحزينة ، التي اغتالها وجع الليل بأخبار المغادرة والفقد ، يأخذ الدمع مجراه اليومي كالنهر ، مُوغلاً في حفر أخاديده فوق تجاعيد وجهه ، تعبر الأجساد الحاضرة بابه ، وتعبر معها الأطياف التي انطفأ ضوؤها ، يشارك في طقوس الصلاة ، والدعاء ، والبكاء ، حتى يتوارى الصلصال الطري تحت الثرى ، حينها يتهيأ له أنه سمع أصوات الصراخ في المستشفى المقابل للمقبرة ، معلنةً عن ولادات جديدة ، مقابل وفيات غادرت لا تلوي على حياة!

يمضي به اليوم كبضاعة كاسدة في زمن مهجور ، يحرس صمت الموتى ، ويستمع لعتاب الزائرين فوق المراثي الملقاة على كاهل التراب ، ينشر بياض حزنه أزهار ياسمين ، فوق أكتاف الشواهد البيضاء ، المختبئة من لسعات البرد ، المتدفئة في غرابة العزلة ، وسكون المكان المهيب ، إنه كزيت من الوجع الأليم ، تقرَّر له يومياً أن يطلي به محياه ، ليزداد يقينا بأنه يقف على الطريق العالق بين رصيفين ، أحدهما يبدأ به رحلة العبور ، والآخر ينتهي به المطاف إلى جدار لا رجوع منه.

المنسي في السرد.

عزة رجب

في مدينة الحلم تهدلُ عناقيد فرح أسطورية ، و أطياف النور السماوي تسبح في فضاء الزيتونة المعلقة في المجرة الوحيدة ، النورُ فيضٌ من أقباس السكون ، و القناديل تُسرج قرص الشمس

لفضاءات بعيدة المدى ، الجنةُ أرضٌ خصيبة ، كمدينةٍ يحبها الله ، خارطتها روحٌ من الطيبة ، مخضبة بحناء الوجد ، ذلك الذي يتسلط على كنه الذات ، فلا يأتي إلا بالحديث الهامس ، اللغة فيها استرسال ، يُحيل العصفور لحناً يشدو ، والشجرة إلى وجود مليء بأغصان الحياة ، والغابة إلى عالم ساحر.

هنالك كان حطَّاب الأرض ، يحملُ فأسه و أحلامه ، كلما اقتربت ساعة الفجر من أحضان النهار ، بدأ النهار يترقب بتؤدة ظهور سيدة بيته شمس ، فيتوشح بعباءته الدافئة ، ويمضي في خشوع مهيب ، نحو الضحى ، فالذروة ، فلحظة شبق تخشع لها مآذن الله في الأرض.

حينها يستلقي الحطَّاب على أعناق العشب القصيرة ، يُظلل خارطة الأرض الخضراء ، يبحث عن شجرة تحتضن حكايته ، و ترنو للغة أصابعه ، وكفَّه ممدودة سلالها إلى الله ، كان يهمس ويقول في خلجات روحه : لا أملكُ أن أقطع عنق صفصافة ، ولست عدواً لأشجار السرو ، هبني يا الله فأساً تمنح السكينة ، للروح المتخشبة فلا تسلب أكسجين الله من روح الأرض.

كان يتساءل كيف يتسلطُ على اللغة ؟

ويحيل الفأس إلى عصا ساحرة ، والعصا إلى حكمة السماء في الأرض ، والحكمة إلى دهشة مُحبة ، تخصف أوراق الجنة على الأرض الوعرة العارية من آثام البشر!

كيف يجعل الكلمات تتحول إلى قنديل البحر ؟ أو زهرة توليب ؟ كيف يجعلُ الدببة المتوحشة في الأرض تستحيل إلى يمامات تطلق سراح السلام المحبوس في الصدور ، ويجعل الصدور المغلقة بأقفال الكبت تفتح أبوابها للريح.

كان يدعو أن يتحول إلى حطَّاب يحطبُ الريح ، فيعيد الاتجاه إلى عكس عقارب الساعة ، الواقفة على ساق الرتابه ، و يدندن على أعناق الهواء حكاية الفأس التي لا تقطع رقبة شجرة

، ويركب البساط العشبي ، يتسربل أحلامه رواء فوق الأرض ، فإن مرَّ بتماسيح فوق النهر أحالها لأسراب من البط.

البط يتدرب هو وصغاره على السباحة في خضاب النهر العاري من الوحوش.

الصغار يمضون ضاحكين، مستغرقين في ماء العذوبة.

العذوبة بسمة الحياة ، إذ ليس ثمة بندقية لاصطياد الفرح هنا.ّ

و إنْ مرَّ بصحراء ، وشاهد تائهاً تاهتْ عنه ناقته ، فأخذته عنوة السراب ، أسبغ عليه من نعيم الظل ، صبَّارات أشرأبتْ أغصانها القصية ، فامتدت تعانق السماء ، واستظل بها ، قرب عين ماء فجَّرها من خضاب كفه ، وجعل واحات التمر قريبة ، حتى إذا انهمر الماء من السماء ، فاضت الرمال بأناس فوق كثبان الصحراء ،فأحالوها لمدينة تمتليء

بالضحك ، تكبر كلما زادت فقاعات الهواء المنبعثة من الحناجر الضاحكة.

و إن مرَّ بعاشقين مختلفين ، أسبل جفنيه ، و جعل أهدابه تتساقط من كفِّ السماء ، فإذا بها تنزل أمنياتٍ فوق كرسي الهفة الذي يجمع بينهما ، فأحال الآمال إلى واقع وردي يبستم له الزوجان في آن.

الزوجان يدربان صغارهما على المشي فوق الأرض.

الأرض تستقبل الخطو بضحكات متناثرة مثل الفوشار.

الفوشار يفيض من دائرة الوجود فرحاً وراء فرح.

الفرح بسمة الحياة ، إذ ليس ثمة من يعكر صفو الخير هنا.

يظل سابحاً في مجرة الحلم ، يستيقظ من هنيهات الدعاء المستغرق في السرد ، على صوت الآذان الذي تمتليء به أحضان الشمس في حضور حبيبها النهار ، يقوم من صلاته ، وهو سعيد بأنه لم يقطع غصناً ، يحمل فأسه على ظهره ، ويعود أدراجه وهو يقول"

:لا أملكُ أن أقطع عنق صفصافة ، ولست عدواً لأشجار السرو ، هبني يا الله فأساً تمنح السكينة للروح المتخشبة ، فلا تسلب أكسجين الله من روح الأرض.

أشياء المنضدة

عزة رجب

وحيداً تفتحُ أزرار قميصك للريح ، تترك يمامتك البيضاء تهدل بصوتها على شرفة اغترابك ، تفتح كفيك سخاء لقمح الحب ، لعل العالم يسمو كما يشتهي جناحها المسالم ، تترجم كسادنا الأخلاقي في سجنك الانفرادي ، تكتبُ مأساتنا الخالدة في دفاتر صمتك المهيب ، وكأن رحم الكلمات ما أنجب إلا سبع لغات عجافٍ ، عجزت عن الاتيان بصيغة تناسب حجم أوجاعنا اليومية.

*وحيداً بين أشياء المنضدة الغائبة عن الوعي ، والوجود ، الهامسة في سكون الريح ، الواقفة بصمود عتيدٍ قبالة الوجوه الفرحة والحزينة ، المثقلة بعتاب الملامح التي تكتم أسرار الغرباء في نخاعها ، وتقبل أن تخدش الأنامل الغاضبة لحاء وجهها مقابل الاصطفاف على صدر أوجاعها ..

فمتى تأتي السنبلات الخضر لتعلن موسماً مليئاً بالحب ؟ معفراً بالحناء ، يجتاح سماء العالم ، ويعلن بدء عصور الإنسانية ، لتكمل نجمة تتريت طريقها نحو الفجر...

المائدة التي يتسع صدرها لشتى صنوف الأكل ، يتسع وجهها لكل تعابيرنا الهلامية ، الماهرة في التمدد والانكماش ، والبوح بأحاديث الروح ، تفترش أوجاعك على مُحياها ، تتسرب عبر تجاعيد وجهها ، تتغير ملامحها من آثار الزمن عليها ، لكنك تركن لقلب الخشب الدافيء دون أن تلسع نسغك حرارة المكر ، وكيد الصحاب.

المنضدةُ سيدةٌ كريمةٌ ، تفتح ذراعيها بسخاء السماء ، حين تهبنا غيمات ماطرة ، وتنتظر انفجار رحم الأرض بالحياة ، إنها تمتص أوجاعنا ، وتُسرح الكلمات من سجوننا البائدة فينا ، تتحمل دق عنقها ونزف جسدها ، حين يروقنا أن نفتح نوافذ قلوبنا على مصراعيها ، وحين نجود بأحزاننا على سيمياء وجهها المتآكل من لوعة الذكريات الممتدة على عاتقها ، إنها لا تسألنا ، بل توميء لنا بالإيجاب ، و توافق على ما نغدقه عليها دون سؤال ، تمضي غير آبهة بانفعالاتنا ، و موجات غضبنا التي تكسر أضلاعها في شراسة قاتلة ، وحفرياتنا الراسخة على محياها، سيدةٌ مثل المنضدة ، لا يمكنها أن تجيد في الكون سوى ترجمة لغة جوارحنا.

الطاولة بيت الحظ ، وبئر فلسفة حجر النرد ، و ألفة المواضيع . واختلاف الآراء ، ودبلوماسية الدول ، تترنح أو تتوازن تبعاً لما

تقوله لغة الأوراق فوقها ، تمر من عُصارة لحائها مختلف المدارس الدبلوماسية ، تهبها الانتظار ، والوقت ، والزمن ، الوجوه المتذمرة ، والسعيدة ، لكنها لا تتخلى عن ميثاق شرفها ، ولا تبيع

جسدها للنجار بعد أن أفلتت من عقال مطرقته ، بل تمضي سادرة في غي رسالتها ، صابرة على إلحاح عقولنا المثقل بالحاجات ، و تعب أجسادنا الباحثة عن مأمن من العذاب ، الطاولة سيدة أعمال نزيهة ، ثابتة على مبدأ التواجد ، سائرة على درب التناقض ، تجمع أو تُفرق أو تقسم أو تطرح من معادلاتها صفقات و أجساد وحظوظ ووجوه

ثمة إنسان يحاكي المنضدة في سلوكها الكريم ، تمر عبره صداقات وعداوات ،وحقائب السياسة والمشاريع ، يترفع عن مضاهاة الألم بفعل عكسي ، يتوجع تحت وطأة التناقض في الصلات لئلا يخسرها ، يمنح قلبه بسخاء ، يتذكر. متى حضرته ذاكرة الأيام . أولئك العابرين عبر مساماته ، ثم يمضي بثقة ، غير آبه بما قدمه ، ويقينه بالله يتساوى مع المنضدة في شعورها ، و إيماءات تجاوبها للحياة.

المنضدة مدينة فاضلة ، أو دولة تكونتْ من ضروب خيال أفلاطون ، لم يتوصل لماهيتها ، أو لسانيات كنهها ذي سوسير ، مهما أبدع في جعل اللغة ذات مبدأ و أصل ، إلا أنه لم يلتفت لثوابت اللغة الطبيعية للجماد ، التي تبدو رغم سبات عقلها ، حاضنة كل الثقافات ، ومستوعبة لشتى العقول ، وقابل طبيعي بالتعددية فوق مساحتها ، جامعة بين الفقير والغني ، المسلم والمسيحي واليهودي و تلك و ذاك و أنا وهي وهو ، الذكر والأنثى سواء ، الجاهل والمتعلم معاً

إنها مدرسة كبيرة ، ترتع أمام ناظرنا ، لكننا لا نلتفت لماهية الجماد حين يتحدث تاريخنا ، شرفنا وعارنا ، وعصورنا البشرية ، بهمجيتها وتحضرها

.ذات تأمل

:هوامش

،تتريت : كلمة أمازيغية تعني نجمة

أفلاطون : منشي فكرة المدينة الفاضلة

دي سوسير : من أشهر علماء اللغة في التصورات والأبنية اللغوية

ميثاق الحلفي

السيرة الذاتية

الاسم : ميثاق عودة صيهود الحلفي

تولد: البصرة /16.5.1972

على شهادة البكلوريوس في اللغة العربية وآدابها 96/95

اعمل تدريسي للغة العربية

عضو نادي الشعر في اتحاد ادباء البصرة

وعضو مجموعة الرصيف الثقافي والنقدي في الزبير.

عضو شعراء الرافدين.

عضو رابطة مصطفى جمال الدين الادبية

الاصدارات مجموعة شعرية بين العمودي والنثري (النزف الآخر) عن دار الفراهيدي في بغداد

وديوان (بوحُ أدْرد) لجماعة الرصيف الثقافي

واخيراً ديوان مشترك مع شعراء عراقين وعرب (حديث الياسمين2)عن دار الينبوع في دمشق

عاكف الآن على اصدار ديوان نثري مستقل (صعود الى الاسفل) وديوان مشترك مع اخوتي في (صدى الفصول3) واخيرا ديوان مشترك مع مجلة شناشيل ابنة الجلبي والمنتدى الادبي للمثقفين (حروف وهواجس) وكذلك بوحُ ادرد2

لي دراسات نقدية لبعض النصوص للاساتذة محمد شنيشل الربيعي حول نصنا (امبراطورية الخبز)

ومالك الحميداوي (صعودٌ الى اسفل)

وعزة الخزرجي (تصوّف)ودكتور انور غني الموسوي. والاستاذ نعمة السوداني وآخرون .

بقلم الشاعر :

كانت البدايات اثناء الدراسة الجامعية كوني في قسم للغة العربية فتأثرت بما كان يكتب وقتها كالشاعر الدكتور محمد الاسدي واخي المرحوم جعفر الذي غيّبه النظام البائد بسبب قلمه لذا جاءت كتابتنا بالشعر العمودي والتفعيلة في كثير من الاحيان وبعد تخرجنا من الجامعة ودخولنا معترك الخدمة العسكرية ظلت كتاباتنا تراوح مكانها داخل الدفاتر التي لم تر النور ولم اتخلص من قيود الشعر القديمة من وزن وقافية حتى عندما اصدرت مجموعتي الاولى (النزف الآخر) جاءت خليطا من العمودي والتفعيلة والنثر لذا وجه اليّ احد الاخوة نصيحة وهو المرحوم الاستاذ ناظم الماهود وقال انك في النثر اكثر ابداعاً .

وبعد ظهور الحركة الالكترونية ومواقع التواصل الاجتماعي وجدنا متنفسنا ولعل الفضل في صقل موهبتنا هو احتكاكنا بالاخوة الادباء من داخل العراق وخارجه وكان الفضل الاول يعود لمجلة الادب العربي المعاصر فمن خلالها ولجنا حركة ادبية تتسم بالانفتاح والتجديد ناهيك عن ضمها الكثير من المبدعين ثم شرعنا في الكتابة في مواقع اخرى وحضينا بدراسات نقدية مختلفة

ولا شك ان للبيئة اثر في نضوج فكرة الكتابة فتأثرت بكتابات الكبير بدر شاكر السياب الذي كان بمثابة الرئة التي اتنفس منها الشعر ومحمود البريكان ومن المحدثين استاذي القدير عبد الجبار الفياض الذي ازارنا في الكثير من كتاباتنا وتوجيهنا ولاشك ان للقاءات والامسيات التي يقيمها اتحاد الادباء في البصرة والاستضافات اضافت الينا الكثير

ولان قصيدة النثر اصبحت واقعا مفروضا واخذت بالاتساع لما تمتاز به من تعبير ورمزية عاليتين

لا شك إنّ الرمز او استخدام صور التعبير غير المباشر من تشبيهات واستعارات وكناية يُعطي للنص روحية خاصة وهو ما يطلق عليه بالرمزية الأسلوبية وإن كانت الرمزية عند الغربيين مذهباً قائماً على الذاتية المطلقة وتنفر من الواقع المحسوس بينما نحن نعمل في رمزيتنا على الربط بين الايحاء وبين مخاطبة العقل والشعور بعيدا عن التصريح والتقريرية.

لذا اصبح من الضرورة التواصل عبر هذا اللون الادبي لانه ثورة ضد التقييد والنفور عن الكتابة لانها تخاطب الوجدان واصبحت تتناول في الآونة الاخيرة القضايا الاجتماعية من خلال اساليبها من تقليلية وسردية وبوليفونية والهايكو والومضة وما شابه ذلك ولقد تصدى دكتورنا العزيز انور غني الموسوي في كتاباته في اثراء الساحة الادبية ونالت استحسان الكثيرين نحن نسير بخط يسمح لنا بالتواصل واعتقد ان في ذلك الرسالة المبتغاة من الكتابة.

مفهوم التعبير الادبي ؛ كتابات ميثاق الحلفي نموذجا.

مع ان شارل بالي في اسلوبيته التعبيرية ابعد التعبير الادبي عن دراسته التعبيرية للغة ، بحجة انه انحراف تعمدي عن الاسلوب العام و لعدم امكان تحقيق قواعد منه الا ان تلامذته ككريسو و ماروزو لم يرتضوا ذلك و وسعوا البحث الاسلوبي ليشمل التعبير الادبي ، بل قالوا ان النص الادبي اكثر مقدرة على الكشف عن البعد التاثيري للغة و تحصيل القوانين (1) . و مع انهم – اي تلاميذه– ابقوا البحث لغويا في المادة ادبية و النتائج تخص التاثيرية و العاطفة في اللغة ، الا انه لو نظرنا الى جوهر الاسلوبية وانها تمييز التفرد كما انه تمييز المشتركات ، فان كلا الفكرتين

لا تكون نافذة الى جوهر الحقيقة ، فلا قول بالي بعدم امكان تحصيل قواعد عامة بخصوص التعبيرالادبي صحيحة ، و لا قول تلامذته بان النص الادبي اكثر كشفا للبعد التاثيري للغة ، و الصحيح انه بالامكان تحصيل قواعد و قوانين بخصوص الاسلوبيات في الكتابات الادبية ، الا ان تلك القواعد ليست لغوية و انما ادبية جمالية و لا تلحظ المقارنة مع ما هو عام بل هي مستقلة بذاتها ، لذلك و لاجل الخروج من هذه الشائكة لا بد من توسعة البحث الاسلوبي ليشمل البعد لجمالي و الادبي للتعابير و الكتابات الادبية ، وهذا الفهم لم نجده قد طُرِق من قبل احد قبلنا، كما انا نراه تجاوزا لواقع الاسلوبية و لمقرراتها باعتبارها دراسة لغوية عامة ، لذلك امكننا ان نصف هذا الاتجاه انه يقع في خانة (ما بعد الاسلوبية).

لقد تناولنا في مناسبة سابقة مفهوم النص الأدبي و أدبية النص (2) ، و اشرنا الى ان النص حقيقة يمتد ليشمل ما قبل النص و ما بعد النص من وجودات ، و بينا اساليب تلك الوجودات . و ان النص كيان كلي تركيبي يتصف بصفات تجعل منه نظاما متميزا منغلقا الى حد ما و ان كان الانغلاق امرا ممتنعا بشكل تام ، و هذا النظام يتكون من وحدات جزيئية له هي الوحدات التعبيرية ، و ليس بالضرورة تعني تلك الوحدات الجمل ، و لا الفقرات بل و لا المعاني ، بل انا قد اشرنا في اكثر من مناسبة (3) ان الوحدات التركيبية للنص لها انواع احدها المعاني ، و ما تمسك الشعر التقليدي بالموسيقى الشكلية الا لاعتبار انها وحدة تكوينية له ، و اما في قصيدة النثر فهناك وحدات تكوينية غير المعاني وان كانت محمولة فيها منها التشكل و البعد الفكري و البعد العاطفي و البعد الجمالي . و من هنا يكون واضحا جدا ان الرمزية و التعبيرية و التجريدية ليست تخليا عن تداولية و تعاونية اللغة و نفعيتها كما هو شائع بل انها جزء من هذا النظام و ان كانت بصيغة اخرى غير ما هو معهود ، و يكون تعريف التعبير الأدبي هو التعبير عن الجمال بالجمال ، فلا هو كلام جميل يعبر عن فكرة و لا هو فكرة جميلة يعبر عنها بالكلام ، بل الامر اوسع من ذلك ، و ثنائية الشكل و المضمون لا تصمد امام التطور الهائل

في النص الأدبي الحديث .و لذلك فالحل الحقيقي لتجاوز هذه العقبة هو الاقرار بتعددية الوحدات الأدبية للتجاوز فكرة المضمون و الشكل و ليتشمل كل بعد ممكن للانسان بما هو روح و عقل و جسد من ادراكه ، بمعنى آخر و كما بينا في مقالنا (علم الروح و الاسلوبية العامة) (4) ان التناغم و التناسق و اللاتناغم و اللاتناسق يمكن ان يكون للاجسام المادية و يمكن ان يكون للعقليات الذهنية و يمكن ان يكون للمدركات الروحية من شعور و عاطفة و جمال . و على سبيل المثال فان الفنية في الكتابة على مستوى المادة تكون في الخصائص اللفظية للالفاظ ، وهذا ما اعتمد عليه الدراسات الصوتية و المرئية للادب ، و العناصر الذهنية للتعبير الادبي تتمثل بالفكرة و اما العناصر الروحية للادب فتمثل بالعاطفة و الجمال . و بالنسبة لقصيدة النثر التي ارادت بلوغ حالة التوفق بين الشعر و النثر و بحثت عن جوهرية شعرية الشعر فانها تخلت كثيرا عن شكليات الشعر كما هو ظاهر ، و اعتمدت على العنصر الروحي و الذهني ، و بالكتابة التجريدية فانها اعتمدت على العنصر الروحي اي العاطفي و الجمالي للادب. (5)

لكل جنس ادبي اساليبه الخاص و خصائصه المتميزة التي لا بد لوحداته التركيبية من الاتصاف به ، و نحن سنتحدث هنا و بشكل مكثف عن اساليب تجربة شعرية تحقق حالة التوافق بين الشعر و النثر و تسعى في الكتابة نحو الحالة الاكمل لقصيدة النثر بالتوافق النثروشعري و السردية التعبيرية التي نراها في كتابات الشاعر ميثاق الحلفي . و سنبحث تلك الخصائص و اساليبها باعتبارها وحدات جمالية مكونة للنص ، و اما الفنية و الرسالية فانها تدخل في بحث ادبية النص و ليس في بحث وحدات التعبير الادبي.

للتعبير الادبي في قصيدة النثر السردية التعبيرية الافقية مظاهر جلية تنطوي على مبدأ (التضاد) وهو الحقيقة الكبرى لقصيدة النثر. فالشعرية في قصيدة النثر (الافقية السردية) تتجلى في تضاديات كبيرة في الانزياح و اللانزياح و في الغنائية و اللاغنائية و الحرية و اللاحرية في الجمع بين اطلاق الاسلوب و نثرية النص . ان المظهر الاوسع للشعرية يتجاوز حالة الانزياح ليشمل

الانزياح و اللانزياح كاداة تعبيرية في قصيدة النثر وهو مظهر من التضادية . كما التراكيب اللغوية المتشتملة على احد تلك الاساليب بشكل متجل تحقق الصورة الشعرية بمعناها الواسع وان كانت غير مقتصرة على الغنائية لتشمل الشعرية الغنائية و اللاغنائية وهذا ايضا مظهر من مظاهر التضادية في قصيدة النثر ،كما ان من مظاهر التضادية في قصيدة النثر هو جمعها بين الحرية المطلقة في الاساليب مع قيد النثرية وهذا من اهم اسرار قصيدة النثر . فكل اسلوب من الاساليب في قصيدة النثر النموذجية (السردية الافقية) يشتمل على التضادية ابتداء من نثرية الشعر (النثروشعرية) و شعرية السرد (السردية الشعرية) الى توصيلية الرمز (الرمزية) و ايحائية الوصف (الايحائية) الى تأثيرية الكلام شعوريا و احساسا (التأثيرية الشعوري) ، الى الادراك العميق باللغة (التجريدية)

- السردية الشعرية

في القصيدة السردية و الشعر السردي بالمفهوم الذي قدمته مجموعة تجديد تنظيرا و تطبيقا يتحقق السرد اللاقصصي ، السرد الشعري بالمعنى الحقيقي ، و ليس القصة المنظومة او المطعمة بلغة شعرية ، بل في القصيدة السردية تجد نثرا و سردا ينبثق منه الشعر ، وهذا هو نظام التضاد . لا تجد قصة و لا حكاية رغم السرد ، انه السرد لا بقصد السرد ، وهذه الكتابة من اصعب انواع الكتابة و تحتاج الى تجربة و عمق حقيقيين . في سرديته الرائعة (عن الحرب احدثكم) (6) التي يحقق فيها ميثاق الحلفي النموذج لقصيدة النثر من حيث سردية الشعر و عذوبته و وضوح الرسالة حيث يقول:

)في الحربِ لا تُفتِشَ عن نهاراتِ الحظِ ، يكفي إناء من البلاستيك لتشاركَ الفئرانَ العشاء. ولا أنْ تطفوَ على وجه النهرِ عاشقاً.لا تُفكِرَ مَنْ يَقلِبُ الطاولةَ آخرَ المساء . أنْ تَقبِضَ على متاريسِ الأرواحِ في موضعك. لا تحتاجُ إلاّ لجنونٍ يُدخلكَ موسوعةَ الهذيان .

عن الحربِ أُحدِثكم. تلكَ التي أكلتْ أثداءِ النساءِ.وحملَتْ صلبانِ اللعنِ الى مُتحفٍ عائمٍ على العويلِ .عن الزكامِ الذي اصابَ سواترِ الرئةِ وأنتَ تكتبُ في الظلام وصاياك على عِلبِ التبغِ الفارغة وتحلمُ في الظلام وتموتُ في الظلام(.

لا نحتاج الى كلام لبيان السردية الواضحة في النص ، كما اننا لا نحتاج الى كلام لبيان الشعرية الواضحة فيه ، هنا في هذا النص يحقق ميثاق الحلفي السردية التعبيرية ، السردية لا بقصد الحكاية و القص ، بل بقصد الرمز و الايحاء و اثارة الاحساس و الشعور . انها حكاية التفتيش عن الجواب و عن المصير ، انها الانكفاءة الكاملة و االلون الرمادي لهذه الحياة و العشاءات المرة ، انها خسارة الحلم فلا عشق و لا اكتراث بالنفس و لا بالمصير ، انها قصة الضياع و التيه و حياة الجنون و الهذيان.

- النثروشعرية

قصيدة النثر السردية الافقية هي الحالة النموذجية لتحقق التكامل بين الشعر و النثر ، ففيها تجد الشعر الكامل في النثر الكامل وهذا هو نظام التضاد هنا . حيث من قلب النثر ينبثق الشعر. يقول الشاعر في قصيدة (رسالةٌ،عُثِرَ عليها): (7)

) تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.أُريكَ نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى. كيفَ يحفرُ القهرُ باسنانه دكات الموتى. ويناُمُ أطفالي وهم يحلمونَ بك. تعالَ معي نقرأ قاعَ الفنجانِ لنطالعَ حظّنا معاً.علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا. لنجربَ طعمَ الحلوى دونَ أنْ يُطاردنا الذُّباب. تعالَ نُجاري حفاري القبور أيُّنا الاسرعُ في تلقّفِ الجماجمِ.هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة. وأنْ لا يتورع الحُلُم من دخوله أقبية

الرأسِ بالرماد. تعال أُريكَ كيفَ أصبح النهرُ كسولاً عن معانقتي.. وأنتَ... تسبحُ في قبركَ دونَ أنتماء (

في هذه القصيدة المتكونة من تسعة اسطر ، نجد البناء الجملي المتوصل ، فالنص كله يتكون من اربع وحدات نصية ، كل منها يتكون من ثلاث جمل متصل ، وهذا طغيان واضح للنثرية ، كما ان التراكيب درامية حكائية سردية بعيدة عن التصوير و الغنائية جدا ، وهذا ظاهر ، الا انه وسط هذا الجو النثري ينبثق الشعر ، و تتحقق الشعرية الفذة و تنبثق الصورة الشعرية بابهى صورها (ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجر) (نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) (علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا) . كما ان الشاعر استخدم التموج اللغوي لينتقل بين الرمزية و التوصيلية مما اعطى نصه عذوبة كما سنبين في الفصل التالي.

- الرمزية العذبة

البوح الاقصى و التوصيل الجلي من خلال الرمزية العالية اعطى للرمزية عذوية في القصيدة السردية و عذوبة الرمز هي من نظام التضاد وهو انجاز لا ينكر لكتابة قصيدة النثر السردية الافقية . تميز السردية الافقية بالرمزية العذبة ، رمزية قريبة ، رمزية تتوهج وسط جو من التوصيلية في تموج لغوي و كلامي عذب فبعد توصيلية (تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ) تأتي رمزية (وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.) ثم رمزية عالية جدا (أُريكَ نْباحَ البواخرِ) وهذه تبلغ المجانية و التجريد ثم رمزية قريبة (وكيفَ تُزمجرُ الريحُ) مثل راقصة على السريرِ) ثم منطقية واقعية (يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى. (

- الايحائية

من خلال النثرية التي يراد بها الشعر و من خلال السرد الذي لا يراد به القص فان الموجهات الدلالية التي تدخل عمدا على المركبات اللغوية لا تقدم فائدة تشخيصية افهامية و انما تقدم دلالة ايحائية شعرية ، و هذه القيدية اللاتداولية الايحائية هي من نظام التضاد و من الشعرية الواضحة في النثر الايحائي.

نجد هذه الموجهات الايحائية كثيرة في شعر ميثاق الحلفي منها مثلا قصيدة (سونار)

(هَلْ جرَّبتَ الرقصَ مثلي بلا ساقينِ) فان قصيد (بلا ساقين) نقلت النص من خانة القص و الافهام الى خانة الايحاء و الشعرية و هكذا في قيد المقبرة في عبارة (وأعَرتَ حذاءَكَ لحارسِ المقبرة،) و ايضا الايحائية ظاهرة في قيد (العجين) في عبارة (وأنْ يَئِنَ في كوخكِ العجينُ) و في عبارة (وتبكي بحرارةٍ إذا ما غَرَّدَ على شُرفتِكَ عصفور) هذه الموجهات الدلالية من الاساليب الشعرية المهمة التي بامكانها نقل العبارة من جهة تجنيسية الى اخرى و من مستوى دلالي الى اخر ، و من الواضح ان تلك القيود و الموجات لم تكن لبيان و توضيح و تفصيل و انما لتحقيق الايحائية و الرمزية.

- التأثيرية الشعورية

الارتكاز في توصيل الرسالة على الثقل الشعوري و الاحساسي للكلمات و الجمل هو من نتاج التجربة الشعرية ، و تحقيق ذلك بتراكيب نثرية يدل على سعة و عمق تلك التجربة و في القصيدة السردية الافقية يتحقق كل ذلك.

في المقطوعة السابقة من قصيدة (عن الحرب احدثكم) ، الشاعر يقول (عن الحرب احدثكم) لكنه في الحقيقة لم يرد ان يحكي لنا قصتها و لا حكاياتها ، و انما اراد ان يحكي لنا نظاما متشابكا و متشكلا من الاحاسيس و المشاعر ، لقد نجح الشاعر في تعبئة كل عبارة من عباراته بطاقة تعبيرية شعورية و زخم شعوري هائل ، حتى انك ما عدت تسمع الحكاية بقدر ما انك صرت ترى تلك الاحاسيس.

- التجريدية

الشعور العميق بالمعاني و الادراك بالبعد الجمالي لها و توجيهه الى القارئ و توصيل الرسالة عن طريقه هو من الاعمال الاستثنائية ، وهو من النهج التجريدي في اللغة غير المعتمد على معانيها و افكارها و انما على ثقلها الشعوري و بعدها الجمالي ، وهذا و ان لم يكن من الصفات الخاصة بالقصيدة السردية الا ان تحقيقه فيها يحتاج الى مهارة لا تخفى.

لقد اعتمد الشاعر على الزخم الشعوري و التناسب العاطفي في بعض العبارات بدل المنطقية ، حتى ان الرمزية فيها تبلغ التجريد منها مثلا ما في قصيدته ((رسالةٌ،عُثِرَ عليها(

فكما اشرنا ان الرمزية تبلغ المجانية المعنوية في عبارة (أُريكَ نُباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) فن الشاعر اعتمد في رسالته هنا على البعد الشعوري و الثقل الاحساسي لتركيب (نباح البواخر) و هكذا يرتكز النص على البعد العاطفي و الشعوري في عبارة (هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.) فان الرمزية هنا مجانية كما هو ظاهر لكنها تحقق خطابيتها عن طريق البعد العاطفي . و هكذا في عبارة (أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة.)

ففي عبارة (تُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة) تحمل ثقلا شعوريا و زخما احساسيا يتناسب مع الخطاب و الجو العام للنص.

1- https://www.scribd.com/document/168694323/orientations-in-stylistics-doc

2- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/06/مفهوم-النص-الأدبي-؛-كتابات-حميد-الساعد/

3- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/p62629CWba?

4- https://www.makalcloud.com/post/y5p3i01gc

5- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/YEjFtOPyce?

6- http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=ميثاق+الحلفي&max-results=20&by-date=true

7- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ ميثاق-الحلفي/

قصائد نثر مختارة للشاعر ميثاق الحلفي

رسالةٌ... ..عُثِرَ عليها

ميثاق الحلفي

كعادتنا يَرحل النخلُ خِلسةً.ويَطِلُّ من النافذةِ ذلك البؤسُ القديمُ.ويُزهِرُ الحقلُ سنابلَ قرعاء. تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.أُريكَ نُباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى. كيفَ يحفرُ القهرُ باسنانه دكات الموتى. وينامُ أطفالي وهم يحلمونَ بك. تعالَ معي نقرأ قاعَ الفنجانِ لنطالعَ حظّنا معاً.علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا. لنجربَ طعمَ الحلوى دونَ أنْ يُطاردنا الذُّباب. تعالَ نُجاري حفاري القبور أيُّنا الاسرعُ في تلقّفِ الجماجمِ.هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة. وأنْ لا يتورع الحُلُم من دخوله أقبية الرأسِ بالرماد. تعال أُريكَ كيفَ أصبح النهرُ كسولاً عن معانقتي.. وأنتَ... تسبحُ في قبركَ دونَ أنتماء.

لَذةٌ عصيّةٌ على الجسدِ

ميثاق الحلفي

وردةٌ واحدةٌ لا تمنحنا الربيع، وأنتَ تنتَزِع من ثدي النخلةِ آخرَ رصاصةٍ للخريف، وتتساوى عندكَ الخطوات كالاشواكِ في العراء. أنْ يَلوكَ ظلّكَ وتصبح برونزياً من فرط اللهاثِ كي تستأجرَ مخدعاً يقيكَ تنازعكَ مع النوم. حاولْ أنْ تتنازلَ عن حسائك لجرذ يشاركَكَ العِشاء، وَفِّرْ من كأسكَ لذلكَ العصفور كي يبادلكَ الرقص. لا أمانيَّ تتوعدنا في الخارجِ، لا يهمُكَ خواء الروح. حتى تُلملمَ متاعَ لذةٍ عصيّةٍ على الجسدِ

الى أينَ تأوي الورود والغبشُ ينحتُ مسلّة الوجعِ. كيفَ يدخلُ مشيمةَ النهرِ حليبٌ أزرق، ويهزمُ البياضُ تلالاكَ السوداء، ويستحيل وضوءك مع آلهةِ الطينِ .فأيقاظ السنابل النائمة معصية، وعدَّكَ الندوبَ على كفِّ الضفةِ معصية، وتحسسكَ لعظمِ ترقوةِ الحبلِ معصية،وتشاغلك بابخرةِ القبور معصية،لا تترقب مجيء الانبياء ، البئرُ آخذةٌ بالاتساع. وقصيرةٌ هي دائماً مواسم الورود.

سونار

ميثاق الحلفي

هَلْ جرَّبتَ الرقصَ مثلي بلا ساقينِ،وأعَرتَ حذاءَكَ لحارسِ المقبرة،وأنْ يَئِنَ في كوخكِ العجينُ وأزدحمتَ مع إخوتكَ على الرغيف، وفي جيبكَ الخلفي بطاقةُ يانصيبٍ خاسرةٍ،أنْ تتحدَثَ

بصوتٍ مُتقطعٍ كي لا توقظَ الفلاحَ،أنْ تسقِطَ على نهدِ النهرِ مغشياً... لا تعبء لضجيجِ المرافئ، أنْ تنامَ على سريرٍ رَطبٍ كالتبغِ وتبكي بحرارةٍ إذا ما غَرَّدَ على شُرفتِكَ عصفور.. وأنْ تشتهيَ إصبعاً من الموزِ ذاتَ حُلمٍ، أنْ تكونَ طويلَ القامةِ بذراعينِ قصيرينِ تأكلُ القصيدةَ والتُراب. أنْ لايَهمُكَ إحتراق بيادق رقعةِ البرلمانات ولا بقذفِ الباروكاتِ وعِلب المكياجِ خارجَ مسارحِ الرذيلة، ولا بالعمشِ الذي غَطّى حُقبَ التأريخِ..

أمّا أنا لَمْ أكترثْ لأنَّ سبابتي آخذةٌبالطولِ عن سائرِ أصابعي... لأنَّ الإبهامَ قد خَذَلَني كثيراً.

وجاءوا العِراقَ عِشاءً يبكون

ميثاق الحلفي

عندما تَسترُ المرايا جسدها بالدُّخانِ ولهيب النار. وتنصهرُ كلياً بازرارِ معطفها،الذي لَمْ تُسدِدْ بَعدُ دفعته الأخيرة ، مَسَحَتِ الطبيعةُ على رأسها بحزامٍ ناسفٍ.مُستحمةً بطهور العِفة.

ثمةَ شوكة في افواهِ المسافاتِ... ..كما الجوعُ المنسي. ما الفرقُ أنْ تَنبِضَ بين ذراعيكَ وردةً تحملها في الصباحِ الى المقبرةِ او السندانة. وفِكرنا يُجَرُ بالوحلِ ونوافير الدم. ،نقضِمُ اطرافَ عقولنا كديدان شريطيّةٍ.ونكتفي بمدِ رؤوسنا من النوافذِ لنأخذَ تذكاراً مع لحمٍ مُتطايرٍ كأجنحةِ السنونوات. مللّنا البُكاءَ بمرارةٍ حتى أبيضَّتْ عينُ المساء.. لكنَّ الأدهى ، انهم جاءوا العِراقَ عِشاءً يبكون.

لا تَسرقوا الشّمسَ

ميثاق الحلفي

مُذ خَلَّفَ أبي مسحاته* في قفا الأرض،وأستقطعَ مصروفنا اليومي ليشتريَ سِراجاً،كَبُرَ الرغيفُ وكَبُرَ قرصُ الشّمسِ.وأحببتُ معلمتي للرسمِ لانّها تُشبهها تماماً،وأقنعني بأنّها تقلني من مدينةٍ الى أخرى إذا عشقتها مثل عيون ماعِزنا الجبلي،علّمني أنْ اجمعَ اضراسي في صرتها* لتهبني ضرسَ الغزال.

أيتها الدافئةُ كجديلتي حبيبتي ،المدينةُ التي لا يموتُ فيها الحُلُم،والشراع الذي يُلَوّحُ للبحارِ القديم.

أُخاطبك ايُّها السارِقُ أنْ تُبعِدَ يَدكَ عن خصرها الناعمِ،أتكئ بجوارِ مَداخنك النتنةِ،فنحنُ الفراشاتُ المنتفضةُ على الحقول،قهقهات تعلو مع اول موالٍ للغبش،شقوق الطينِ وكفَنٌ طويل،نحنُ ذلك المحارُ الذي أدمَنَ سياطَ الامواجِ،القانعونَ بأسمالِنا أمامَ فنادقِ النمرود،مناديلنا البيضاء أنصعُ من بُقعِ زيتك... فجلّ ما أخشاه أنْ أستفيقَ ولا أجدك!

*المسحاة: ألة تستخدم لحرث الارض تُشبه المعول

*الصّرة: ما تُصر به الاشياء وهو عبارة عن قطعة من القماش توضع الحاجيات داخلها

بريدٌ... الى طائر الفينيق

ميثاق الحلفي

الى الفينيق الذي شاخَ حاجباه الكتّان.

مُدنُكَ اللافاضلةُ تبيعُ قمحنا الأزرق،حصيرَنا الباردَ، كيفَ أقنعُ عيالي إنّ اللهَ خَبَّأَكَ رغيفاً للشتاء،وإنّ السندبادَ جاعَ على بابٍ لايموتُ فيها النخيل،وعلى اسوار أوروك لا يَثبتُ الغريب هويته،ولَمْ يَعدْ جلجامش خبيراً بالشّعابِ، نحنُ عصافيرُكَ التي تحطّمَتْ مناقيرها في ساعةِ موالٍ هزيل،نَصعدُ كرغوةِ الكأسِ ثم نهفو......... أعمارنا قابلةٌ للكسرِ.

نحنُ تلكَ الحصى الملوّنةُ ،الهامِدةُ على آرائكِ الضجر،حثالة بعدَ مُنتصف الليل.

نضاجِعُ ابوابنا الموصدةَ ،المستأنسينَ بهدير التوابيت وبيارق الهزيمة، نكتبُ اسم القائدِ على حدواتِ الخيل،نحنُ تلك الكوابيس العالقةُ برأسِكَ مُنذُ الخطيئةِ الاولى. أبناء صفّاراتِ الأنذار والخوذِ وأحبار المنافي.......

لا تَضعْ اكليلاً من الياس ولا شموعاً فأنا حاذقٌ بشمِ المقابرِ كجندي قديم،استطيع الوصولَ إليكَ بلا بوصلةٍ او خرائطَ النّياح.

مُكعباتٌ من الثلج

ميثاق الحلفي

كسنونو الرملِ اطعِمُ جياعي النهمةِ ،أنزعُ من جلدِ السُّحبِ المجدبة حُلماً مُتأخِراً،نحنُ شجرُ الموتِ الذي غطّى الغابات سيفاً مغروساً في أغشيةِ الحِناءِ حتى سلبنا عنها اللون،عيونُ المدينةِ المثيرة للشهوة نست الأنوثة،مائدةُ الآلهةِ خالية من الملح،لحمنا النيئُ متاعُ الأرصفة، ولايزال حجّاجُنا يلهو بمكعباتِ الثلج،يُمَرّرنا على خيوطِ سركِه كما يشاء ،وأفواهنا تلبّي بأطالةِ عُنقِ ناقته،نتأرجحُ كحقائب النساء على الاكتاف، نقِفُ باسمالِنا على شفاه الوجعِ، لنا بذمة المساء دمعةٌ لم تُرقْ... ..وبذمة الضفاف لقاء، هَلْ أصنعُ وطناً خشبياً وأنفخُ فيه من روحي... .لا اظنُ سيكون سعيداً مثلي! فعندما يفقدُ الوالي حاسة الشّرفِ ستمتلئ البسطاتُ بفاكهةِ السماء ،ولَمْ نَزلْ نجرُ العرباتِ كالخيولِ بينما الوالي مُلتهياً بحكِ خصيتيه. لقد تورّطتَ ايُّها الحُلمُ بنا كثيراً فنحن اقوامٌ تعِشقُ الأرقَ وتستعذِبُ الامنيات.

إنطفاءات

ميثاق الحلفي

إنطفاءةٌ تلوَ أُخرى،وتلكَ الأشواكُ لَمْ تَزلْ تَغزِلُ من خاصِرتِنا ولاداتٍ مُتَعسّرة. المرافئ المزدحمةُ بعِلبِ الذكريات،الخُبزُ الاسمَرُ بأكفِ الكادحات.،صوتُ الكروانِ المبحوح من الهتاف،زمجرة اسدٍ رابضٍ في زرائبِ العجول،صُحف مُرقعة بوحلِ الانتكاسات،نتسلقُ أكتافَ الالواحِ الطافية،نُشيرُ بالسّبابات الى تماثيلنا البرونزية،يُرَنِحُنا الليلُ ،نلهو بتلميعِ أحذيتنا،يُدَخِنُ احدنا الآخر،كتلك القوارب الكسلى ،نبتلِعُ دخانَ (نيرون) وهجاء ابن الرومي،لا أحدَ يَسمحُ لنا بالدوران حولَ رأسه،مُعَصَّبينَ بأقمطةِ الحروب،وفي جيوبنا يَصرخُ الغُبار،نُسَمّدُ حقولَنا بأمنيات الفراشات،دموعنا الزرقاءُ كالضِفاف،نجتثُ أعمارنا الزائدة... وأُمّيتنا الراكدة بعقول شيخِ القبيلة، المناديلُ السوداء تملأ الأرصفة والف باستيل وكلاب جرباء.

نياحُ النخيل.

ميثاق الحلفي

القِططُ تَستمِعُ بخشوعٍ لخطبِ الوعظِ . درويشةٌ حد النُّسكِ.ما اعتدت يوما على حمامات جارنا.

عندما تجوعُ هي أشرفُ من أنْ تسرقَ لحمَ عيالي. لها بذمتي سمكةٌ قديمة اخطأت شِباكَ أبي......... فأضيئي ايتها العتباتُ.نحن مَنْ رسمَ على وجهِ الرصيفِ اصبعاً من الموز تَمنتهُ الصِغار ذاتَ حِصار. أزحنا عن سطوح الأضرحةِ نياشينَ البؤسِ. قطفنا الحصرمَ من عناقيد الأثداءِ. دفَنّا وجوهَنا بأتربةِ المقابر. كي ينعمَ الفاتحونَ بفتحهم الجديد. بيوتنا المغمورة بوحلِ الرصاصِ وحبال المشانقِ.صدورنا عامرةٌ بالوهمِ المتصاعد من مداخن التأريخِ. أرّخنّا نياحَ النخيل،جلوسنا في المقاهي .نَعِدُّ أكياس الطحين ونشارة الأجساد،المسامير في نعوشِ الفتية . ويائسين نستردُّ أضابيرَ الساعاتِ علّ الوقت المستقطع يُدرِكُ آخرَ غُصنٍ في شجرة الزيتون.

وهم المرايا

ميثاق الحلفي

شَفَةُ الصباحِ براعمٌ من الحجرِ .الحقائبُ لا تحمِلُ حقيقةَ السفرِ. الطرقاتُ المعبَّدةُ برائحةِ الشتاءِ لا تليقُ بمقاسِ اقدامنا الموحلةِ بالطين. الشعرُ لحمُ الفقراءِ. فأطمئني ايتها الحمائمُ لانحتاجُ الى ما

تأتي به النسور. ستنزعُ الأرضُ جلدَها. وتموتُ الخيول عندَ اولِ خريف. ويلتصِقُ البعوضُ بعقولنا الدَّبقة. الريحُ تَهزُّ بجذعِ الايامِ فنتساقطُ قبلَ مواسمِ الرُّطَب.ننحر سِراجَ الامنياتِ الذي تقَضّى زيتُهُ.نركِلُ وجهَ الماءِ مرات ومرات. نتوقف عن طلاءِ المرايا. نتَغرغرُ بما فضل من زجاجةِ ذلك المساء. ننتظرُ تلك العربات التي تجرُّها الحروب. نصطفُ كاطفالِ الفصلِ اذا ما هوَّمَ الخوفُ بعصاه. تتشابهُ لدينا السياط،الحبال،والمناجِل.نحن المعَمّدونَ ببركِ القهوةِ الصباحية ورائحة النهود. تقذفنا خطايانا من الداخلِ الى الداخلِ.نتكئ على شيخوخةِ المصاطبِ.ننزوي الى ظلِّ الجدار. تنهشنا أدوات التمني. نسافر مع الاقمار الى بواباتٍ صُلِبَ عليها الفُ عصفور . تسلِخُ جلودنا الأتربةُ وغبارُ الأسيجةِ.نلهثُ خلفَ المساحيق وعلبِ الدبابيس وربطة العُنق. وصدّقنا وَهَمُ المرايا.



أنور غني الموسوي طبيب وشاعر وباحث اسلامي من العرق. ولد في ٢٩ ذي الحجة ١٣٩٢ هجري (١٩٧٣ميلادي) في بابل. درس في النجف الطب والفقه. مؤلف لأكثر من مائتي كتاب وظهر اسمه في عشرات المجلات والمختارات الادبية العالمية، وحاز على جوائز عدة ورشح لجائزة البوشكارت. يكتب باللغتين العربية والانجليزية ويعتمد منهج عرض المعارف على القرآن في الشريعة.



دار أقواس للنشر - العراق